A chi sa vedere oltre l'istante,
nella fluidità del tempo,
la bellezza delle forme

© **Edizioni Lanterna Magica**
Via Goethe, 43
90138 Palermo
Tel./Fax: 091584193
info@lanternamagica.eu
www.lanternamagica.eu

© per le immagini:
Marco Mandrici - Vincenzo Marzocchini

© per i testi:
Vincenzo Marzocchini

Grafica, Impaginazione e Curve degli inchiostri
per la stampa in tricromia di grigi:
Vincenzo Mirisola
photo@lanternamagica.eu

ISBN 9788897115229

Vincenzo Marzocchini • Marco Mandrici

CAMERA OBSCURA. LA LENTEZZA DELL'ISTANTANEA

LanternaMagica Edizioni

Vincenzo Marzocchini

Per una filosofia della fotografia stenopeica

Ogni fotografia che vedo, mi pone in un altro luogo della mia stessa soggettività e, in particolare, in quello che favorisce la mia capacità di fantasticare e affabulare […]

Bernardo Pinto de Almeida
(*Immagine della fotografia*, Ed. Jouvence 2005)

Questo scritto è dedicato a Roberto Signorini precocemente mancato all'affetto dei tanti amici ed estimatori delle sue ricerche sullo specifico del fotografico.

Roberto Signorini (1947-2009), è stato uno studioso attento, appassionato e indipendente di teoria della fotografia; tra i suoi scritti vanno ricordati:
Alle origini del fotografico, *Lettura di The Pencil of Nature (1844-46) di William Henry Fox Talbot*, Ed. Clueb 2007;
Arte del fotografico, Ed. C.R.T./Petite Plaisance 2001 (con Marco Andreani);
Jean Marie Schaeffer, *L'immagine precaria*, Ed. Clueb 2006 (con Marisa Galbiati e Piero Pozzi)
Fotografia e paesaggio, Ed. Guerini 1996.
Il saggio **Appunti sulla fotografia nel pensiero di Peirce**, 2009, ultimato pochi mesi prima della sua scomparsa, si può scaricare dal sito internet della Società Italiana per lo Studio della Fotografia:
www.sisf.eu

Genesi della camera obscura

Così come il Quattrocento, il Cinquecento e il Seicento sono i secoli della machine à dessiner, il Settecento, l'ultimo secolo dell'era prefotografica, si caratterizza come l'epoca della camera obscura. (1)

Ma, come più tardi gli artisti avrebbero discusso l'utilità e persino l'esattezza dell'immagine fotografica, così i loro precursori, soprattutto nel XVIII secolo, si accapigliarono sull'immagine della camera oscura. (2)

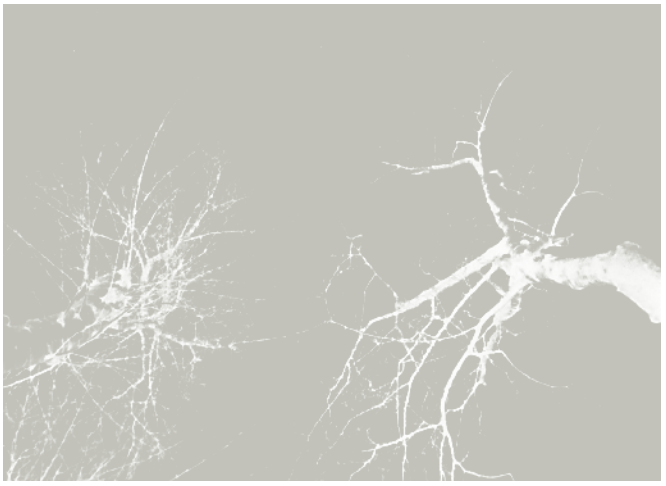
Lo specifico stenopeico

Dalla *camera obscura* dei pittori tra il XV ed il XVIII sec. si perviene all'unicità del mezzo per una singolare *visione artistica* del contemporaneo; è il percorso di uno *sguardo diverso* o *alternativo* che può essere adattato ad una precisa progettualità.
Le mot sténopé designe le petit trou par lequel passent en se croisant les rayons lumineux. Ils se projetten inversés dans l'obscurité et forment l'image. Nul besoin de lentille pour une définition optimale. Il suffit que la taille du sténopé soit proportionnelle à la distance focale. […] Par extension, le sténopé désigne aujourd'hui non seulement le trou, mais aussi la boîte, la chambre, ou même l'image, et la photographie qui en est issue. […] Cette polysémie s'apparente à la continuité que le photographe ressent au

travers du sténopé. En entrant tout entier dans la chambe noire, l'esprit et le corps sont emportés dans une expérience globale, sans que l'on puisse être devant ou derrière de la camera obscura. [3]

L'utilizzo naturale del mezzo secondo i canoni della fotografia pura (*traccia* e *specchio* del reale, come veniva intesa dalle origini alla fine dell'Ottocento) lascia lentamente spazio al soggettivismo, alla creazione di forme astratte e metaforiche (*arte informale*, *surrealismo e concettualismo*).

Il tutto comporta che nella fotografia stenopeica si possa riscontrare una sorprendente coincidenza, una tonda corrispondenza tra tecnica ed estetica espressa in termini di valori tonali chiaroscurali e di cromatismi che generano forme di matrice obbiettiva oppure indipendenti dalla realtà oggettiva: comunque, in grado di suscitare emozioni e riflessioni attraverso l'uso della possibile sintassi permessa da tale mezzo e l'apporto di contingenti considerazioni estetiche: tutto a fuoco / visione naturale sfocata ai bordi / ripresa grandangolare con risultato iperbolico / effetto mosso e registrazione dinamica con sfumature futuriste della realtà / accentuazione dei contrasti e delle ombre e forte caduta della luce ai bordi (reminiscenze, queste ultime, della speculazione platonica: della grotta-*camera obscura*, origine della conoscenza tramite il ricordo delle forme generato dalla proiezione delle ombre sullo schermo-parete).



Vincenzo Marzocchini, Negativo



Vincenzo Marzocchini, Positivo virato al selenio

E ci sono in te
Fotografia
I toni illanguiditi
Vi si sente
Una melopea
Fotografia tu sei l'ombra
Del Sole
Tutta la sua bellezza. [4]

Ho visto un'ombra nera
scorrere sul muro.
Era di una
Farfalla bianca. [5]

L'ombra! Non possiamo dimenticarci di ciò che ha sempre associato il suo modo di essere alla nascita dell'immagine. A questo proposito non posso non rimandare al testo di Plinio il Vecchio, al leggendario racconto di fondazione della fanciulla di Corinto, per dire che il gesto con cui questa scontorna l'ombra del fidanzato '*proiettata su un muro dalla luce di una lanterna*'*, e in cui si riconosce l'origine delle arti della figurazione, può essere considerata una premonizione della ripresa fotografica. Identificando l'immagine con un'ombra fissa, infatti, Dibutade è esattamente nella stessa posizione di Talbot, che vuole* '*ordinare alle immagini naturali di fissarsi in modo duraturo*'*, e il suo sogno risiede in fin dei conti in ciò che produrrà la fotografia, cioè nella* '*mano della natura*' *che realizza, da sola e in un sol colpo, il lavoro che la fanciulla deve affidare alla propria.* [6]

La storia della fotografia è la storia della compenetrazione, del rincorrersi, del sovrapporsi di luci ed ombre emanate dagli esseri animati e inanimati che lasciano le loro tracce, le loro impronte sui materiali fotosensibili.

Sul tetto dell'edificio del Lyceum sorge, attaccato alla sua architettura, lo Specula, la torre astronomica di risonanza nazionale, cui si accede salendo 320 scalini. Da là in alto, durante le notti, ho potuto scrutare le meraviglie luminose del cielo attraverso i più moderni cannocchiali fabbricati in Inghilterra, durante il giorno, invece, ho trascorso un'infinità di tempo nella camera obscura sulla terrazza a cupola rotante. Con la pura luce del sole sono visibili immagini d'ombra sul piano di un tavolo bianco, scene di vario genere della vita di Eger, uomini che camminano adagio, giardini, case, uccelli che volano, etcetera, etcetera. [7]

Inoltre, la fotocamera munita di *stenopé* può diventare uno strumento privilegiato di narrazione (*racconto, diario* di viaggio e di vita quotidiana, registrazione di particolari *situazioni emotive*) che suscita in noi la sensazione di sentirci immersi nella scena e non superficiali voyeurs nascosti dietro la macchina.

La concezione artistica del mezzo che si sostituisce agli interventi del fotografo (*gestualità*) nella stenoscopia viene portata alle sue estreme conseguenze dalla pratica definita dell'*occultamento dell'autore* o dell'*inconscio tecnologico* legati alla pura e autonoma registrazione del mezzo utilizzato nelle riprese (Franco Vaccari).

In fin dei conti, dopo aver attraversato gli immensi oceani dei sofisticati meccanismi contemplati da tutte le macchine fotografiche, come logica ed inevitabile conseguenza dei moderni sviluppi tecnici fino al contemporaneo *digitale* al servizio della filosofia della globalizzazione e del controllo occulto da parte del potere totalizzante, l'approdare negli angusti fiordi dello *sténopé* o *foro stretto* significa senza dubbio *reinventare il medium*.

La storica e critica dell'arte Rosalind Krauss (che ha dedicato tanti saggi alla fotografia) ha ipotizzato e proposto un interessante recupero della teoria del *paradosso dell'immagine dialettica* di Walter Benjamin: per lo scrittore di origine tedesca, *uno strumento è proprio nel momento della sua obsolescenza* che rende palesi altre possibilità d'uso che trascendono *il suo naturale sviluppo storico*: *Occorre re-inventare, inventare di nuovo e ancora, il medium come insieme di regole, convenzioni, automatismi che derivano dalla sostanza*

linguistica del mezzo usato, non tanto dalla sua struttura interna presunta oggettiva, dovuta alle sue caratteristiche materiali, quanto dai caratteri dell'uso che se ne fa, dalla forma che si dà loro. [8]

La pratica stenopeica sembra proprio venire incontro a queste nuove teorizzazioni.

Il fotografo[…]Ian Paterson, si costruisce delle scatole di cartone di qualche centimetro di lato. Vi mette un pezzo di pellicola, fa un buco di fronte con un ago e lo ottura con un pezzo di cerotto. Riempie le sue tasche di piccole scatole e va a passeggiare nei parchi; ogni tanto ne brandisce una, o la posa su una balaustra, aprendo e poi chiudendo il piccolo foro. Va alla raccolta delle immagini. [9]

Seguendo tale principio, per una semplicissima ma incisiva didattica della comprensione delle immagini, non esiste alcuna pratica più efficace della sperimentazione stenopeica così interpretata: *lo sténopé come riappropriazione della fotografia* (Gioli).

Estetica

Il fotografo non sarebbe l'artista che è, se non fosse sensibile anche al mistero, oltre che all'umorismo e alla poesia della vita... L'immagine fissata sulla carta rimane sospesa e irrisolta, e proprio questo suo isolamento dal flusso degli eventi ne accresce la solennità e ne vela il significato. [10]

Non ho mai amato le fotografie della 'natura'… Ho sempre trovato in queste immagini, e nel disperato tentativo di bloccare il 'momento naturale', una contraddizione insanabile con il linguaggio fotografico. È già infatti la scoperta della visione rinascimentale, tramite la camera obscura, avvenuta non a caso in una sfera intellettuale urbana, che esclude in larga misura una visione 'naturale'. Basterebbe osservare come l'immagine rovesciata si forma, all'interno di uno spazio chiuso, e che la possibilità di visione del mondo esterno passa per un piccolo foro, per escludere la possibilità di rappresentare e conoscere la 'natura'. [11]



Vincenzo Marzocchini
Nudi Stenopeici

La fotografia stenoscopica o stenopeica si presta in modo particolare a contraddire le regole, i canoni precostituiti; l'imprevisto si trasformerà sovente in un gradito compagno di lavoro ed il foro diventerà foriero di sorprese!

Ci ricorda Paolo Costantini, riportando le parole del giovane critico Thovez a proposito della presunta verità fotografica, che: *La fotografia è capace per la sua stessa natura, di 'strane' sorprese […] la riproduzione è spesso diversa e talora più bella del vero. Abbiamo cioè*



Vincenzo Marzocchini
Antiche Pievi Carniche

non una riproduzione, ma una vera interpretazione, per quanto involontaria, della realtà. [12]

A suffragare tale filosofia della visione e registrazione delle immagini, ecco un significativo ritrovamento letterario di un viaggio a ritroso nel tempo: *Il punto d'incontro tra l'incantato maniero, isolato dall'acqua e chiuso dalle alte molteplici mura, dalle merlature che incidono il cielo, e il borgo, il mondo esterno, è dato dalla camera ottica posta nella torricella che chiude il giardino pensile e aggetta verso sud. Un tempo questa torretta - più alta – era una prigione e a più piani. Entrati nell'antica segreta e chiusa la porta, oggi si viene avvolti da una spessa ombra, da densi odori salmastri da grotta. Attraverso la leggera angoscia e la vertigine per un vago senso di claustrofobia si fa strada la percezione di un curioso fenomeno, per cui su di uno schermo concavo si formano immagini che, si viene lentamente scoprendo, appartengono al mondo vivo e mutevole di coloro che percorrono la piazza, che si scorgono nitidamente voltando loro le spalle, attraverso una piccola apertura. Nulla sfugge di ciò che è all'esterno al raggio di luce, che filtrato attraverso un sapiente gioco di prismi, proietta immagini come se esse attraversassero i muri, come se, godendo di un nascondiglio privilegiato fosse possibile sorprendere la realtà nel suo svolgersi.* [13]

Dice Paolo Gioli in un'intervista rilasciata a Paolo Costantini: *Io sono sempre come in attesa di comperarmi una macchina fotografica, di usarla sistematicamente. Adoro le macchine fotografiche, mi piace vederle, conoscerle a fondo: i meccanismi, le dotazioni. Ma il tipo di immagine che mi viene, non certo nata per gioco, è un'immagine raccolta attraverso un'infiltrazione di luce, senza ottiche. Il rendermi conto che questo tipo di immagine ha una certa qualità, mi fa sempre rimandare il momento di prendere in mano l'ottica. Il problema era trasformare questo tipo di immagine in qualcosa di espressivo, in qualcosa che venisse spontaneamente a trasformarsi in linguaggio, un piccolo linguaggio, usando solo i raggi della luce, senza alcun impreziosimento attraverso l'ottica.* [14]

La Valtorta ne precisa le finalità: *Reinventato e al tempo stesso smascherato, il procedimento luce/materia diventa strumento espressivo su misura.* Non un semplice gioco o una snobistica scelta di rottura all'interno della produzione artistica: *Il mio vorrebbe essere un riesame fotostorico e che si tratti di materia sensibile, quella con cui opero, è puro caso.* [15] [*Paolo Gioli*] *congiunge lo stupore per la capacità della luce di trasportare le figure alla certezza che esse verranno accolte da materiali sensibili adeguati. In cambio della certezza ripone nella progettazione dell'immagine molto tempo e molto lavoro. Recupera così alla fotografia -'veloce', 'casuale', 'facile'- un patrimonio di impegno che è, per tradizione, di speciale competenza del fare artistico.* [16]

Sostiene con profonda convinzione Roberto Aita: … *penso si tratti di una tecnica fotografica maggiormente in sintonia con il concetto di tempo. Se si prestasse maggiore attenzione alle parole che usiamo ogni giorno, ci renderemmo conto del fatto che la fotografia stenopeica è filosoficamente più vicina al termine francese* prise de vu *che a quello angloamericano di* shoting. *Quest'ultimo*

mi fa pensare istintivamente all'atto di far fuoco con un'arma; è come se in qualche modo si uccidesse il tempo, e ciò che appare sulla pellicola fosse l'impronta di un mondo senza vita […] La fotografia con il foro stenopeico mi consente di respirare assieme alla fotocamera e al soggetto, ed inoltre non sono più obbligato ad inquadrare in qualche visore o mirino, il mio sguardo è lontano dalla macchina. Una dose di imprevedibilità nei risultati è fondamentale. [17]

Un'ultima riflessione: il *piccolo foro* millimetrico può sostituirsi al nostro occhio, ma noi possiamo interrompere il flusso della luce e la sua azione sul materiale fotosensibile con un semplice *gesto volontario* mettendo in atto un ultimo suggestivo recupero in un mondo sempre più tecnicizzato nella produzione delle immagini: quello della gestualità.

Un semplice gesto della mano che si trasforma in un atto squisitamente simbolico tendente ad unire materia e pensiero, vita-arte-filosofia in un lungo incunabolo stenopeico che diventa la vera metafora della *fotografia*:

È che lo scatto recide l'ombelico
della luce. Recide, quella forbice,
il filamento lento e lungo dello
sguardo, budello
del nutrimento, separa
perché l'immagine venga
al mondo dividendosi
dalla madre.
E quella pupa d'ombra,
quel bozzolo, è la cesta
lasciata a galleggiare sulle acque
per mettere in salvo la forma.

Valerio Magrelli [18]

La fotografia senza obbiettivo legittimata come *fotografia della totalità* o *fotografia totale* (*piena, completa, integrale, incondizionata, illimitata, assoluta, onnicomprensiva, cosmica)*

Nelle due precedenti pubblicazioni relative alla fotografia stenopeica [19], avevo insistito su alcune caratteristiche peculiari della *pinhole photography*: il massimo della resa estetica con il minimo di impiego tecnologico (il nastro adesivo nero/*otturatore* anteposto al foro/*obiettivo* per la regolazione dell'esposizione); una pratica fotografica all'insegna dei principi ecologici e del risparmio energetico in quanto tutte le semplicissime operazioni necessarie non richiedono consumi di energia; l'affrancamento del fotografo-artista dal concetto di *cacciatore* o *predatore di immagini*; la meditazione, favorita dalla lunga esposizione stenopeica, come mezzo di integrazione, di unione, tra il nostro essere ed il mondo circostante.

Qui riprendiamo proprio quest'ultimo aspetto.

Il tempo lungo (di *esposizione*), implicito nella pratica stenopeica, ci introduce al concetto di tempo assoluto e propedeuticamente ci immette nel flusso



Vincenzo Marzocchini
Antiche Pievi Carniche



Vincenzo Marzocchini
Antiche Pievi Carniche

universale del tempo cosmico. Un fenomeno che percepiamo attraverso il lento mutamento dei luoghi, del paesaggio, degli oggetti, delle persone, della nostra trasformazione fisica.

Diego Mormorio, riprendendo il concetto di Paul Valery secondo il quale *L'istante genera la forma e la forma fa vedere l'istante*, sostiene in Meditazione e Fotografia: *Che cos'è infatti la bellezza se non la forma che esce dal caos? Ovvero, l'aspetto che, di istante in istante, prendono le cose, le quali, in questo processo di continua trasformazione, rendono visibile il tempo. [...] Senza forma, ossia senza la continua modificazione della realtà, non ci sarebbe tempo, perché vivremmo in un mondo raggelato, senza vita. La vita è il continuo manifestarsi della forma e del tempo. Ad ogni istante, le cose maturano un nuovo aspetto e danno al tempo la forma di una catena infinita. Nessuna cosa vive per essere sempre uguale a se stessa: tutto cambia continuamente, senza inabissarsi nel nulla, ma solo mutando.* [(20)]

Mettersi seduti a fianco della *scatola* (macchina) *stenopeica* e potersi immergere mentalmente e fisicamente nel ritaglio spazio-temporale che si offre ai nostri occhi, mentre il paziente piccolo foro (*sténopé*) registra i non sempre visivamente percettibili mutamenti del reale mediante l'azione delle radiazioni luminose che li trasferiscono sul materiale fotosensibile predisposto, significa certamente vivere un'esperienza fotografica unica e totalizzante. Dunque, è logica conseguenza l'affermazione di *fotografia totale*, che prevede la continuità e l'integrazione del tempo e dello spazio, che include presenza e assenza al pari del prima e del dopo, attribuita alla ripresa stenopeica; al contrario, possiamo considerare come *negazione* del flusso vitale il selettivo bressoniano *attimo* o *momento decisivo*, uno scatto *congelante*, un clic che blocca nell'*istante* la continuità del fluire delle cose, delle azioni, del movimento, dei mutamenti.

Seduti accanto alla scatola nera, mentre al suo interno il mondo si deposita e lentamente si trasforma in immagine latente, iniziamo un lento processo meditativo sperduti fra immagini reali e virtuali, vicine e lontane: *Meditare è un vedere che rende fruttuoso il guardare. Colui che guarda, infatti, non necessariamente vede. Vedere significa trascendere i confini fisici dello sguardo e arrivare, con la luce della mente, a una precisa consapevolezza. [...] È una sapiente calma che ognuno di noi si porta dentro, ma che nella gran parte dell'umanità è sommersa da distrazioni, superficialità e volontà di potere che si agitano come una bufera. Come umani, siamo simili a un oceano in tempesta, dove, sotto le acque agitate, quelle profonde restano calme. Per trovare la sapienza del vedere, ognuno deve dunque attraversare e oltrepassare la bufera, ammaestrando la capacità di osservare.* [(21)]

Nella mia seconda pubblicazione relativa alla fotografia stenopeica (Clueb, 2006), mi ero altresì soffermato sull'importanza del saper vedere, operazione che è strettamente collegata al saper ascoltare, prendendo spunto dall'omonima opera di Plutarco. In effetti, la meditazione presuppone il silenzio, come del resto lo reclama la stessa azione del vedere in profondità.

Giungere all'acutezza dell'occhio significa coltivare l'ascolto ed entrare nel silenzio. In un suo famoso discorso conosciuto col titolo Guardate gli uccelli nel cielo; osservate il giglio nel campo *il filosofo Sören Kirkegaard ha detto: 'Solo tacendo si coglie l'istante; mentre si parla, non appena si dice una sola parola, ci si lascia sfuggire l'istante; l'istante è solo nel silenzio'. Disponendosi a cogliere l'istante, il meditante si pone in ascolto: sospende ogni giudizio e ogni opinione. Semplicemente ascolta e vede l'eternità passare da un attimo all'altro. Segue il continuum delle cose. E tra un istante e l'altro, sente giungere al suo orecchio un numero indicibile di suoni. Sperimenta la bellezza del proprio silenzio.* [22]

Seduti, in silenzio, con gli occhi e gli orecchi in tensione, cogliamo nelle azioni del quotidiano e nell'intera natura quei lenti mutamenti spazio-temporali come unica entità alla quale apparteniamo anche noi e la nostra camera obscura.

Sinteticamente

La semplicità è il modo migliore di avvicinarsi alle cose, di affrontare i problemi, di proporre soluzioni, di comunicare cogli altri; allora, sicuramente, sarà anche la metodologia più appropriata per prelevare immagini dal mondo.

La semplicità in fotografia è garantita dallo stenoscopio: dal piccolo foro, dal buco che sostituisce i complicati obiettivi. Con questa procedura, definita stenopeica, la registrazione della luce sui materiali fotosensibili è diretta, non mediata; quindi, a seconda delle teorie semiotiche a noi più congeniali, possiamo affermare di avere una maggior garanzia che la "traccia" sia portatrice di verità, oppure stabilire che la copia del reale risulti più fotocopia. Meno fotocopia diventerà con il procedimento analogico tradizionale e ancor meno con quello digitale (dove la manipolazione può arrivare a far rima con impudenza!).

Secondo la concezione sofistica non possiamo avere dubbi: se la semplicità (un foro) ci avvicina alla verità, le complicanze, le complessità (lenti) ci allontanano da essa. Sì, è ora di speculare in profondità per dare una veste filosofica ad un inconsistente buco nero che si reifica mediante radiazioni luminose.

Senza indugi passiamo subito ad asserire che lo stenoscopio è la sintesi (s)materializzata del pensiero occidentale ed il pertugio di collegamento con le dottrine orientali.

Artisticamente, poi, le opere di tanti autori testimoniano come al basso tasso di tecnologia dello stenoscopio fa fronte l'alto tasso di concettualità del prodotto finito. La fotografia stenopeica entra a pieno titolo nel vasto filone dell'arte povera, ma ad alto tasso di creatività, dell'arte dai mezzi minimi ma dai contenuti profondi.

Il mezzo, un buco per tutti, democratizza la produzione e la proprietà delle immagini. In particolare, proprio nella realizzazione dell'immagine è solo con lo stenoscopio che possiamo parlare di *pari opportunità.* Sì, è pur vero che il foro può essere effettuato su un'infinità di materiali più o meno pregiati (vedi la lamina d'oro consigliata da Ansel Adams!) con notevoli differenze di costo, ma è pur sempre il foro e non il suddetto materiale che convoglia le radiazioni luminose sulla pellicola… mentre altrettanto non si verifica nell'uso degli obiettivi: se un'ottica è costruita con materiali scadenti è certo che l'icona ne soffrirà.

Riflettiamo sul fatto che la democraticità, il principio delle pari opportunità viene garantito da un qualcosa di immateriale, di imponderabile: un foro, leggero quanto un'idea, un principio, appunto!, scevro da ogni tecnicismo.

Il tecnicismo è un prodotto occidentale teso alla conquista del mondo esterno; il raggiungimento della felicità e dell'equilibrio interno dipendono dal possesso dei beni materiali, di consumo.

Federico Rampini, giornalista e profondo osservatore della vita politica e sociale, ci ricorda come *il Bhutan,*

piccolo paese appollaiato sulle cime dell'Himalaya, abbia escogitato *un misuratore di benessere alternativo rispetto al PIL*, in effetti sapientemente *da anni usa il FIL: Felicità interna lorda.* [23]

Scrive Franco Vaccari nell'introduzione al mio primo volume sulla fotografia stenopeica: *Il fascino di questo tipo di fotografia è che in essa si incontrano il minimo di complicazione strumentale con il massimo di magia dei risultati… questa combinazione è fonte di benessere psicofisico, come si verifica ogni volta che si ottengono buoni risultati con un risparmio di energia…*

È il principio della "leva di Archimede": minimo impiego di energia massimi risultati. È il principio del risparmio energetico ed è la dottrina dell'energia pulita che rendono frizzanti le lucide analisi di Fritjof Capra sulla svolta necessaria nella società contemporanea. La macchina stenopeica, per funzionare, non brucia energia e non produce scarti inquinanti: ci garantisce un approccio puro, arcaico, genuino col mondo.

Anche la fotografia ufficiale è inquinata da questo meccanismo di dominio ed è diventata un atto predatorio e di manipolazione più che uno strumento di visione

Ed è qui che avviene la svolta e, come vedremo più avanti, l'aggancio con il mondo orientale.

La fotografia stenopeica si oppone all'interpretazione dell'esistenza umana ritmata dall'edonismo materialista. Introduce una frattura nel mondo artistico ponendosi come una valida alternativa al conformismo dell'arte attuale che prospera sull'effimero, sul contingente, sul relativismo. Ma il rischio, a mio avviso in parte già in atto, è che tutto venga fagocitato dal sistema, dal mercato dell'arte contemporanea e si instauri il solito conformismo nel nome dell'anticonformismo col marchio del postmodernismo.

La lentezza stenopeica [24]

La fotografia stenopeica crea le condizioni (lunghi tempi di esposizione) per un ascolto prolungato del mondo circostante stimolando un nostro lento ma efficace passaggio dal guardare al vedere secondo la concezione huxleyana per la quale l'*arte del vedere* (la *visione*) è data dall'insieme *sensazione/selezione/percezione*.

Ecco allora subentrare l'altro fondamentale requisito da abbinare all'ascolto per meglio percepire e vedere: il tempo. Una serie di aforismi di Peter Handke ci mettono sulla buona strada: *Riflettere sul tempo, percepire lo spazio: conosci un senso di vita più puro?... 'Guadagnar tempo' è una bella espressione; però io non guadagno tempo affrettandomi… Ho bisogno ogni volta di tempo finché il movimento delle foglie nel vento e il loro rumore significano ciò che essi sono, e significano a me ciò che sono io. Il diritto dell'uomo numero uno è dunque per me: ho bisogno di tempo… Io devo (posso) dare significato al mondo con la lentezza.*

È con altri termini la raccomandazione heideggeriana della liberazione dall'assillo del tempo: *Perdere tempo e, per farlo, procurarsi un orologio!*

La paura di *perdere tempo* e l'ansia di *guadagnare tempo* sono tipiche situazioni esistenziali del mondo occidentale dove produzione e consumo sono supervelocizzati e quindi anche le immagini sono consumate ad un ritmo vertiginoso. Tutto il mondo è attraversato ad alta velocità. Scriveva anni or sono Wim Wenders: *I segni nel paesaggio diventano sempre meno visibili. Prima queste regioni immense venivano attraversate in automobile, poi arrivarono i treni, dai quali si guardava al paesaggio con ben altra velocità, in seguito gli aerei, e da quel momento, non si poterono distinguere più… camminando a piedi si vede in maniera diversa che attraversando una regione in auto, per poi fotografare dal finestrino, come fanno quasi tutti del resto, senza neppure fermarsi; o dal prendere un aereo e arrivare a un'ora precisa in un luogo preciso, ma senza in realtà aver fatto un viaggio, perché si arriva e basta. Ovviamente, diventa sempre peggio. La gente ormai*

arriva soltanto, ma in fin dei conti non si è mai mossa. Scatta fotografie per convincersi a posteriori di essersi trovata in un dato luogo.

Recentemente Marc Augé ha ribadito il concetto: *Sono i testi disseminati sul percorso ad enunciare il paesaggio e a spiegarne le segrete bellezze. Non si attraversano più le città, ma i punti importanti sono segnalati dai cartelloni che recano scritti veri e propri commenti. Il viaggiatore è in qualche modo dispensato dal fermarsi e anche dal guardare.* Lo studioso francese Augé, antropologo dei *modi contemporanei*, ci ha donato profonde riflessioni sul viaggio moderno, sulla conoscenza odierna dei luoghi: *… la pratica attuale del turismo ha più a che fare con la comunicazione che con il viaggio. Il turismo culturale accresce il sapere, il turismo sportivo mette in forma, ma senza che ad essi sia mai associata l'idea di una trasformazione essenziale dell'essere. L'ideale della comunicazione è l'istantaneità, mentre il viaggiatore se la prende comoda, coniuga i tempi, spera, si ricorda… il turista consuma la propria vita, il viaggiatore la scrive.*

La fotografia stenoscopica facilita l'osservazione perché il tempo stenopeico è necessariamente prolungato: l'attenzione verso gli altri e verso i luoghi non può essere mai frettolosa, non può stare tutta in un clic predatorio. Allora il guardare si trasforma in vedere e l'atto dell'osservare diventa riflessione.

La via della lentezza ci guida verso l'interno, ci rivela una visione più introspettiva, mistica, ascetica, più imponderabile (visione orientale), meno prevedibile, tecnologicamente inconscia, di cosciente incertezza e di attesa.

Ma anche nelle idee del mondo antico occidentale possiamo già individuare due posizioni teoretiche divergenti che fanno al nostro caso: la dottrina platonica e quella socratica.

Dal mito platonico della caverna, dal riconoscimento del mondo mediante il confronto con gli archetipi - il campionario dei modelli - che preesistono nella nostra memoria, sono nati i meccanismi di esposizione



Marco Mandrici
Post meridiem

delle macchine fotografiche automatiche, fino ai sofisticatissimi dispositivi di controllo di qualsiasi apparecchiatura moderna digitale.

Il pensiero platonico ci spinge verso il tecnicismo, il dominio del mondo esterno, l'arroganza intellettuale… il digitale. Il digitale: il massimo della globalizzazione e del consumismo standardizzato!

Il messaggio socratico, riportato alla ribalta dal filosofo austriaco Karl Popper come esempio di ideologia democratica da seguire per le attuali e future generazioni, ci sospinge verso una riflessione o ricerca interiore, sul possibilismo del diverso e delle scelte alternative.

Lo stenoscopio simboleggia allora il massimo della trasgressione alle regole precostituite, l'iceberg dell'anticonformismo artistico e sociale.

La pratica stenopeica: l'arte dei tempi lunghi in fotografia! I tempi lunghi ottenuti ***non*** con l'ausilio della posa B o T (derivati tecnologici), ma con la



Marco Mandrici
Schiuma d'onda



Marco Mandrici
Schiuma d'onda

naturale strettoia dell'orifizio stenopeico. La sua naturale lentezza sarà il più efficace antidoto all'ansia dell'ipertecnologico, alla droga del tempo veloce e della superattività, all'angoscia esistenziale per la mancanza di tempo.
"Festina lente" - affrettati lentamente - sostenevano gli antichi: ne trarranno vantaggio la creatività, la fantasia, la spontaneità e la meditazione sull'umana esistenza.

La camera obscura e i segreti della conoscenza

Protagonista del Settimo Libro di quel grande dialogo che è La Repubblica, il mito della caverna si costituisce come straordinaria metafora del senso della conoscenza, ossia delle sue aporie, ma anche del problema della persuasione, ossia del rapporto tra insipienza dei più e vera conoscenza (sempre appannaggio di pochi), e quindi del rapporto tra apparenza e verità, tra luce e ombra. In questo mito Platone paragona la maggior parte degli umani a dei prigionieri, rinchiusi in una caverna sotterranea, incatenati e costretti a guardare immobili il suo fondo, sulla cui superficie si muoverebbero semplici ombre proiettate da una fiamma. Ovvero, le proiezioni illusorie di una realtà più vera; costituita da statue, veri e propri simulacri mossi da persone in carne e ossa, che sono situate al di là di un muretto, e che di quelle ombre e dei suoni che vengono uditi dai prigionieri sarebbero la vera e propria causa. Per rendersene conto basta riuscire a liberarsi dalle catene, uscire alla luce del sole; abituarsi al suo splendore e prendere coscienza dell'ingannevolezza del mondo che pur appare tanto familiare in quella soporifera e pur appagante oscurità. [(25)]
Il meccanismo della *camera obscura* per spiegare la formazione delle idee e lo sviluppo dell'intelligenza - con espliciti riferimenti al collaudato modello platonico - è stato utilizzato anche dal filosofo inglese John Locke: *Non ho la pretesa di insegnare, ma di indagare, e perciò non posso far altro che confessare,*

ancor qui, che la sensazione esterna e quella interna sono le sole vie che io possa trovare per le quali la conoscenza passa all'intelligenza. Queste soltanto, a quanto io riesca a scoprire sono le finestre per le quali la luce riesce a penetrare in questa camera oscura. Poiché, a mio credere, l'intelligenza non è dissimile da uno stanzino del tutto chiuso alla luce, nel quale sono state lasciate soltanto alcune piccole aperture da cui possono entrare le similitudini visibili esterne, e idee delle cose esterne: [se le immagini che entrano in questa camera oscura potessero fermarvisi] e rimanervi così bene ordinate da potervele ritrovare all'occorrenza, essa rassomiglierebbe molto all'intelligenza dell'uomo, per quanto riguarda tutti gli oggetti della vista e le corrispondenti idee. [(26)]

Ma è, a mio avviso, Paul Valéry a porsi all'apice di questa modernissima e sempre più attuale tendenza interpretativa sia sull'utilizzo che sul meccanismo del "fotografico", uno specifico che cerca di sottrarsi alla gabbia delle definizioni certe e che degli elementi esterni sembra servirsi come pretesto per far luce sull'intricato mondo interiore: *Che cos'è la famosa caverna di Platone, se non è già una camera oscura, la più grande, penso, che sia mai stata realizzata. Se avesse ridotto ad un piccolo foro l'apertura del suo antro, e rivestito di uno strato sensibile la parete che gli serviva da schermo, Platone, sviluppando il suo fondo della caverna, avrebbe ottenuto una gigantesca pellicola, e Dio sa quali conclusioni sorprendenti ci avrebbe lasciato sulla natura delle nostre conoscenze e sull'essenza delle idee. Ma c'è emozione più filosofica di quella che si può provare sotto questa luce rossa abbastanza diabolica […] mentre si attende con ansia l'emergere allo stato visibile di questa misteriosa immagine latente […] ? Poco a poco, qui e lì, qualche macchia appare, simile al balbettio di un essere che si risveglia. Questi frammenti si moltiplicano, si saldano, si completano; e non si può impedire di pensare davanti a questa formazione, prima discontinua, che procede per balzi ed elementi insignificanti, ma che converge verso una composizione riconoscibile, a delle precipitazioni che si osservano nello spirito, a dei ricordi che si precisano, delle certezze che d'un tratto si cristallizzano, alla produzione di certi versi privilegiati, che si stabiliscono, disimpegnandosi bruscamente dal linguaggio interiore.* [(27)]

SEQUENZA ANTOLOGICA PASSAGGI PER UNA RIFLESSIONE SULLO SPECIFICO STENOPEICO

Le origini del fotografico e l'impronta stenopeica

Non sono pochi i collegamenti della fotografia stenopeica con i processi sperimentati e attuati da William Henry Fox Talbot sia in fase di ripresa che in quella di stampa, come possiamo puntualmente verificare analizzando la particolareggiata ricerca condotta da Roberto Signorini.

All'inizio di ottobre del 1833, Talbot passeggia e prende schizzi del paesaggio sulle rive del lago di Como: *Fu tra questi pensieri che mi sovvenne un'idea...: come sarebbe affascinante se fosse possibile far sì che queste immagini naturali si imprimessero da sé in modo durevole, e rimanessero fissate sulla carta! [...] Nel 1835 riuscii a ottenere con una Camera Obscura delle vedute soddisfacenti di edifici e di altri oggetti distanti, le quali produssero nella mia mente e in quella degli amici a cui le feci vedere uno stupore che non dimenticherò mai. [...] Quando nel 1834, ignaro delle ricerche di Davy, io intrapresi una serie di esperimenti col medesimo fine, non so quale buona stella abbia secondato i miei sforzi [...] Con questo procedimento è possibile distruggere la sensibilità della carta e renderla del tutto insensibile. Dopo tale cambiamento, essa può venire esposta con sicurezza alla luce diurna [...] Con questo tipo di carta, estremamente sensibile all'azione della luce e tuttavia in grado di perdere tale proprietà quando sia necessario, si possono ottenere un gran numero di singolari risultati. [...] ma uno forse più adatto a un utilizzo generalizzato*



Marco Mandrici
Dormono sulla collina

è la possibilità di raffigurare facsimili esatti di oggetti prossimi all'operatore, come fiori, foglie, incisioni ecc., che si possono ottenere con grande facilità, e spesso con una rapidità che è quasi meravigliosa.
La raffigurazione, spogliata delle idee che l'accompagnano, e considerata solo nella sua natura essenziale, non è altro che una successione o varietà di luci più intense proiettate su una zona della carta, e di ombre più profonde su un'altra. Ora la Luce, là dove è presente, può esercitare un'azione, e questa, in determinate circostanze, è sufficiente a causare delle modificazioni nei corpi materiali. [...] col nostro metodo, una volta ottenuta una raffigurazione per mezzo della Camera, le rimanenti si possono ottenere da questa col metodo del ri-trasferimento, il quale, per una fortunata e splendida circostanza, rettifica nello stesso tempo entrambi gli errori della prima raffigurazione, cioè l'inversione dei lati destro e sinistro e quella di luce e ombra.
N.B. Ho scoperto che le raffigurazioni della Camera si trasferiscono molto bene, e l'effetto che ne risulta è proprio alla Rembrandt. [28]

L'immagine autoprodotta

La luce fotografica produce l'immagine non per un effetto di rischiaramento ma per un effetto di oscuramento. [...] L'effetto scotoforico va contro la metafisica della luce: esso sposta l'immagine fotografica dalla parte del deposito materiale, della bruciatura luminosa che rinvia l'icona all'impressore [a ciò che ha prodotto l'impronta e di cui il segno fotografico è indice; ndt], alle cose del mondo. [29]
Le tavole che compongono il volume…sono state tutte impresse dalla mano della Natura e risultano dalla semplice azione della Luce su della carta sensibile. Utilizza anche a loro riguardo l'espressione 'sun pictures', che perdurerà a lungo e si può evocare qui almeno David Octavius Hill il quale, poco dopo Talbot e direttamente nel suo solco, firmava i propri calotipi con la formula 'Sol fecit', ribadendo la caratteristica, il marchio, dell'autoproduzione… ma è nel titolo stesso del libro di Talbot che si trova depositata (dovremmo dire, tipografata) questa insistenza teorica sul carattere a-tecnico e non umano, naturale, della fotografia: la matita della natura è la natura che (si) traccia essa stessa, che (si) disegna. [30]

La casualità in fotografia

Esiste un altro concetto, meno noto perché confinato al lessico della storia o della filosofia della scienza, ma più appropriato, per descrivere una lunga catena di casi fortunati: la serendipity. Il nome deriva da Serendippo, un'isola della mitologia araba. Un'isola dell'Oceano Indiano nata sotto una buona stella, visto che per quanti errori, goffaggini e abbagli commettessero i tre principi di Serendippo, questi finivano sistematicamente per volversi a loro vantaggio. È l'inglese Horace Walpole il primo a coniare, in una lettera del 28 gennaio 1754, il termine

di serendipity, proprio a partire dal nome dell'isola e dalla sua leggendaria fortuna. La serendipity, detta a volte anche 'effetto di serendipity', descrive dunque la probabilità di vedere i propri errori trasformarsi in un successo o di trovare qualcosa senza averla effettivamente cercata. In due parole: la fertilità del caso. Il termine ha avuto una notevole fortuna in campo scientifico, dove sta a indicare un fenomeno ricorrente e ben noto. Alcuni storici della scienza si sono divertiti a compilare un elenco delle scoperte dovute alla serendipity [...] Anche la fotografia sembra essere un luogo propizio per le astuzie della serendipity. [...] Fra i fotografi legati al movimento surrealista Man Ray è probabilmente quello che ha saputo meglio mettere a frutto la serendipity. Egli esplora l'intera gamma degli accidenti fotografici, riesce costantemente a mettere i casi del suo obbiettivo al servizio dell'estetica surrealista. Si dichiara senza indugi 'fautographe' e, amante dei giochi di parole com'era, non si sarebbe probabilmente tirato indietro neppure di fronte ai termini di 'fotogaffe' o di 'falsa-tografia', se fossero venuti in mente a lui e non a Raymond Queneau. [...] Nel 1943 la rivista americana View pubblicò un articolo di Man Ray intitolato Photography Is Not Art. Egli vi commentava sbrigativamente alcune delle sue migliori fotografie. La sua preferita era accompagnata dalla seguente descrizione: '1. Un'istantanea accidentale di un'ombra fra due altre accurate pose di una ragazza in costume da bagno.' [...] Questa immagine, che Man Ray dichiarava come la sua migliore, sembra insomma una fotografia scattata per caso e per errore, ovvero doppiamente sbagliata (almeno secondo i criteri convenzionali). Questa 'fotografia a rovescio' - è proprio il caso di dirlo - conferma il gusto del fotografo per il caso e la sovversione. Forse è proprio in virtù di questa doppia legittimazione surrealista dell'errore che Man Ray tende a presentare la maggior parte delle proprie scoperte come degli incidenti tecnici. [31]

Certo, il gusto del fotografo per l'errore, i suoi tentativi reiterati di far passare alcune delle sue immagini come incidenti sembrano a prima vista un modo di mettersi in sintonia con il surrealismo, di far riferimento al 'caso oggettivo' o al 'principio di sovversione totale' invocati da Breton. Ma al di là della dichiarazione di fedeltà sembra esserci qualcos'altro: la messa in discussione dell'onnipotenza dell'autore. Rivendicando costantemente l'incidente, Man Ray sembra sistematicamente voler sminuire i propri meriti. Lasciare che la fertilità del caso si sostituisca alla propria. Far sí che la serendipity prenda il posto della propria immaginazione creativa. La sua 'migliore fotografia' ne è una prova: 'l'istantanea' è 'accidentale', è dovuta più al caso che all'abilità del fotografo.

E come se non bastasse questo ridimensionamento dell'autore, la sua stessa presenza nell'immagine - un'ombra - è resa quasi irriconoscibile dalla rotazione di novanta gradi. A questo riguardo c'è uno scarto radicale tra l'ombra portata in Man Ray e quella in Moholy-Nagy, le due ombre non 'portano' lo stesso significato. Mentre Moholy-Nagy usa l'ombra per indicare che dietro l'immagine c'è sempre qualcuno che regge i fili dell'intero dispositivo, Man Ray invece si premura di dissimulare la presenza dell'operatore. Come se volesse - scriveva il suo amico Max Ernst - ridurre 'al massimo il ruolo attivo di colui che una volta era definito 'l'autore dell'opera'. In un suo celebre testo intitolato proprio La Morte dell'Autore, Roland Barthes aveva notato che 'il Surrealismo ha però contribuito a dissacrare l'immagine dell'autore'. [32]

Riabilitazione del soggetto esterno e quindi della traccia: dell'impronta lasciata dalla luce

Secondo il principio dei vasi comunicanti, tanto caro ai surrealisti, questa messa in discussione dell'autore si accompagna alla riabilitazione del soggetto dell'immagine. Clement Greenberg descrive il surrealismo come tendenza reazionaria che cerca di ripristinare il soggetto esterno. Questa supremazia del soggetto sull'autore permette, tra l'altro, di comprendere meglio

l'interesse che i surrealisti avevano portato per Atget. Tra le cose più lucide che siano mai state scritte su di lui, Rosalind Krauss nota che, nell'analisi del suo lavoro, 'il concetto d'autore è senza oggetto' e che al contrario 'il soggetto è centrale'. A conclusione del suo celebre aforisma, citato nell'introduzione, secondo cui il sistema fotografico è l'unione di una tecnica, di un autore e di un soggetto, Man Ray aggiungeva sempre che, a suo avviso, 'è il soggetto a determinare l'interesse di una fotografia.' A differenza di altre avanguardie nelle quali l'autore veniva generalmente esautorato a favore del medium, nei surrealisti lo si è ridimensionato a beneficio del soggetto. Sta tutta qui la differenza tra la Nuova visione, che privilegiava la messa in questione del medium, e il surrealismo che s'interessa principalmente al soggetto. [...] Per Moholy-Nagy l'errore è un mezzo inesauribile di esplorazione del medium e quindi di scoperta di altri modi di rappresentazione. Per Man Ray l'incidente è (sia nel discorso, sia nei fatti) una maniera di abbandonarsi al caso, di far sí che emergano forme visive inedite, nuovi soggetti. [(33)]

Come scrisse Robert Frank nella sua richiesta al Guggenheim 'il progetto che ho in mente è di quelli che prendono forma nel procedere ed è essenzialmente elastico.' Dorothea Lange credeva inoltre che 'sapere in anticipo che cosa stai cercando significa che stai solo fotografando i tuoi preconcetti, cosa che è molto limitante.' Secondo lei era bene che un fotografo lavorasse 'completamente senza pianificazione' e che fotografasse solo 'ciò che istintivamente gli procurava una reazione'.

In qualunque direzione guardasse, Kertész vedeva sempre riflessi della propria situazione. [...] Il cappotto scuro e il cappello fanno sí che sovente l'uomo sia solo una silhouette. Ritorna sempre nelle immagini di Kertész. [...] Ciò che Kertész vede quando guarda fuori della finestra in strada è spesso questa sagoma che rappresenta i suoi sentimenti, il fatto di essere a New York, sradicato e incompreso. [...] da dietro la macchina il fotografo guarda il suo surrogato andarsene in giro nel mondo materiale. [...] e grandi fotografi sono quelli che disvelano in forma estetica l'essenza della tecnica, quasi dissolvendosi in essa. [(34)]

L'inconscio tecnologico e l'occultamento dell'autore

Come dire che nella macchina è insita una verità che è propria della macchina e non di chi realizza la fotografia. All'inconscio ottico di Benjamin - 'ciò che sfugge al soggetto a causa dei suoi limiti, ma che si rivela al mezzo' -, alla fine degli anni 60 Franco Vaccari oppone l'inconscio tecnologico. 'L'inconscio tecnologico non deve essere interpretato come pura estensione e potenziamento di facoltà umane, ma bisogna vedere nello strumento una capacità di azione autonoma [...]. Ogni macchina segue delle regole che strutturano la sua produzione e l'insieme di queste regole funziona come un vero e proprio inconscio.' La proposta di Vaccari è di 'sostenere un radicale spostamento verso lo strumento che deve essere visto come dotato di una propria autonoma capacità di organizzazione delle immagini indipendentemente dall'intervento del soggetto.' Il processo è automatico ed autonomo e procede senza che di volta in volta l'intervento umano debba istituire un codice. La fotografia è una scrittura automatica, indipendentemente dalla coscienza del soggetto: '[...] è una consapevolezza che la macchina non mi appartiene, è un mezzo aggiunto di cui non si può né sopravvalutare né sottovalutare la portata, ma proprio per questo un mezzo che mi esclude mentre sono più presente.' [(35)]

Insiste Luca Panaro sull'idea che *Vaccari si è sempre orientato verso la 'desoggettivazione' e 'de-personalizzazione' del prodotto artistico, mirando alla 'fine dello stile' e alla 'disumanizzazione dell'opera' [...] Vaccari, non è mai stato attento alla qualità estetica delle forme e alla visione soggettiva della realtà; egli ha sempre occultato se stesso favorendo una attenta riflessione concettuale sulle tecnologie utilizzate. Con il concetto di inconscio tecnologico - formulato sulla pratica fotografica*



Marco Mandrici
Dormono sulla collina



Marco Mandrici
Dormono sulla collina

- Vaccari apre la strada all'estetica della comunicazione, in quanto indica nel mezzo tecnologico uno strumento capace di una azione autonoma non più dipendente dalla volontà soggettiva dell'uomo. [36]

La riflessione duchampiana sulla fotografia e *'le conseguenze all'interno dell'ambito specifico della sua pratica' [...] nell'ossessione per le ombre portate e per le silhouettes, che evocano la preistoria della fotografia; nel motivo degli aloni, che pervade i quadri realizzati nel 1910-11 e che Jean Clair associa agli effetti ricercati dalla fotografia spiritistica; nel movimento del Nudo che Scende le Scale, che rinvia palesemente alle sperimentazioni cronofotografiche di Etienne-Jules Marey e di Albert Londe (con il quale Raymond Duchamp-Villon aveva lavorato alla Salpêtrière); nell'immensa lastra di vetro sensibile che costituisce La sposa messa a nudo dai suoi scapoli, anche; nell'uso della fotografia, che interviene in tutti gli autoritratti di Marcel Duchamp; nei diversi esperimenti di ottica, in cui operano congiuntamente prospettiva, movimento, stereoscopia e 'visione anaglifica'; nell'iperrealtà di Dati, che è una sorta di fotografia a tre dimensioni; e anche nel ready-made, che si vede presentato, nella sua 'neutralità' di fondo, come una manifestazione del paradigma fotografico.* [37]

Considerazioni estetiche sulla fotografia stenoscopica

L'ombra è bella quanto l'albero

Diego Mormorio, a commento della riflessione del filosofo indiano Krishnamurti, scrive: "*Quando sedevi nella veranda a guardare dall'alto la vallata, c'erano le lunghe ombre del mattino. L'ombra è bella quanto l'albero. Chi ha una qualche abitudine con il fotografare sa di avere a che fare innanzitutto con la luce e le ombre. [...] Per tutti quelli che fotografano, la bellezza dell'ombra è la bellezza della luce. Essi sanno che tutto ciò che il sole illumina vive dell'ombra: in rapporto ad*

essa. Sa che l'ombra dà profondità alla luce, sottrae le cose alla piattezza e dà ad esse rilievo. Fotografare, infatti, significa innanzitutto saper cogliere la combinazione di luce e ombra: saper vedere la luce in rapporto all'ombra e l'ombra in rapporto alla luce. [38]

Panta rei: il gioco dell'attimo e dell'eternità

Paul Valery scrisse in L'âme e la Dance: "L'istant engendre la forme, et la forme fait voir l'istant" (L'istante genera la forma e la forma fa vedere l'istante). Che cos'è infatti la bellezza se non la forma che esce dal caos? Ovvero, l'aspetto che, di istante in istante, prendono le cose, le quali, in questo processo di continua trasformazione, rendono visibile il tempo. Noi percepiamo quest'ultimo solo a partire dalla trasformazione delle cose. Per usare l'espressione di Valery: è la forma che fa vedere l'istante. Senza forma, ossia senza la continua modificazione della realtà, non ci sarebbe tempo, perché vivremmo in un mondo raggelato, senza vita. La vita è il continuo manifestarsi della forma e del tempo. Ad ogni istante, le cose maturano un nuovo aspetto e danno al tempo la forma di una catena infinita. Nessuna cosa vive per essere sempre uguale a se stessa: tutto cambia continuamente, senza inabissarsi nel nulla, ma solo mutando. [...] Nessuna arte meglio della fotografia ha mai potuto mettere in luce la transitorietà di tutte le cose: il loro essere parte indissolubile dell'eterno. A ogni suo istante, essa mostra che c'è stato un prima e che ci sarà un dopo di ogni cosa rappresentata; che ogni rappresentazione non è altro che un frammento dell'eterno. [38a]

I riverberi, il buio, l'imbrunire, il tramonto, il grigiore, la luce fredda del mattino, il desiderio del sole e della luce, l'atmosfera cupa e la sensazione di incertezza, di precarietà, di transitorietà, di incontrollabilità degli eventi, di passaggio e mutazione continua delle cose; sono tutti elementi che caratterizzano alcune opere (*Spettri e L'anitra selvatica*) del drammaturgo Henrik Ibsen.
Ancora delle interessanti affinità tra la scrittura fotografica e quella letteraria in relazione agli effetti estetici delle immagini ottenute con la stetoscopia.

Schopenauer

Il grande filosofo del diciannovesimo secolo disse che per ottenere la giusta prospettiva di un qualsiasi problema dovremmo spostarci di una cinquantina d'anni nel futuro, rovesciare un telescopio e guardare dall'altra estremità [...].
- Che cos'è un buco? [...] - Lei studia la filosofia dei buchi. [...] - Il buco è solo un concetto. [39]

Fotografia dell'intimità, quella stenoscopica, il contrario della finestra sul bordello del mondo, come riteneva Benjamin.

Pessoa

Gli importava soltanto diventare lo specchio nitidissimo (ma un alone avvolge da ogni lato la nitidezza) dove si riflettessero tutti i pensieri, e l'infinito labirinto di relazioni e di concatenazioni, che formano la vita segreta della mente. Leggendolo, penetriamo nel nostro spazio interiore, e ne conosciamo la trasparenza e la leggerezza: la compenetrazione del sogno, della visione, della realtà, del pensiero, del fuori e del dentro in una sola e assoluta immagine mentale. [...]

Caeiro (uno degli eteronimi di Pessoa):

L'unico senso occulto delle cose
è che esse non hanno nessun senso occulto,
è più strano di tutte le stranezze
e dei sogni di tutti i poeti
e dei pensieri di tutti i filosofi,
che le cose siano veramente ciò che sembrano essere
e non ci sia niente da capire. [40]

Karen Blixen

Con una sapienza che non finiamo di ammirare, nei Racconti d'Inverno (1942) stese una magica velatura virgiliana, un morbido cristallo alla Poussin o alla Gluck o persino alla Vermeer, sopra i suoi colori oscuri di una volta. Poi ritagliò uno spazio in ognuno dei racconti: dove incideva un'immobile scena luminosa, un attimo di estasi beata e solidificata, quando "l'universo appare come qualcosa di perfetto per armonia e bellezza, e la vita come uno sconfinato stato di grazia." [40a]

Alice Munro

La Munro ha due passioni: quella per le deviazioni narrative e quella per gli spazi bianchi. [...] all'improvviso, apre uno spazio bianco in un racconto. In quel bianco trascorrono anni, decenni: un abisso allontana il presente e il passato: il tempo passa senza che nessuno se ne accorga; e noi avvertiamo, al tempo stesso, il senso della continuità e quello della lacerazione che formano il tessuto diseguale della nostra vita. [40b]

Niente foto al magnesio: per rispetto alla luce, sia chiaro, anche quando non c'è. Altrimenti il fotografo diventa qualcuno di insopportabile aggressività. [41]

Il pittore della vita moderna *[...] sempre in viaggio attraverso il gran deserto degli uomini, [...] cerca quell'indefinito che ci deve essere permesso di chiamare la modernità, giacché manca una parola più conveniente per esprimere l'idea a cui rimanda. [...] La modernità è il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte, di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile.* [42]

In altre parole, i fondamentali strumenti ausiliari del pensiero: lo spazio, la cosa, l'ambiente, hanno il compito di rappresentarci una realtà dinamica e multiforme come se fosse essenzialmente formata da un materiale omogeneo e immutabile. [...] se vogliamo essere fedeli all'esperienza reale e non limitarci a costruzioni scolastiche, anche le configurazioni mentali – lo spazio, le cose, l'ambiente – in qualunque modo noi le costruiamo, sono valide all'interno di un determinato cerchio di convergenza e non al di fuori di esso. E tuttavia queste configurazioni mentali possono essere sempre prolungate analiticamente ancora più oltre o condotte al di là dei confini di questo cerchio, per mezzo di costruzioni, benché diverse, a loro affini. [...] le cose stesse non sono altro che 'corrugamenti' o 'raggrinzamenti' dello spazio [...]. [43]

Sul discorso dei tempi lunghi di esposizione, i soli che permettono di registrare le tracce

Anche Evans, come Atget, usava la recessione prospettica in interni, utilizzando pavimenti e finestre per suggerire che il corridoio ripercorreva all'indietro gli anni. Nel 1931, a Saratoga Springs, scattò una fotografia che è il corrispettivo, in un interno, dell'esterno della strada principale della città intrisa di ricordi. [...] Non solo l'immagine è in grado di contenere il tempo, suggerisce anche che i luoghi hanno una loro intrinseca capacità di ricordare. [...] Evans riteneva che questi ricordi potessero essere manipolati dalla macchina fotografica. Poteva mostrare il ricordo durante il processo di formazione e, nel farlo, poteva renderlo parte della nostra memoria. In questo modo percepiamo non solo il trascorrere, dal punto di vista cronologico, degli anni, ma del tempo psicologico. Tutto ciò non si percepisce come una proiezione psicologica da parte dell'osservatore, ma come la capacità di sentire qualcosa che risiede nel luogo stesso. [44]

Joel Meyerowitz: *Posso dire che negli ultimi dieci anni ho imparato a fotografare senza guardare - ma non senza vedere. Cammino portando costantemente in spalla, dovunque io sia, la macchina fotografica. Poi, in un istante, sento di essere entrato in una zona d'energia e mi fermo. Immediatamente perdo il mio slancio. Non v'è ragione di avanzare oltre. Non è qualcosa che posso vedere, un mazzo di fiori rossi oppure un singolo oggetto pieno di vita. È un campo di forza in cui entro, che mi impedisce di andare avanti.* [45]

[...] il tempo passa attraverso la sua macchina fotografica. Ecco perché risulta quasi inconcepibile che una foto



Marco Mandrici
Sono passato per Piazza di Spagna

come questa possa essere stata scattata con una macchina digitale. La casa ha impiegato molto tempo a raggiungere questo stato e, per quanto possibile, una sua foto necessita di prendere parte a un processo e a un tempo simili. Guardare la fotografia è come condividere il punto di vista del fotografo che la vide comparire gradualmente nella vaschetta dello sviluppo. [...]
Il presente si stava trasformando nel passato davanti ai suoi occhi. Ogni cosa che vedeva era una sorta di ricordo di se stessa. **(46)**

Il tempo lungo è più lungo. Il doppio senso epifanico

La fotografia non è un'immagine in tempo reale. Conserva il momento del negativo, la suspense del negativo. Questo leggero scarto temporale permette all'immagine di esistere in quanto tale, come illusione differente dal mondo reale. Questo leggero scarto le conferisce il fascino discreto di una vita anteriore, cosa che non hanno le immagini digitali o video, che si svolgono in tempo reale. Nelle immagini di sintesi, il reale è già scomparso. E per questo motivo, esse non sono più immagini propriamente dette. [...] Nell'illusione generica dell'immagine, il problema del reale non si pone più. È cancellato dal suo stesso movimento, che passa subito e spontaneamente al di là del vero e del falso, al di là del reale e dell'irreale, al di là del bene e del male. [...] Lasciare agire la complicità silenziosa tra l'oggetto e l'obiettivo, tra le apparenze e la tecnica, tra la qualità fisica della luce e la complessità metafisica dell'apparato tecnico, senza fare intervenire né la visione né il senso. Poiché è l'oggetto a vederci, è l'oggetto a sognarci. Il mondo ci riflette, il mondo ci pensa. È questa la regola fondamentale. La magia della fotografia sta nel fatto che tutta l'opera la fa l'oggetto. I fotografi non lo ammetteranno mai, e sosterranno che tutta l'originalità sta nella loro ispirazione, nella loro interpretazione fotografica del mondo. In tal modo fanno brutte foto, o foto troppo belle, confondendo la loro visione soggettiva con il miracolo riflesso dell'atto fotografico. **(47)**
Probabilmente la fotografia, con l'avvento del digitale e delle sue codificazioni, è giunta alla fine del suo percorso e la pratica stenopeica costituisce, con la sua moderna obsolescenza, l'ultima vibrazione di rappresentare un mondo che velocemente si va trasformando nella sua immagine immateriale. In definitiva è tutta una questione di distanze. La fotografia stenopeica può dare un contributo a che la distanza tra mondo e percezione sia piccola, che ci sia ancora un contatto, una presenza. **(48)**

Il silenzio e l'ascolto
La predisposizione, *ovvero:* riprendersi i giusti ritmi di vita attraverso l'azione dei tempi lenti

Quale che sia l'approccio, in fotografia come in psicanalisi, occorre sempre preliminarmente 'fare silenzio'. Fare

silenzio dentro di sé per poter cogliere le sfumature di quel che c'è fuori; le sequenze, i ritmi, i battiti del cuore, le infinite eco che richiamano emozioni profonde e si espandono come cerchi concentrici nell'acqua di un lago. [49]

In realtà, la bellezza è la cosa che più abbonda nel mondo. Ci vogliono però occhi per vederla: una particolare capacità di saper guardare e di saper ascoltare. [...] 'Guardare e ascoltare sono la stessa cosa'. Ed è soprattutto stando in mezzo alla natura che lo si capisce chiaramente. Camminando in un bosco, la forma e il colore degli alberi si fanno tutt'uno col rumore dei nostri passi e con innumerevoli altri suoni [...] La bellezza non è mai muta, presuppone sempre la presenza dell'udito. [...] Quello tra l'occhio e l'orecchio è il più incantevole sposalizio che ci è dato vivere. Guardare significa sentire, così come sentire significa guardare. Guardiamo profondamente solo quando riusciamo a percepire dei suoni - la musica di ciò che stiamo vedendo - e ascoltiamo solo quando riusciamo a vedere nei suoni. È passando attraverso la porta di questo sposalizio che riusciamo a penetrare nella grandezza delle 'piccole cose' come l'erba, il mare, il cielo, le montagne, il silenzio, il cinguettio degli uccelli... [50]

Nella storia della fotografia la consacrazione ideologica dell'atto predatorio si ha con la coniazione bressoniana della teoria del momento decisivo. Alle riprese stenopeiche meglio si addice il metodo di Paul Strand: *"Strand non persegue un istante, piuttosto incoraggia un evento a manifestarsi come si può incoraggiare una storia a raccontarsi… lavora con molta lentezza… La sua macchina fotografica non è libera di vagabondare… Il punto in cui decide di collocarla non è dove sta per accadere qualcosa, ma là dove verrà riportato un certo numero di avvenimenti… egli trasforma i suoi soggetti in narratori… In tutti i casi Strand, il fotografo, ha scelto il punto dove collocare la macchina fotografica per farle svolgere un ruolo di ascolto."* [51]

Ma lasciamo la storia per la filosofia e riflettiamo sul fatto che la democraticità, il principio delle pari opportunità viene garantito da un qualcosa di immateriale, di imponderabile: un foro, leggero quanto un'idea, un principio, appunto!, scevro da ogni tecnicismo. Ed è qui che avviene la svolta e, come vedremo più avanti, l'aggancio con il mondo orientale. Il tecnicismo, invece, è un prodotto occidentale teso alla conquista del mondo esterno; il raggiungimento della felicità e dell'equilibrio interno dipendono dal possesso dei beni materiali, di consumo. Anche la fotografia ufficiale è inquinata da questo meccanismo di dominio ed è diventata un atto predatorio e di manipolazione più che uno strumento di visione. Tale è sempre stato, ad esempio, l'uso della camera obscura: *"Proprio ieri, Milord, mentre giravamo attraverso il parco con la camera oscura, lei era, forse, troppo occupato nel cercare qualche pittoresca prospettiva e per questo non ha osservato con attenzione ciò che stava avvenendo."* [52]
La fotografia stenopeica crea le condizioni (lunghi tempi di esposizione) per un ascolto prolungato del mondo circostante stimolando un nostro lento ma efficace passaggio dal guardare al vedere secondo la concezione huxleyana per la quale l'*arte del vedere* (la *visione*) è data dall'insieme *sensazione/selezione/percezione*.

Guardare e ascoltare l'invisibile

La scomparsa delle lenti aveva trasformato il mondo intorno a lei in un pastoso mélange, come se l'avessero tuffata nella bruma più fitta. [53]
L'immagine della fotografia non è immediatamente la cosa rappresentata. [54]
Quello che vedevamo sulle foto sviluppate sembrava venisse da una pellicola diversa. Noi sapevamo bene che aspetto avesse dal vero… [55]
Ci sono effettivamente tre tipi di immagini. Le prime sono quelle che vediamo a occhi aperti alla maniera

dei realisti, in arte come in letteratura, poi ci sono le immagini che vediamo a occhi chiusi... Le immagini che Cornell mette nelle sue scatole sono tuttavia di un terzo tipo. Partecipano sia della realtà sia del sogno, e di qualche altra cosa che non ha nome. [56]

È la luce, dunque, a condurre in modo sublime le regole del gioco fotografico. Ma la maggioranza dei fotografi del bianconero, tanto in passato quanto oggi, raramente è davvero consapevole di quello che ha tra le mani, e cioè un modello simulato dell'interazione degli elementi all'origine della creazione. A saperla ben guardare questa tecnica niente niente ci riporta nell'alveo del mito... A seconda delle condizioni luminose, gli esseri, le cose possono essere percepiti nella loro tangibilità, riconosciuti nella loro sostanziale materialità e peso, oppure, al contrario, possono comunicare una sensazione di evanescenza. Pesanti o leggeri, i corpi possono gravare verso il basso o imunalzarsi. Possono apparirci sospesi dentro un fluido o sprofondare dentro una materia indistinta. [57]

Certezze impossibili suggerite da immagini mosse, poco chiare, ambigue che vanno oltre, che significano altro da quel che rappresentano, nelle quali niente si autodefinisce, si connota; lo sguardo dell'artista si concretizza mediante un linguaggio e una visione poetici che metaforicamente alludono ad una realtà caotica e sfuggente.

Allora non possiamo che concordare con Robert Capa : *Visto che scrivere la verità è ovviamente tanto difficile, nell'interesse della verità stessa mi sono permesso ogni tanto di andare appena oltre, altre volte di fermarmi appena al di qua.* [58]

Spigolando ancora

"Ha visto la mia macchina fotografica? *ha chiesto. […]* Non l'ha notata ieri sera? *Ha fatto cenno in direzione della sua sacca, sul pavimento, vicino alla porta. Accanto alla sacca c'era una scatola che in effetti avevo notato perché era color argento. Le dimensioni erano quelle delle borse degli attrezzi dei meccanici. Qua e là era stata riparata con dello scotch nero. Non mi ero domandato che cosa ci tenesse. Forse vernici. O mele. Oppure sandali e una lozione per abbronzarsi.* Come la macchina fotografica originaria, *ha detto*, come la prima! *E mi ha teso la scatola. Non pesava nulla. Le sue pareti erano di compensato.* Qui non c'è abbastanza luce, *ha detto*, andiamo fuori. *[…] Lì lei ha guardato il cielo ancora coperto di nubi.* Due o tre minuti. *Ha calcolato a voce alta, poi con cura ha piazzato la scatola sul bordo del tavolo. Al centro di uno dei lati lunghi c'era un cerotto bianco e rettangolare, di quelli che si mettono su una piccola vescica o una scottatura. Il cerotto era incorniciato da nastro adesivo nero. Con le sue dita caute ha tolto il cerotto bianco in modo da scoprire un'apertura, un foro. Poi mi ha preso per mano. Siamo rimasti lì in piedi davanti alla macchina fotografica […] Mentre stavamo lì fermi, riflettevamo la luce, e ciò che riflettevamo entrava nella scatola scura attraverso il buco nero.* Sarà la nostra fotografia, *ha detto, e siamo rimasti ad aspettare fiduciosi. […] Molti mesi dopo, Marisa […] mi ha mandato una stampa della foto scattata sotto il pruno. Le nostre tracce restano, eppure sono infinitamente più inconsistenti di quelle degli alberi e sono a due facce: sarebbe difficile per una terza persona stabilire se stessimo andandocene o tornando, se stessimo apparendo o scomparendo, se fossimo persone in carne e ossa oppure fantasmi.* [59]

Ecco, potremmo affermare che tale ricordo di John Berger rappresenti un sintomo del ritorno alla concezione preellenistica dell'arte: con le realizzazioni artistiche egizie e mesopotamiche non si cerca di suggerire l'idea di realismo, ma il *ricordo ideale* per esempio di una persona; con la produzione greca, a partire dal V sec. a. C., avvalorata dalle teorie filosofiche della *mimesis* e dalla dottrina platonica della *caverna oscura*, l'artista segue i canoni di una rappresentazione *ottica* suggellata dal *punto di vista* (punto di *osservazione* ed angolo di *ripresa*) e dalla

scelta del momento determinante o significativo (*attimo* o *istante decisivo*).

L'essenziale è invisibile agli occhi, r*ipeté il piccolo principe per ricordarselo.* [60]
Coincidono i ricordi fanciulleschi che Franco Vaccari riporta nell'introduzione al volume sulla stenopefotografia in Italia curato da me e quelli che il Mella seleziona per il suo lavoro *Sulla strada della fotografia*.
Chissà perché, quando si parla dell'effetto camera oscura, cioè di una stanza dove la luce, penetrando da un foro nella finestra, disegna sulla parete di fronte le immagini rovesciate del mondo all'esterno, tutti si ricordano di averlo notato soltanto quando erano bambini. Perché il fenomeno si manifesti bisogna che sia una giornata piena di luce, come quella dei pomeriggi d'estate quando i nostri genitori tentavano di farci dormire qualche ora nella casa dei nonni. Arrivati ad una certa età non si va più dai nonni, nessuno si preoccupa di metterci a letto, e se ci andiamo da soli, ci addormentiamo subito dato che non abbiamo più nelle vene l'argento vivo di quando eravamo ragazzi. E poi dalle finestre sono spariti gli scuri, sostituiti dalle tapparelle e, così, non c'è più la possibilità di un foro unico e la magia dell'apparizione del mondo capovolto è stata distrutta; anche per i bambini. Io, per esempio, ricordo benissimo i passanti che, con le ruote in alto e la testa in basso, percorrevano le pareti arrampicandosi poi sul soffitto per piegarsi di colpo negli angoli. [61]

Che, a meno di particolari tutto sommato inessenziali, il funzionamento sia lo stesso anche per le macchine fotografiche, lo sanno tutti; ugualmente, però, quando il fenomeno viene spogliato da tutte le sovrastrutture tecnologiche e riportato alla sua nuda essenzialità, come è il caso delle stanze ottiche, i risultati sono sempre occasione di stupore anche per i più smaliziati […] Il fascino di questo tipo di fotografia è che in essa si incontrano il minimo di complicazione strumentale con il massimo di magia dei risultati. Se per gli adulti questa combinazione è fonte di benessere psicofisico, come si verifica ogni volta che si ottengono buoni risultati con un risparmio di energia - vedi il caso di una battuta di spirito efficace - per i bambini è occasione di scoperta di qualcosa che la rarefazione dei nonni di campagna e l'invasione delle serrande avvolgibili ha fatto sparire. L'incredibile semplicità della strumentazione necessaria, oltre ad essere garanzia di una straordinaria efficacia didattica, costituisce anche una specie di vaccino nei confronti del feticismo tecnologico.
Noi stessi, infinite volte, d'estate, riposando ad occhi aperti su di un letto in una stanza rivolta verso la strada, con le finestre socchiuse, dalle quali filtra un po' di luce, abbiamo visto muoversi sul soffitto vaghe ombre, che segnalavano il passaggio in strada di pedoni e di automobili, e abbiamo notato che i movimenti erano in senso contrario a quelli reali. E se la stanza del nostro riposo era vicino al mare o al lago o presso un fiume, sul soffitto abbiamo visto inseguirsi onde luminose. [62]

Nel corso del Settecento e durante i primi tre decenni dell'Ottocento, furono moltissimi gli artisti pittori che si servirono delle camere oscure di varie fogge per le vedute paesaggistiche: *[…] la sua presenza non la si avvertiva nemmeno, occupato com'era per gran parte delle giornate a riprendere, con una camera oscura portatile, le vedute più pittoresche del parco, disegnarle al fine di ricavare dai viaggi un amabile ricordo per se stesso e per chi stava con lui. Da parecchi anni faceva questo in tutte le regioni che meritavano attenzione; aveva così messo insieme una raccolta assolutamente piacevole e meritevole d'essere ammirata. Mostrò alle signore il grosso raccoglitore che portava sempre con sé, le intrattenne ora con immagini, ora con descrizioni. Esse furono liete di poter girare il mondo restando nella loro tranquilla solitudine […].* [63]

Un ritrovamento singolare di fine Ottocento e di inizio Novecento

August Strindberg (1849-1912)
e la sua originale interpretazione della fotografia
dans le plus simple appareil. [64]

"Ho rischiato che dei pazzi mi mettessero in manicomio perché fotografavo il cielo senza apparecchio né obiettivo", ha detto August Strindberg che a intermittenza si è dedicato, parallelamente alla creazione letteraria e pittorica, alla fotografia. [65]

Allo stesso modo che una porta chiusa impedisce il passaggio delle onde sonore, specula Strindberg in L'action de la lumière dans la photographie*, le lenti dell'obiettivo fanno ostruzione a certi raggi luminosi colorati. Imputando a questa ritenzione l'impossibilità di fissare i colori sulla lastra sensibile, basta allora che lo sperimentatore ingegnoso sostituisca all'obiettivo un semplice foro d'ago.* [66]

Le riprese relative alla *sténopéfotographie* da parte di August Strindberg datano a partire dal 1890 (nel periodo precedente si dedica in qualità di scrittore-giornalista alla fotografia di viaggio); contemporaneamente conduce con sistematicità le sperimentazioni vicine ai *disegni fotogenici* alla Talbot: esposizione di oggetti trasparenti su materiale fotosensibile: *"Ho appoggiato una rosa di Natale:* Helleborus, *su una lastra fotografica, ed essendo questo fiore semi-trasparente, ho ottenuto, con la luce di una lampada, il disegno del fiore.* [67] Ed attribuisce grande importanza, nel suo percorso d'approccio ai modi di formazione naturali come base per il successivo avvicinamento al mondo sovrannaturale, le prove definite *cristallographies* e *célestographies*, genericamente etichettate dagli addetti ai lavori fotogrammi: *Sono ritornato alle mie formazioni di cristalli che fotografo direttamente copiandole dalla lastra di vetro dove la cristallizzazione si trova. Questi aggregati, questi fiori di ghiaccio mi hanno aperto delle prospettive nei segreti della natura che mi stupiscono.* [68] *[…] Esponevo una lastra Lumière, senza macchina, senza obiettivo, tutta sola, al firmamento stellato e diretta verso Orione. Il negativo mostrava una superficie unita con innumerevoli punti chiari, ma di dimensioni diverse.* [69]

A Berlino, nel corso dell'estate 1892, per arrotondare le sue magre entrate di scrittore, Strindberg progettò una serie di fotografie stenopeiche intitolata *Photographie de l'âme*. Ecco come descrive i suoi esperimenti: *Ho preparato nella mia testa una storia che contiene il massimo di umori differenti. Mi racconto la storia, mentre espongo la lastra e guardando fisso la vittima. Senza sospettare quello che lo costringo a fare, sotto l'influsso della suggestione, è obbligato a reagire a queste influenze che lo penetrano. Il tutto dura esattamente trenta secondi - la mia storia è calcolata con minuzia per quella durata. In trenta secondi ho captato il soggetto nella sua totalità! Certo questo non funziona con qualsiasi idiota. Non ho niente a che fare con la gente ottusa. Soltanto persone ricche e prezzi elevati.* [70]

È il periodo durante il quale lo scrittore e drammaturgo svedese si avvicina all'occultismo e pratica la fotografia utilizzando *une chambre sans objectif, seulement avec le diaphragme à trou* convinto che tale mezzo possa mettere direttamente in contatto, mediante la registrazione diretta sui supporti fotosensibili delle radiazioni luminose, il naturale col soprannaturale.

In quest'unione triangolare, dove fotografo, fotografia e fotografato si uniscono in una complessa rete di effluvi e di raggi combinati, Strindberg crede di poter convocare telepaticamente un'anima con la sua immagine […] Questo approccio quasi medianico della fotografia, Strindberg lo riprenderà all'inizio del secolo, nel 1906, dopo una relativa interruzione della sua attività fotografica. All'età di cinquantasette anni, l'arrivo del XX secolo sembra dargli un ritorno di vitalità. Egli riprende



Marco Mandrici
Castel del Monte



Marco Mandrici
Castel del Monte

allora i suoi concetti fotografici degli anni 1880 e 1890, li rimescola e li migliora, si dedica di nuovo al ritratto, all'autoritratto, al foro stenopeico e alle sperimentazioni. - Ho costruito una macchina fotografica in cartone che, nonostante tutte le teorie, riproduce i visi a grandezza naturale. - *In questo periodo, Strindberg si preoccupa, infatti, di riprodurre a dimensione reale il viso umano […] Una di queste macchine, battezzata in modo emblematico Wunder Kamera, servirà, quasi venti anni dopo Gersau, a realizzare una nuova serie d'autoritratti […] a proposito dei quali Strindberg dichiara: "M'infischio della mia apparenza, ma voglio che la gente veda la mia anima, e questa appare in quelle fotografie, molto meglio che in tante altre".* [(71)]

Quest'ultimo passaggio è emblematico della modernità di Strindberg che è interessato non tanto alla somiglianza fisica, naturale, tra il fotografato e la sua icona quanto all'evidenza interiore, alla vera identità dell'essere.

Per quanto concerne le caratteristiche tecniche delle sue macchine stenopeiche riportiamo le notizie estrapolate dalla interessante ed approfondita pubblicazione curata dal Crispolti:

Già nel 1890-1891 Strindberg aveva iniziato altri esperimenti fotografici costruendo con una scatola di sigari una macchina fotografica senza lenti. Con questo apparecchio riprende quelli che chiama ritratti psicologici *[…].*

Nel 1906 con il fotografo Herman Anderson comincia a fare esperimenti con ritratti eseguiti in formato 1:1, della stessa grandezza cioè del volto umano. Per meglio realizzarli costruisce un apparecchio fotografico per negativi 24x30. Anche questo apparecchio è senza lente perché ormai Strindberg ritiene che non solo l'occhio umano è fallace, ma anche le lenti fotografiche danno un'immagine distorta della realtà. [(72)]

Aforismi conclusivi

La ripresa stenopeica è priva del clic: è la fotografia silenziosa e del silenzio.

La ripresa stenopeica non è predatoria, le immagini ci attendono e si depositano da sole in fondo alla scatola.

Le immagini stenopeiche non rappresentano una sintesi, ma una stratificazione degli attimi.

Lo stenoscopista gioca con la luce, il tempo lungo e la forma. [73]



Marco Mandrici
Quando diventeremo vento

Note

(1) Heinrich Schwarz, **Arte e fotografia**, Bollati Boringhieri 1992.

(2) Aaron Scharf , **Arte e Fotografia**, Ed. Einaudi 1979.

(3) Jean Michel Galley/Elisabeth Towns, **Le Sténopé,** ***De la photographie sans obiectif***, Ed. Actes Sud 2007, pp. 3-4.

(4) Guillaume Apollinaire, da ***Fotografia***, in **Poesie**, Ed. BUR 2001.

(5) Italo Zannier, ***La farfalla bianca trascina la sua ombra nera***, in **Fantastoria della fotografia**, Ed. Arti Grafiche Friulane 2003.

(6) Jean-Christophe Bailly, **L'immagine assoluta,** ***Tempo e fotografia***, in: AA. VV., ***Del contemporaneo, Saggi su arte e tempo***, B. Mondadori 2007, pp. 94-95.

(7) Miklós Vámos, **Il libro dei padri**, Ed. Einaudi 2007, p. 17.

(8) Rosalind Krauss, **Reinventare il medium**, Ed. B. Mondadori, pp. XIII-XIV.

(9) Jean-Claude Lemagny, **La fotografia è all'incontro della terra e del cielo,** in Gente di Fotografia n. 40, 2006.

(10) Ernst H. Gombrich, **Argomenti del nostro tempo,** ***Cultura e arte nel XX secolo***, Ed. Einaudi 1991, p. 240.

(11) Luigi Ghirri, da ***Infinito***, in **Niente di antico sotto il sole**, Ed. SEI 1997, p. 36.

(12) Paolo Costantini, **La fotografia artistica,** ***1904-1917***, Ed. Bollati Boringhieri 1990, p. 12.

(13) Marzio Dall'Acqua, in Francesca Sanvitale, **Camera ottica**, Ed. Einaudi 1999, p. IX.

(14)Paolo Gioli, **Gran Positivo nel crudele spazio stenopeico**, Ed. Alinari 1974, pagine finali senza numerazione.

(15)Paolo Gioli, **Obscura,** ***La natura riflessa***, op. cit., p. 14.

(16) Paolo Gioli, op. cit., p. 19.

(17) Intervista per *galerie-photo.com*.

(18) Valerio Magrelli, **Didascalie per la lettura di un giornale**, Einaudi 1999, p. 58 .

(19) Vincenzo Marzocchini (a cura di), **La fotografia stenopeica in Italia**, Ed Clueb 2006; Vincenzo Marzocchini, **Dalla silhouette all'impronta**, in Luigi Ciparrone e Vincenzo Marzocchini, **La fotografia stenopeica in Italia**, Ed. Le Nuvole 2008.

(20) Diego Mormorio**, Meditazione e fotografia,** ***Vedendo e ascoltando passare l'attimo***, Ed. Contrasto 2008, p.54.

(21) Diego Mormorio, op. cit. p. 75.

(22) Diego Mormorio, op. cit. p. 93.

(23) Federico Rampini, **Slow Economy,** ***Rinascere con saggezza***, Ed. A. Mondadori 2009, p. 7.

(24) Estratto del mio articolo pubblicato su **FOTOgraphia** n. 102, giugno 2004.

(25) Massimo Donà, **Serenità,** ***Una passione che libera***, Ed. Bompiani 2005, p. 24.

(26) John Locke, **Saggio sull'intelligenza umana**, Ed. Laterza 2003, p. 168.

(27) Paul Valéry, **Discorso sulla fotografia**, Filema 2005, pp. 43-47.

(28) (29) Roberto Signorini, **Alle origini del fotografico,** ***Lettura di The Pencil of Nature (1844-46) di William Henry Fox Talbot***, Ed. Clueb 2007, pp. 43-95.

(30) Jean –Christophe Bailly, **L'istante e la sua ombra,** Ed. B. Mondadori 2010, pp.20-21.

(31) Clément Chéroux, **L'errore fotografico**, Ed. Einaudi 2009, pp. 86-91.

(32) (33) Clément Chéroux, op. cit., p. 94-95.

(34) Mario Costa, **Della fotografia senza soggetto**, Ed. Costa & Nolan 1997, p. 100.

(35) Luigi Cipparrone, **Meccanica, fotografia** ***Alla ricerca di un'idea***, Ed. Le Nuvole 2006, p. 41.

(36) Luca Panaro, **L'occultamento dell'autore** ***La ricerca artistica di Franco Vaccari***, Ed. APM 2007, p. 125.

(37) Georges Didi-Huberman, **La somiglianza per contatto,** ***Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta***, Ed. Bollati Boringhieri 2009, p. 175.

(38) (38a) Diego Mormorio, op. cit., pp. 9-10, pp. 54-55, pp. 75-79.

(39) Gerard Donovan, **Il telescopio di Schopenhauer**, Ed. Neri Pozza 2004, pp. 173-174-179, p. 244.

(40) (40a) (40b) Pietro Citati, **La malattia dell'Infinito**, Ed. A. Mondadori, pp. 69-76, p. 146, p. 458.

(41) Henri Cartier-Bresson, **Immagini al volo**, Ed. Novecento 2002, p. 11.

(42) Charles Baudelaire, **Scritti sull'arte**, Ed. Einaudi 1992, p. 287-288.

(43) Pavel Florenskij, **Lo spazio e il tempo nell'arte**, Ed. Adelphi 2001, pp. 19-20-21.

(44) Geoff Dyer, **L'infinito istante**, Ed. Einaudi 2007, p. 6, pp. 135-136-137-138, pp. 208-209.

(45) Francesco Zanot, **Il momento anticipato,** ***Joel Meyerowitz Richard Misrach***, Edizioni della Meridiana 2005, p. 127.

(46) Geoff Dyer, op. cit., pp. 209-227.

(47) Jean Baudrillard, **È l'oggetto che vi pensa**, Ed. Pagine d'Arte 2003, pp. 10-16.

(48) Luigi Cipparrone (a cura di, con Vincenzo Marzocchini), **Pinhole Italia 2009**. Ed. Le Nuvole 2009, p. 10.

(49) Carlo Riggi, **L'esuberanza dell'ombra**, Ed. Le Nuvole 2008, p. 15.

(50) Diego Mormorio, op. cit., pp. 141-142.

(51) John Berger, **Sul guardare**, Ed. B. Mondadori 2003, pp.48-49.

(52) Johann Wolfang Goethe, **Le affinità elettive**, Ed. Biblioteca La Repubblica 2004, p.338.

(53) Simon Mawer, **La casa di vetro**, Ed. Neri Pozza 2009, p. 16.

(54) Diego Mormorio, in *Alessandro Vicario,* ***Ove dicesi a Novella sopra la montagna presso Arcegno****,* Ed. Le Ricerche - Ed. D'Arte Severgnini 2010, p.29.

(55) Günter Grass, **Camera obscura**, Ed. Einaudi 2009, p. 28.

(56) Charles Simic, **Il cacciatore di immagini**, Ed. Adelphi 2005, p. 99.

(57) Roberto Salbitani, in AA.VV., **Padova fotografia 2006**, Ed. Il Poligrafo 2006, pp. 33-41.

(58) Robert Capa, **Leggermente fuori fuoco**, Ed. Contrasto 2002, risvolto copertina anteriore.

(59) John Berger, **Fotocopie**, Bollati Boringhieri 2004, p. 14 e p. 64.

(60)Antoine de Saint-Exupéry, **Il piccolo principe**, Ed. Corriere della Sera 2002, pp. 101-102.

(61) Franco Vaccari, **Slow foto**, in Vincenzo Marzocchini (a cura di)*,* ***La fotografia stenopeica in Italia***, Ed. Clueb 2006, pp. 7-8.

(62) Federico Arborio Mella, **Sulla strada della fotografia**, Feltrinelli 1976, p. 31.

(63) Johann Wolfgang Goethe, *Le affinità elettive*, La Biblioteca di Repubblica 2004, p. 317.

(64) Gioco di parole: letteralmente "con la macchina più semplice", ma la locuzione in Francia significa "nel costume adamitico", in questo caso "senza macchina fotografica" (n.d.t.).

(65) Elvire Perego, **Io non sono fotografo**, Ed. Contrasto 2006, p. 168.

(66) Clément Chéroux, **L'expérience photographique d'August Strindberg**, Actes Sud 1994, pp. 46-47.

(67) Ibid., p. 37.

(68) Ibid., p. 37.

(69) Ibid., p 52.

(70) Ibid., p. 64.

(71) Ibid., p. 68.

(72) (a cura di) Francesco Carlo Crispolti, **Immagini dal pianeta Strindberg**, La Biennale di Venezia, Electa 1981, p. 60.

(73) Dallo scritto di Diego Mormorio relativo a Gjon Mili in **Catturare il tempo,** ***Lentezza e rapidità in fotografia***, Ed. Postcart 2011, p. 112.

LE IMMAGINI

Vincenzo Marzocchini

CALOTIPIE MOGGESI (1996)





