

Stefania Schibeci (Università di Genova)

*La trasformazione del medium fotografico nei primi anni del Novecento:
dai Fotogrammen di Moholy-Nagy ai fotogrammi di Franco Grignani,
Luigi Veronesi e Bruno Munari*

Questo saggio si propone di analizzare come le avanguardie storiche italiane ed europee in ambito artistico abbiano messo in discussione la natura del medium fotografico, mediante l'esplorazione dei suoi usi «produttivi». In particolare si soffermerà sulla tradizione dei *Fotogrammen* inaugurata da László Moholy-Nagy negli anni '20 del '900 per arrivare ai fotogrammi realizzati da tre dei fotografi italiani più significativi del '900: Franco Grignani (1908-1999), Luigi Veronesi (1908-1998) e Bruno Munari (1907-1998).

A partire dai primi anni del Novecento, intorno al 1910, proprio in Italia nell'ambito dell'avanguardia futurista si assiste alle prime sperimentazioni fotografiche ad opera dei fratelli Bragaglia, che elaborano la tecnica della fotodinamica, basata su lunghe esposizioni di soggetti che compiono movimenti comuni davanti all'apparecchio fotografico. Tuttavia, in occasione della pubblicazione nel 1912 del volumetto dal titolo *Fotodinamismo futurista*, Anton Giulio Bragaglia precisa: «Ci piace inoltre far osservare che io e mio fratello Arturo non siamo fotografi, e ci troviamo ben lontani dalla professione di fotografi»¹, ma questa affermazione risulta parzialmente vera perché solo lui non aveva mai preso in mano una macchina fotografica, mentre i fratelli Carlo Ludovico e Arturo sì². È necessario dunque leggere questa precisazione come una presa di distanza di Anton Giulio dalla fotografia tradizionale, che non era riconosciuta come arte dal Futurismo da un lato perché considerata inferiore alla pittura dal momento che è realizzata con mezzi meccanici – cosa paradossale per il Futurismo che è proiettato verso il futuro, ma rifiuta inizialmente una tecnica moderna –; dall'altra perché alcuni futuristi, in particolare Boccioni, ritengono che questa forma di rappresentazione, statica e priva di un proprio linguaggio, non penetri l'interiorità delle cose e non sia in grado di cogliere la vera essenza della

¹ A. G. BRAGAGLIA, *Fotodinamismo futurista*, Einaudi, Torino 1970, p. 9.

² Cfr. C. MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento*, Mondadori, Milano 2000, p. 32.

realtà che risiede nel movimento³. In questo senso il fotodinamismo diventa un modo per colmare questa lacuna e superare questo limite, in quanto consente di riprodurre una realtà fluida e dinamica, in perenne movimento, in linea con la filosofia di Bergson. Per questa ragione Bragaglia concepisce il fotodinamismo come una «rottura» rispetto alla tradizione della cronofotografia di Muybridge e Marey, in quanto questi cercavano di «fissare degli istanti» del movimento, mentre il suo scopo era «coglierne la traccia».

Ora, al di là dell'innovazione tecnica della fotodinamica, il tratto più originale e significativo delle sperimentazioni dei Bragaglia risiede appunto nella nuova funzione di cui è investita la fotografia: infatti essa, grazie alla sua capacità di cogliere impercettibili variazioni di movimento, diventa lo strumento in grado di svelare qualcosa che a occhio nudo non possiamo vedere, ovvero di produrre una nuova visione. Tant'è vero che sempre in *Fotodinamismo futurista* Anton Giulio afferma: «Noi vogliamo dire e afferrare queste trascendentali qualità del reale»⁴, dove con l'espressione «qualità trascendentali» intende il movimento, che non è immediatamente visibile in tutte le sue fasi ad occhio nudo. Bragaglia dichiara infatti di voler realizzare «una rivoluzione, per un progresso nella fotografia, per elevarla veramente ad arte» superando «la riproduzione fotografica del vero immobile o fermato in atteggiamento di istantanea» per conferirgli «l'espressione e la vibrazione della vita vera»⁵.

Alla luce di queste preliminari considerazioni possiamo dunque annoverare il fotodinamismo di Bragaglia come uno dei primi esempi in ambito artistico di «uso produttivo» del medium fotografico, rifacendoci alla distinzione tra produzione e riproduzione introdotta da Lázló Moholy-Nagy nel 1922 nel saggio dal titolo *Produktion-Reproduktion* e ripresa successivamente in *Pittura Fotografia Film*. Con il termine «produttivo» l'artista ungherese intende l'uso inedito di un medium, teso ad una sperimentazione innovativa. Non basta: se si leggono con attenzione le prime righe del *Manifesto della fotografia futurista* firmato da Filippo Tommaso Marinetti e da Tato nel 1930, che è una diretta conseguenza delle sperimentazioni fotografiche dei Bragaglia, si nota chiaramente l'invito dei futuristi a non fare più un uso riproduttivo della fotografia. Infatti scrivono:

«La fotografia di un paesaggio, quella di una persona o di un gruppo di persone, ottenute con un'armonia, una minuzia di particolari

³ Per approfondire questo aspetto cfr. G. LISTA, *Cinema e fotografia futurista*, Skira, Milano 2001.

⁴ BRAGAGLIA, *Fotodinamismo futurista*, cit., p. 17.

⁵ Ivi.

ed una tipicità tali da far dire: “Sembra un quadro”, è cosa per noi assolutamente superata. Dopo il fotodinamismo o fotografia del movimento creato da Anton Giulio Bragaglia in collaborazione con suo fratello Arturo, presentata da me nel 1913 alla Sala Picchetti di Roma e imitata poi da tutti i fotografi avanguardisti del mondo, occorre realizzare nuove possibilità fotografiche»⁶.

Queste «nuove possibilità fotografiche» includono un uso non più convenzionale della fotografia, ma «produttivo».

Successivamente Marinetti e Tato elencano una serie di esempi di fotografie artistiche che sono riconducibili ad almeno due delle tipologie di fotografia illustrateci dall'artista ungherese come uso produttivo del medium fotografico nel suo saggio *Pittura Fotografia Film* del 1925. Si tratta delle fotografie scattate da punti di vista insoliti (riconducibili a quelle che nel manifesto futurista Marinetti e Tato definiscono «la fusione di prospettive aeree, marine, terrestri», «l'ingigantimento straripante di una cosa minuscola quasi invisibile in un paesaggio»⁷) e le fotografie scattate da angolazioni particolari (che richiamano quelle che nel manifesto futurista sono indicate come «la fusione di visioni dall'alto in basso» e «le inclinazioni immobili e mobili degli oggetti e dei cori ed animali»⁸).

Oltre a questa tipologia di sperimentazione fotografica «produttiva», che riguarda un nuovo modo di interpretare la fotografia tradizionale con macchina fotografica, l'artista ungherese indica una terza tipologia, quella dei *Fotogrammen*, che concerne un uso inedito del medium stesso e che, come vedremo, influenza alcuni importanti fotografi italiani. Con il termine «fotogrammi» si intendono delle fotografie realizzate senza l'ausilio della macchina fotografica, disponendo su carta fotosensibile degli oggetti che vengono direttamente impressionati dalla luce. Questi ultimi, che si pongono sulla scia delle sperimentazioni effettuate negli stessi anni da Christian Schad e da Man Ray rispettivamente con gli *schadograms* e i *rayograms*, rappresentano per l'artista ungherese l'esempio più emblematico dell'uso produttivo del dispositivo fotografico. Moholy-Nagy nel 1936 sulla rivista *Telehor* ne dà la seguente definizione:

«Il fotogramma, cioè l'immagine luminosa ottenuta senza la macchina fotografica, è il segreto della fotografia. In esso si rivela la caratteristica unica del procedimento fotografico che permette di

⁶ F.T. MARINETTI, TATO, *Manifesto della fotografia futurista*, in *Manifesti futuristi*, a cura di G.D. Bonino, Bur Rizzoli, Milano 2009, p. 30.

⁷ Ivi.

⁸ Ivi.

fissare immagini di luce ed ombra su una superficie sensibile senza l'aiuto di alcun apparecchio. Il fotogramma apre nuove prospettive su un linguaggio visivo finora completamente sconosciuto e governato da leggi proprie. Nella lotta per giungere a un nuovo modo di vedere le cose, il fotogramma è un'arma del tutto smaterializzata»⁹.

È chiaro quindi come per Moholy-Nagy il fotogramma rappresenti uno strumento che permette di utilizzare direttamente la luce come materiale compositivo, un modo per «scrivere con la luce» che ci riporta al significato etimologico del termine fotografia e alla sua stessa essenza. Esso rappresenta un elemento innovativo per la cultura visuale del suo tempo, in quanto consente una nuova visione immediata della realtà, caratterizzata dai contrasti tra luci e ombre, senza la mediazione di alcun apparecchio fotografico. Questa nuova visione si rende necessaria affinché l'uomo possa stare di pari passo con l'evoluzione tecnologica dei media e rappresenta altresì, secondo l'artista ungherese, una forma di «igiene ottica» che l'uso produttivo della fotografia è in grado di attuare liberando la nostra visione tradizionale dalle leggi associative e dai pregiudizi che la limitano, «integrando il nostro strumento ottico: l'occhio»¹⁰.

Secondo Moholy-Nagy infatti ogni configurazione visiva, sia essa un dipinto, una fotografia, un fotomontaggio, etc., è sempre il risultato di una composizione della luce (*Lichtgestaltung*). L'uso produttivo della fotografia attraverso i fotogrammi dunque ci permette di dar forma alla luce e dà vita a una nuova *Lichtkultur* che è il tema ricorrente delle sue opere.

Come si è già accennato, i diretti antecedenti dei fotogrammi di Moholy-Nagy sono gli *schadographs* di Christian Schad e i *rayographs* di Man Ray, che conoscono un sostanziale sviluppo in seguito alla scoperta dei raggi X avvenuta nel 1895. Tuttavia, i fotogrammi di Man Ray e di Moholy-Nagy si spingono ancora più lontano rispetto a quelli di Schad, in quanto non collocano sulla carta fotosensibile degli oggetti piatti e bidimensionali, bensì tridimensionali, ottenendo in questo modo non solo i contorni, ma anche i contrasti luce-ombra tanto cari all'artista ungherese che considera gli oggetti dei «modulatori di luce»¹¹. Al contrario Man Ray, affascinato dalla possibilità di ottenere delle forme astratte, casuali e imprevedibili, sceglie gli oggetti in base al loro valore evocativo, in linea

⁹ L. MOHOLY-NAGY, *New Instrument of Vision/Photographie forme objective de notre temps* (1932), «Telehor», vol. 1 (speciale dedicato a Moholy-Nagy), a cura di Kalivoda e Frantisek, Brno, 1936.

¹⁰ L. MOHOLY-NAGY, *Pittura Fotografia Film*, edizione italiana a cura di Antonio Somaini, Einaudi, Torino 2010, p. 36.

¹¹ Ivi.

con il concetto dadaista di *hazard*, come emerge da ciò che scrive nel 1928 a proposito del fotogramma: «Quel che però adesso mi interessa di più è quello che forse definirei il *rayogramma*, l'impressione diretta dei raggi luminosi, creatrice di invenzioni pure, tecnica di una precisione che la pittura non raggiunge»¹².

Entrambe queste nuove componenti che caratterizzano la cultura visuale europea tra gli anni '20 e '30 del '900, - ossia la luce come elemento compositivo e la possibilità di ottenere da oggetti reali delle forme astratte in modo del tutto casuale - che ben si esprimono in ambito fotografico nei fotogrammi, influenzano anche alcuni artisti italiani, in particolare Franco Grignani, Luigi Veronesi e Bruno Munari.

Partiamo da Franco Grignani, artista, architetto, grafico celebre per aver ideato il marchio della pura lana vergine, e fotografo che in un primo tempo aderisce al secondo futurismo e successivamente all'astrattismo geometrico e al costruttivismo. A partire dal 1926 Grignani si dedica alla realizzazione dei suoi primi fotogrammi che incarnano perfettamente gli obiettivi della nuova visione sostenuti dagli artisti europei, sia per quanto riguarda il principio di utilizzare la luce come strumento compositivo, sia per l'interesse nei confronti delle forme astratte così ottenute. Infatti l'obiettivo principale di Grignani è quello di spingere la fotografia fino ai suoi limiti, in modo da superare la visione dell'occhio umano che registra ciò che ha di fronte correggendolo in base a categorie mentali quali l'armonia della forma, la nitidezza, la vicinanza, etc. Il fotografo lombardo dichiara espressamente questo proposito quando scrive:

«Volevo che l'occhio altrui si educasse a vedere nel mondo intracebrale degli impulsi la via sensibile adatta all'uomo moderno. Così l'arte entra nella vita come supporto ai problemi della cultura visiva, perché l'uomo non più imbottito di nozioni possa formulare giudizi, indicare scelte, godere di aspetti, avere più fantasia creativa, radoppiando il valore della vita nell'esaltazione dell'immaginario»¹³.

Questo «immaginario» lo ottiene attuando numerose sperimentazioni fotografiche che comprendono sovrapposizioni, negativo su positivo, distorsioni ottiche attuate mediante lenti particolari, fotomontaggi, uso di prospettive insolite, fotogrammi che hanno lo scopo di mostrare che l'apparenza inganna perché a partire da un oggetto reale si arriva a immagini astratte. I risultati

¹² M. RAY, *Les Champs délicieux*, Societé Générale d'Imprimerie et d'Editions, Paris 1922.

¹³ F. GRIGNANI, *Segno, struttura, spazio*, Catalogo della mostra, Circolo culturale immagini Koh-I-Noor, Milano 1986, p. 15.

di queste sperimentazioni culminano nell'elaborazione della cosiddetta «teoria della subpercezione», che consiste nello spingere l'occhio umano a vedere al di là della sua percezione ottica e che mette in crisi la presunta conoscenza visiva che abbiamo degli oggetti e della realtà in generale.

I fotogrammi fanno proprio parte della sua ricerca nell'ambito della percezione che prende le mosse dalla psicologia della *Gestalt*, allora ancora quasi sconosciuta in Italia. Se nei primissimi fotogrammi da lui realizzati alla fine degli anni '20 troviamo numerose affinità con quelli di Moholy-Nagy a partire dall'utilizzo delle forme geometriche fino all'importanza attribuita al contrasto luce-ombra quale strumento in grado di accentuare le forme astratte, in quelli degli anni '50 è ben più evidente il *côté* applicativo della sua teoria della subpercezione. Per esempio in *Fotogramma - composizione astratta* del 1959 il materiale impressionato su lastra fotografica dalla luce è un elemento liquido che dà luogo ad una serie di forme astratte che è difficile ricondurre a un fluido. In questo senso possiamo definire i fotogrammi e in generale le sperimentazioni di Grignani come delle «radiografie della realtà» in quanto l'astrattismo in cui sfociano non è altro che uno sguardo più profondo all'interno dell'oggetto, che ci svela l'inganno dietro il quale esso si cela. I fotogrammi e le altre sperimentazioni di Grignani sono dunque da intendersi come una sorta di fuga dagli schemi mentali e visivi mediante i quali ognuno di noi legge la realtà – quelli che Moholy-Nagy indica come «leggi associative» e «pregiudizi» –, nonché come la possibilità di spingere la percezione verso l'immaginazione che, secondo Grignani «è un'immensa costruzione di visioni ad incastro, dentro e fuori»¹⁴.

Negli stessi anni in cui opera Franco Grignani, un altro artista di origine milanese, Luigi Veronesi, pittore, grafico, scenografo e cineasta, esponente dell'astrattismo (nel 1934 aderisce infatti al gruppo francese di *Abstraction-Création*), approfittando della camera oscura del padre comincia giovanissimo le sue sperimentazioni sui fotogrammi. Veronesi conosce le opere del Bauhaus che ha modo di vedere esposte nel Padiglione tedesco alla Biennale di Venezia del 1930 e che definisce una «folgorazione» e nel 1936 conosce di persona a Basilea Moholy-Nagy con il quale intesse una profonda amicizia e che in più occasioni riconosce come suo maestro insieme a El Lissitzky e Kandinskij.

Dunque quando sperimenta per la prima volta la tecnica del fotogramma nel 1927 in modo del tutto casuale, lasciando sulla carta sensibile erbe, pezzi di carta, e altri oggetti, non conosce ancora le sperimentazioni di Man

¹⁴ Ivi.

Ray, Christian Schad e Moholy-Nagy. È proprio la scoperta delle opere del Bauhaus e l'amicizia con l'artista ungherese che danno nuovo vigore e impulso alle ricerche fotografiche e pittoriche di Veronesi relative allo studio delle forme sganciate dal dato naturale di partenza e alla costruzione dello spazio mediante sovrapposizioni e contrasti di luce. L'artista milanese nell'articolo *Sul fotogramma* fornisce la seguente definizione di fotogramma:

«Il fotogramma [...] non è una vera fotografia, pur essendo l'essenza stessa della fotografia, ma è solo la registrazione della forma di un oggetto, della sua capacità di trasmettere la luce, e delle ombre che genera quando è illuminato. [...] L'immagine che si ottiene non è mai un "documento", o la descrizione o la rappresentazione di un oggetto, ma la trasformazione dell'immagine di questo oggetto in un puro rapporto di luce e di ombra»¹⁵.

Questa definizione mette in luce tre aspetti fondamentali di questa tecnica: il primo riguarda il paradossale rapporto tra il fotogramma e la fotografia; infatti, nonostante esso rappresenti l'essenza della fotografia come scrittura di luce, non ha la funzione di rappresentare la realtà, ma la trasfigura, restituendoci paradossalmente la verità più intima delle cose, quel qualcosa che noi non siamo in grado di vedere con i nostri occhi. A questo proposito Veronesi scrive: «Gli oggetti ritrovano nel fotogramma la loro espressione primordiale, noi possiamo vederli al di là della loro forma reale, in immagini che non ci appaiono eppure sono vere e che mutano istantaneamente al muoversi del minimo filo di luce»¹⁶. Il secondo aspetto riguarda la sua rottura con la tradizione documentaria a favore di un uso non riproduttivo della fotografia, evidente nell'affermazione che il fotogramma non è mai un documento. Il terzo è la completa assimilazione del modello dei *Fotogrammen* di Moholy-Nagy come indagine dei contrasti tra luce e ombra.

Sebbene il primo approccio al fotogramma da parte di Veronesi avvenga in modo casuale, successivamente egli utilizza questa tecnica con piena consapevolezza, al punto da disporre con accuratezza sulla carta fotosensibile gli oggetti che intende impressionare con la luce. In questo senso è molto più vicino a Moholy-Nagy che a Man Ray, anche se, a differenza dell'artista ungherese, la sua attenzione non è tanto rivolta alla tecnica fotografica applicata, quanto all'effetto della luce sugli oggetti che, trasfigurandoli e smaterializzandoli, permette di coglierne gli aspetti più

¹⁵ L. VERONESI, *Sul Fotogramma*, in Id., *Fotogrammi e fotografie*, Einaudi, Torino 1983, p. 67.

¹⁶ Ivi.

reconditi. Significativa a tal proposito è la sua affermazione: «Non fisso regole per gli altri, enuncio solo quelle che mi sono fissato per me»¹⁷.

Da buon artista a tutto tondo, che ha sperimentato varie forme d'arte, Veronesi non considera la fotografia inferiore alla pittura, ma, in linea con il Bauhaus, crede nella necessità di una compenetrazione tra le varie arti, in quella che potremmo definire, con un termine caro alla teoria dei media, come «intermedialità». Lo dimostra il fatto che a partire dal 1937 sperimenta la fusione tra tecnica del fotogramma e pittura a olio sia realizzando collage di fotogrammi su tele dipinte a olio, sia utilizzando la tela dipinta come superficie fotosensibile. D'altra parte il colore è oggetto di ricerca e di sperimentazione da parte di Veronesi che, in quanto esponente dell'astrattismo, conosce bene la teoria del colore di Kandinskij.

Infine, anche Bruno Munari, artista poliedrico, designer, scultore milanese contemporaneo di Grignani e di Veronesi, si cimenta nella fotografia sperimentale con particolare attenzione al fotogramma, benché non sia considerato dagli storici dell'arte come un fotografo «puro». Partecipa da giovanissimo al secondo futurismo, per poi fondare successivamente, nel 1948, il Movimento Arte Concreta (MAC) insieme a Gillo Dorfles, nel quale convergono le istanze astrattiste degli artisti italiani a lui contemporanei. È proprio nell'ambito del Futurismo che Munari approfondisce il suo interesse per la fotografia – non dimentichiamo che, come si è già ricordato, nel 1930 Marinetti e Tato avevano pubblicato il *Manifesto della fotografia futurista* – e ha modo di esporre per la prima volta le sue fotografie sperimentali nel 1933 in occasione della Mostra di Fotografia Futurista curata a Roma da Filippo Tommaso Marinetti. Qui l'artista milanese mostra i propri fotomontaggi, fotocollage e fotogrammi. Come tutti gli altri artisti già esaminato, anche Munari fornisce una definizione della tecnica del fotogramma in un articolo dal titolo *Che cosa sono i fotogrammi e come si fanno*, pubblicato sulla rivista La Lettura nel 1937:

«Il fotogramma è un derivato, diciamo così, della radiografia. Ha lo stesso nome quel rettangolino di pellicola cinematografica che passa alla velocità di 16 fotogrammi al minuto secondo davanti alla macchina da proiezione; ma non ha poi nulla in comune con il primo. Questo non è altro che l'impressione sulla carta sensibile dell'ombra di determinati oggetti appositamente ricercati tra quelli più o meno trasparenti, in modo da creare una impronta personale che resterà fissata in modo negativo sulla carta»¹⁸.

¹⁷ Ivi.

¹⁸ B. MUNARI, *Che cosa sono i fotogrammi e come si fanno*, «La Lettura», n.4, 1937.

Il primo aspetto importante che si evince da questa definizione è il rapporto di filiazione che Munari istituisce tra il fotogramma e la radiografia, che consente per la prima volta di penetrare l'organismo umano e svelarne gli aspetti altrimenti invisibili. Al pari della radiografia, in ambito artistico il fotogramma è in grado di mettere in luce aspetti estetici, formali e plastici insoliti dell'oggetto. Non solo: subito dopo l'artista sottolinea l'omonimia tra il fotogramma cinematografico e la tecnica fotografica da lui utilizzata, evidenziando però la differenza sostanziale che consiste nel fatto che il primo è il risultato di un'immagine impressionata sulla pellicola mediante uno strumento, mentre il secondo è un'immagine ottenuta senza mediazione di una macchina fotografica e ha lo scopo di fissare sulla carta fotosensibile un'«impronta personale»¹⁹. Quest'«impronta personale», come ci lascia intendere Munari stesso in *Fotocronache*, consiste nel fatto che ogni fotografo deve cercare di fermare un'immagine esprimendo se stesso, altrimenti non fa altro che imitare gli altri fotografi. Ciò significa che il suo compito è quello di scoprire qualcosa nella natura che non è stato mai visto o colto da altri, sia che utilizzi la macchina fotografica, sia che realizzi dei fotogrammi. Infatti, secondo l'artista, non è necessario realizzare delle immagini che riproducano la realtà in modo da renderle più facilmente intelleggibili perché la fotografia è un «linguaggio universale che non ha bisogno di essere tradotto»²⁰. Dunque è proprio quell'«impronta personale» che fa la differenza rispetto alle altre fotografie.

Sempre in *Che cosa sono i fotogrammi e come si fanno* Munari sottolinea la novità di un «mezzo artistico» come il fotogramma, che rappresenta la «sensibilità moderna perché pieno di imprevisto»²¹. Ancora una volta ritorna l'interesse per la casualità che lo accomuna soprattutto a Grignani e, d'altra parte, sappiamo che l'artista conosceva molto bene la sensibilità moderna e quindi le sperimentazioni di Schad, Ray e Moholy-Nagy in quanto li cita espressamente nella sua opera *Fotocronache*.

Successivamente Munari fornisce anche la spiegazione didattica di come realizzare dei fotogrammi, perfettamente in linea con il procedimento utilizzato da Ray, Moholy-Nagy, Grignani e Veronesi:

«Per fare dei fotogrammi occorre tutto il materiale inerente alla fotografia e cioè acidi, bacinelle carta, ma nessun obiettivo o macchina fotografica. Si possono fare di sera al buio. Il procedimento è questo:

¹⁹ B. MUNARI, *Fotocronache. Dall'isola dei tartufi al qui pro quo*, Gruppo editoriale Domus, XXII, Milano 1944, p. 4.

²⁰ Ivi.

²¹ MUNARI, *Che cosa sono i fotogrammi e come si fanno*, cit.

siamo nella camera oscura (oppure in una camera qualsiasi, preferibilmente con pareti chiare); accendiamo la luce bianca e prepariamo su una lastra di vetro quello che vogliamo fotografare»²².

I materiali impressionati sulla carta fotosensibile sono i più svariati: forbici, spille, rocchetti di filo, orecchini, bicchieri, insetti, etc. L'aspetto più originale di questi fotogrammi è che in molti casi Munari riesce a creare dei veri e propri paesaggi fantastici a partire da oggetti di uso comune, come nel caso di *Paesaggio sulla collina* o *Un pianeta tra gli alberi*. Non bisogna dimenticare infatti che l'artista milanese a partire dal 1929 si è dedicato anche all'illustrazione di libri per bambini, per cui la fantasia è uno degli elementi costanti nella sua opera, proprio perché, come lui stesso scrive, «la fantasia permette di pensare qualcosa che prima non c'era, senza nessun limite, costruisce le relazioni tra le cose già conosciute creandone di nuove»²³. Nel caso dei fotogrammi, la fantasia è quell'«impronta personale» del fotografo che consente di far emergere una realtà trasfigurata dalla luce.

Alla luce di queste brevi considerazioni sull'utilizzo della tecnica fotografica da parte di tre artisti italiani di spicco del '900, possiamo comprendere quanto in ambito fotografico sia stata recepita e assimilata in Italia la lezione europea di Man Ray e Moholy-Nagy e l'esigenza di adattare la fotografia alla modernità intesa come rottura con la tradizione e trasformazione del medium stesso. Se per Moholy-Nagy, però, la finalità precipua del fotogramma risiedeva nell'allargare i limiti della visione umana estendendo le possibilità del medium in relazione ad un ampliamento del campo percettivo, l'interesse comune di Veronesi, Grignani, Munari è quello di esplorare le possibilità ancora inedite del medium fotografico.

Ecco quindi che per Grignani il fotogramma diventa uno strumento per indagare i meccanismi della percezione umana e approfondire i suoi studi sulla psicologia della *Gestalt*; per Veronesi il mezzo per giungere attraverso la concretezza all'astrazione; per Munari un modo per creare delle composizioni quasi oniriche, come nel caso dei suoi paesaggi.

²² Ivi.

²³ B. MUNARI, *Fantasia*, Laterza, Bari 1977.