

FOTOGRAFIA STENOPEICA

ATTI DEL PRIMO CONVEGNO NAZIONALE

SENIGALLIA 2012



WILLIAM MOKRINSKY/ARCHIVIO FOTOGRAFIA STENOPEICA/MUSINF/SENIGALLIA

MUSINF

QUADERNI DELL'ARCHIVIO ITALIANO DI FOTOGRAFIA STENOPEICA



FOTOGRAFIA STENOPEICA
ATTI DEL CONVEGNO NAZIONALE
SENIGALLIA 2012

MUSINF

QUADERNI DELL'ARCHIVIO ITALIANO DI FOTOGRAFIA STENOPEICA



Michele Smargiassi, Carlo Emanuele Bugatti e Stefano Schiavoni

CARLO EMANUELE BUGATTI

Direttore Musinf

**RECORD DI PRESENZE PER IL
CONVEGNO COLLEGATO CON LA MOSTRA NAZIONALE
STENOPEICA 2012**

Si sapeva già che la fotografia stenopeica affascina il pubblico. Negli scorsi anni in tanti avevano visitato la mostra nazionale stenopeica, che viene annualmente organizzata al Palazzo del Duca di Senigallia.

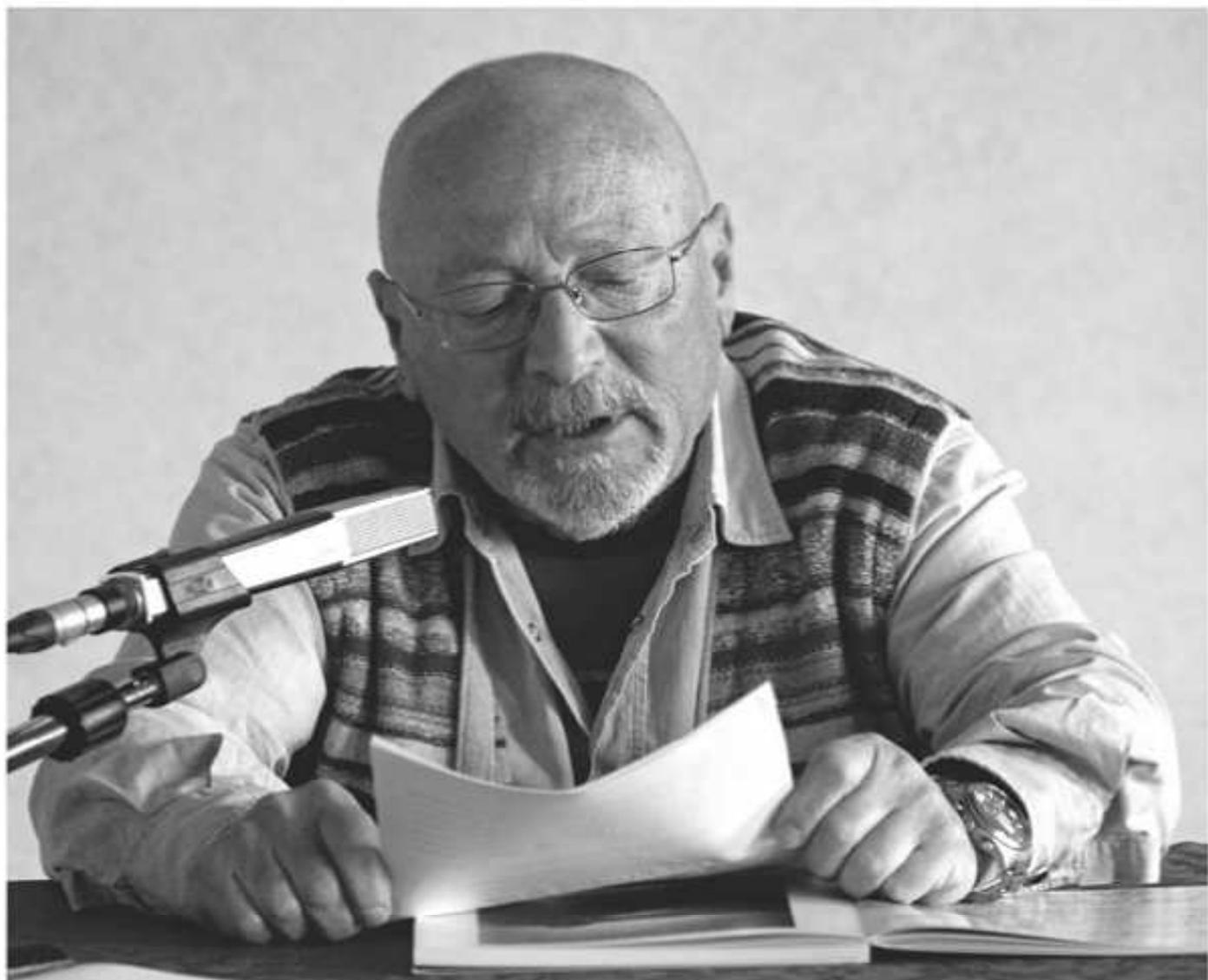
Piacciono le foto realizzate con la camera oscura, piacciono le macchine stenopeiche che vengono fabbricate dagli appassionati. Non si sapeva invece che il pubblico si sarebbe interessato anche ad una discussione convegnistica su filosofia, tecnica, estetica e didattica della fotografia stenopeica. Colpito dalla folta partecipazione Luigi Cipparrone nella sua relazione a Palazzo del Duca ha chiesto la diffusione su Internet degli atti del convegno di Senigallia sulla fotografia stenopeica, perché utili per lo sviluppo della fotografia Pinhole in Italia.

Ciparrone ha dato molto rilievo al fatto che quella di Senigallia, inserita nell'ambito della mostra nazionale stenopeica, risultava in assoluto la prima occasione nazionale per una riflessione convegnisticamente strutturata sui temi della fotografia di settore. Il convegno al Palazzo del Duca ha spaziato ampiamente dagli orientamenti estetici, alla pratica ed alla didattica della fotografia Pinhole. Massimo Marchini e Vincenzo Marzocchini hanno predisposto la raccolta dei testi dei vari interventi del convegno per l'inserzione in Internet nel sito Musinf-Senigallia, dove già figurano le immagini stenopeiche appartenenti all'archivio stenopeico del Musinf. L'assessore alla cultura Stefano Schiavoni, nell'intervento di saluto ai numerosi fotografi intervenuti a Palazzo del Duca per il convegno ha messo in luce che l'attenzione per la fotografia stenopeica rientra nella più generale attenzione di Senigallia per la fotografia, in forza della sensibilità diffusa in città per la vicenda del Gruppo Misa e per la presenza storicizzata di tanti autori di rilievo. Basta pensare a Cavalli, Giacomelli, Ferroni, che hanno ottenuto fama nazionale ed internazionale.

Nel convegno sulla stenopeica sono intervenuti esperti qualificati come Maurizio Rebuzzini, Beppe Bolchi, Michele Smargiassi, Dino Zanier, Vincenzo Marzocchini, Marco Palmioli ed altri.

Sempre al Palazzo del Duca c'è stato un vero affollamento di spettatori, nel settore Camera oscura slovenica sono state esposte opere di Marco Faganel, Andrej Furlan, Robi Jakomin, Viljam Lavrencic, Marko Vogric. Tra le foto stenopeiche italiane esposte quelle di Laura Fiorio, Samuele Piccoli, Luca Baldassari, Ugo Marinelli, Danilo Pedruzzi, Raffaele Puce, Luca Fontecchia, Stefano Marcovaldi, Sebastiano Catalano, Delio Ansovini, Marco Nicoletti, Guido Frizzoni, Dino Zanier.

Visitatissima è stata anche la mostra dell'archivio nazionale di fotografia stenopeica. Tra gli espositori Luigi Cipparrone, Beppe Bolchi, Marco Mandrici, Marco Palmioli, Lothar Pohl, Marcus Hoermann. Sempre all'Expo Ex grande è risultato l'interesse del pubblico per le originali macchine stenopeiche esposte, create da vari costruttori, tra cui Giancarlo Farabegoli e Samuele Piccoli.



Vincenzo Marzochini

FOTOGRAFIA STENOPEICA PINHOLE PHOTOGRAPHY

Vorrei velocemente mettere a fuoco alcune tappe storiche che ritengo fondamentali per le nostre speculazioni sullo specifico stenopeico riguardo all'estetica e alle motivazioni dell'attuale e molto sostenuto impiego della pinhole photography.

Intanto c'è subito da precisare che in relazione al contesto socio-economico lo sviluppo della fotografia ha registrato probabilmente la massima diffusione della pratica stenopeica proprio nel periodo definito della maturazione della fotografia, verso la fine dell'Ottocento, nella fase che vede profonde innovazioni tecnologiche dei materiali, delle attrezzature e l'applicazione della fotografia dall'arte alla scienza, dagli studi sociali alla moda.

Dedicherò un po' di giustificato spazio a questi passaggi storici perché i volumi sulla storia della fotografia fin ad oggi pubblicati hanno del tutto ignorato o, tranne qualche eccezione come l'*excursus* del Beaumont Newhall legato a singoli importanti personaggi, non hanno concesso un'adeguata attenzione alla pratica stenopeica.

Dicevo quindi che all'interno di un fecondo periodo di fermenti innovativi tecnici (macchine ed obiettivi) e chimici (lastre, carte e sensibilità delle emulsioni) si verifica negli anni 1880-1890 anche la grande diffusione della *pinhole* o, secondo una coeva terminologia, *needhole photography*.

Nei primi anni del 1880 l'egittologo inglese **Flinders Petrie** fotografa le piramidi con lastre di vetro 7,6x10,2 cm inserite in scatole di biscotti con pinhole.

Storicamente il termine *photographie sténopaic* risulta utilizzato nel manuale di istruzioni della macchina con 6 aperture (sei fori) costruita dai francesi Dehors e Deslandres e messa in vendita nel 1887.

Nel 1892 furono vendute a Londra 4.000 camere pinhole.

Negli anni precedenti e successivi uscirono numerose pubblicazioni: dai semplici manuali contenenti indicazioni generiche sulla stenoscopia a veri e propri trattati di fotografia stenopeica; in Italia la contemplano nei loro volumi **Luigi Gioppi** (1887) e **Giovanni Muffone** (1899), **Luigi Sassi** con un manuale dedicato (1905).

Nel 1889 **George Davison** (o **Davidson**, fondatore della Eastman Photographie Materials Company=**Kodak**) realizza l'opera stenopeica *Campo di cipolle* (Onion Field) con la quale l'anno successivo vince un premio.

(Adesso apro una parentesi: Davison sarà il promotore della fotografia didattica con la *Kodak's Camera Pinhole* realizzata dopo la sua morte e proposta in Kit dalla ditta tra il 1930-1940, però senza fortuna; in Italia, nei suoi manuali, il Muffone già dal 1899 raccomandava la fotografia stenopeica nelle scuole utilizzando scatole di cartone).

Ma torniamo allo specifico stenopeico. George Davison fu un fervido assertore della visione estetica del mondo ottenuta mediante lo stenopé al posto dell'obiettivo. Egli opera nel periodo pittorialista durante il quale la pinhole photography era suggerita nella ritrattistica e nella riproduzione di quadri, sculture, monumenti perché le immagini realizzate con questa tecnica si avvicinano di più alla tipica visione dell'occhio umano: all'assenza di dettagli troppo incisi che invece erano la caratteristica di certi obiettivi che, appunto, rendevano l'immagine meno vera.

Quindi, l'estetica pittorialista dell'impressionismo rappresenta il primo aspetto, costituisce la prima matrice dello specifico stenopeico.

Sosteneva Peter Henry Emerson, il padre del pittorialismo fotografico, che **In natura nulla ha contorni netti, ma ogni cosa è vista contro qualcosa d'altro, e i suoi contorni sfumano delicatamente in questo qualcosa d'altro, talvolta in modo così sottile che non si può distinguere dove l'una finisce e l'altra comincia. In questa mescolanza di deciso e indeciso, di perdersi e ritrovarsi, sta tutto il fascino, tutto il mistero della natura.**

Ma stiamo attenti, questa estetica accentuata in alcune sue peculiarità, i profili indefiniti, l'evanescenza dei soggetti, il disfacimento della materia, i contrasti di luce, l'atmosfera sospesa, non è altro che la stessa tendenza estetica che riscontriamo in gran parte della fotografia contemporanea non stenopeica. Allora secondo il sillogismo sofistico la fotografia stenopeica si colloca in piena contemporaneità artistica.

Quindi non è più fotografia di rottura!? Si potrebbe tranquillamente obiettare.

Invece, vero il contrario: la fotografia digitale è l'espressione dell'asservimento tecnologico, dell'assuefazione all'ideologia del potere dominante; la fotografia stenopeica è di rottura e di contestazione perché si basa sul minimo impiego di tecnologia.

E qui Rebuzzini avrà molto da dire sul ritorno alle origini, sulla permanenza nel liquido amniotico della *luce di sé medesima pittrice o natura di sé medesima pittrice*, come scrisse in un recente articolo sulla sua rivista FOTOGRAFIA.

Non a caso dedico la disquisizione che introduce il volume **Camera obscura. La lentezza dell'istantanea** (che ho redatto con Marco Mandrici) allo scomparso studioso di fotografia **Roberto Signorini** e al suo volume **Alle origini del fotografico. Lettura di The Pencil of Nature di William Henry Fox Talbot**.

Il fotografo inglese Talbot, inventore del metodo negativo/positivo, col primo volume fotografico del mondo, ha difeso la sua scoperta ma ha soprattutto indicato l'essenza della nuova arte: la **Natura che opera all'interno della camera obscura e sul supporto cartaceo**. La natura diventa **la matita che crea se stessa**.

Pochi anni dopo, utilizzando il metodo calotipico, lo scozzese **David Octavius Hill** apponeva sotto alle sue foto la scritta **Sol fecit**.

La fotografia stenopeica diventa rottura con le concezioni estetiche della tradizione e assume un ruolo trasgressivo a partire dal 1912: **Alvin Langdon Coburn** produce *Le mille finestre* o *La casa dalle mille finestre* (The Thousand Windows), una veduta dall'alto con stenopé, una ripresa inconsueta e di effetto che apre il periodo storico fotografico caratterizzato dalla ricerca di nuove forme, di nuove prospettive.

Per la grande ripresa in campo artistico, per l'ampio ed articolato recupero del mezzo espressivo rappresentato dallo stenopé e dalla camera obscura bisognerà attendere gli anni 1960-1970: con le **neoavanguardie** registriamo l'utilizzo del mezzo (il foro) e dell'installazione del suo contenitore (*camera obscura*) con finalità differenziate, con intenti diversi da parte degli artisti a seconda dell'area di appartenenza.

Due esempi su tanti: Vaccari e Gioli. Se ne potrebbero citare altri, come Luca Patella e Nino Migliori, ma la pratica stenopeica all'interno della loro produzione artistica ha interessato un periodo limitato nel tempo.

Paolo Gioli opta per la produzione di immagini alternative a quelle ottenute con la tradizionale metodologia, con i consueti mezzi costituiti dalla macchina ed obiettivo; sperimenta camere nuove per la cattura della luce e supporti diversificati per la produzione delle immagini; opera in modo creativo, con chiari intenti artistici, estetici, come egli stesso dichiara, supportato nel suo percorso dall'ideologia della provocazione.

Franco Vaccari con le sue camere oscure persegue finalità concettuali (che possono produrre dell'arte, ma questo non costituisce il fattore primario): le sue sottili operazioni-installazioni prevedono da una parte il coinvolgimento del pubblico e dall'altra l'occultamento dell'autore; motivazioni fondamentali per l'artista modenese. Nel primo volumetto che ho pubblicato sulla **Fotografia stenopeica in Italia** tra le immagini che Franco mi ha inviato risaltava **Il Picchio fotografo**, una significativa sintesi del suo pensiero sullo statuto della fotografia e del suo modo di operare.

In effetti, riflettendoci sopra bene, mutuando la terminologia da Barthes, possiamo sostenere che nella fotografia stenoscopica lo studium, l'intervento dell'operatore, è contenuto nei minimi termini e l'imponderabilità dei risultati è sicuramente più espansa.

Nella produzione artistica contemporanea cosa succede?

La produzione contemporanea stenopeica, come purtroppo quasi tutta sia quella analogica che digitale, è caratterizzata nel bene e nel male da *citazioni, omaggi a..., neismi* reiterati e ritorni al preesistente con l'estetica del soft, del movimento, del doppio, dello specchio, della

sovrimpressione, della iperbole, dell'installazione. In riferimento a quest'ultima possibilità operativa, c'è da sottolineare che il Premio Italia Arte Contemporanea 2012 è stato conferito all'autore di una installazione stenopeica di 7,5mt di focale che proiettava l'immagine antistante al Museo, capovolta, su uno specchio interno il quale la raddrizzava riproiettandola su una superficie d'acqua.

Allora, nella contemporaneità fotografica, da una parte ci ritroviamo immersi in pieno senso estetico Ottocentesco secondo il quale la vera Arte è imitazione creativa basata sugli spostamenti in avanti dell'esistente, sulla memoria; dall'altra ci poniamo sulla lunghezza d'onda del recupero dell'obsoleto, del **reinventare il medium** che Rosalind Krauss mutua dalla teoria del **paradosso dell'immagine dialettica** di Walter Benjamin secondo cui *uno strumento è proprio nel momento della sua obsolescenza che rende palesi altre possibilità d'uso che trascendono il suo naturale sviluppo storico.*

Altre importanti motivazioni di riferimento, per molti artisti che fanno ricorso alla pratica stenoscopica, sono quelle relative al fascino surrealista insito nella pinhole photography; appigli che si configurano nell'alta percentuale di casualità o serendipity, nell'impossibilità di controllare in toto il procedimento sin dalla fase della ripresa, nel lento automatismo di registrazione della luce basato sui lunghi tempi di esposizione che ci riportano alle origini del processo; nel contempo la lunga esposizione elude il concetto bressoniano di reportage che ruota attorno all'istante decisivo: qui non si cattura l'attimo, ma si attende che vari attimi in successione si depositino sull'emulsione in fondo alla scatola, si stratifichino producendo poi quella particolare atmosfera di tensione in cui da un momento all'altro potrebbe accadere qualcosa. Ed in questa sospensione del tempo, o meglio, in questo lento scorrere e sovrapporsi di istanti si compie il manifestarsi dello specifico stenopeico: un **panta rei**, il **gioco dell'attimo e dell'eternità**.

Paul Valery che di fotografia se ne intendeva in quanto aiuto-regista, amico di fotografi quali Brassai e Doisneau, ed al quale venne affidato il discorso commemorativo alla Sorbona per il centenario della nascita della fotografia, afferma nell'*Anima e la Danza* che

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.

Infine, ancora una volta, una certa dose di casualità, la possibilità di incorrere nell'errore fotografico, insiti nel processo stenoscopico, ci riportano all'indietro, verso le origini del processo fotografico scaturito, sembra, proprio accidentalmente per effetto di un famigerato cucchiaino dimenticato da Daguerre sulla lastra argentata intaccata dai vapori di mercurio.

Poi, e vado velocemente a concludere: che lo specifico stenopeico non consista tutto sommato, mediante la lentezza dell'esposizione naturale da tartaruga non controllata con sofisticati meccanismi tecnici, in una pregnante valenza politica? I lunghi tempi necessari per impressionare i materiali sensibili alla luce attraverso l'impiego di bassa tecnologia rappresentano una rottura col sistema del mondo capitalistico che impone tempi rapidi di esecuzione, permettono di vivere in una dimensione più umana e favoriscono un ascolto prolungato del mondo circostante ed un efficace passaggio dal guardare al vedere. La fotografia stenopeica facilita l'osservazione: infatti, l'attenzione verso gli altri e verso i luoghi non può mai essere 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 vi-

sione più introspettiva, mistica, ascetica, quasi imponderabile, meno prevedibile, tecnologicamente inconscia, ma di cosciente incertezza e di attesa.

E perché no!? Come la fotografia delle origini condusse verso una democratizzazione del possesso aristocratico dell'immagine di sé, la pratica stenopeica sancisce la democratizzazione del fare immagini. E poi, diciamocela tutta, la sua matrice politica è verde, ecologica, la macchina stenoscopica non usa elettricità, è priva di batterie; è libera e ritornando all'exkursus storico accennato all'inizio, la butto proprio là: lo specifico stenopeico consiste nell'estetica fluttuante che il foro stretto provoca, un'estetica (un messaggio direbbe Barthes) senza codice o a codici mobili, aggiungo io, un'estetica dell'impossibilità ad essere condotta entro parametri pre-stabiliti, entro regole predefinite come invece lo è il digitale. I pochi termini linguistici di riferimento che contraddistinguono lo specifico stenopeico si muovono entro relazioni connesse alla infinita profondità di campo, alle possibili variazioni prospettiche, alle lunghe esposizioni richieste dalle riprese ed al tunnel creato dalla caduta di luce ai bordi.

Conclusione.

Scrivono Charles Simic in *Il cacciatore di immagini* che le stesse si possono suddividere in tre tipi:

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.

Ci ricorda Roberto Salbitani nel catalogo della mostra Padova Fotografia 2006:

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 innalzarsi. Possono apparirci sospesi dentro un fluido o sprofondare dentro una materia indistinta.

Signori, ecco, tutto questo è lo specifico stenopeico! E' sugli aspetti estetici che caratterizzano la produzione fotografica contemporanea, aspetti però ottenuti con il più basso impiego di tecnologia, che direi vada focalizzata la nostra attenzione.



Vincenzo Marzocchini, Carlo Farabegoli, Beppe Bolchi e Samuele Piccolo



Beppe Bolchi

LO SPECIFICO STENOPEICO: FILOSOFIA E PRATICA

- L'espressività deve essere ben supportata da Conoscenza, Pratica, Esperienza e Tecnologia.
- Lo Specifico Stenopeico ha delle caratteristiche ben precise che devono entrare ed essere considerate nella pratica e nella filosofia stenopeica. In mancanza di uno o più di questi elementi non ci si può ricondurre, quindi, allo specifico stenopeico e l'utilizzo di questo modo di fare fotografie appare quasi sempre pretestuoso.
- Lungo tempo di posa
- Diaframma molto chiuso
- Assenza di lenti
- Scatola a propria misura
- Esposizioni multiple
- Scelta del materiale sensibile
- Specificatamente:
 - Il lungo tempo di posa consente di registrare solo ciò che è immobile, mentre si cancella o si sfuma tutto ciò che si muove
 - La profondità di campo va da zero all'infinito
 - Non ci sono distorsioni, le prospettive sono assolutamente naturali
 - Le dimensioni del proprio apparecchio stenopeico possono essere dal dado da 1 x 1 cm fino ad una intera stanza o salone
- Composizioni e sovrapposizioni ad libitum
- Materiale sensibile di tutti i tipi e dimensioni, compresi quelli autoprodotti
- Proposte per l' **Osservatorio Italiano per la Fotografia Stenopeica:**
- Statuto? Manifesto?
- Monitorare l'attività stenopeica in Italia, poi in Europa e nel Mondo
- Creare una Rete Stenopeica
- Contatti con Enti e Circoli che fanno attività stenopeiche
- FIAF? Dipartimento Stenopeico?
- Sito Web di riferimento + Links
- Gruppo su Social Network
- Articoli promozionali su Riviste
- Promozione presso Scuole e Accademie
- Erogazione e coordinamento Corsi e Workshops
- Sviluppo di temi comuni per Mostre e Archivio
- Organizzazione di Concorsi Stenopeici
- Curare pubblicazioni: Libri, eBooks, Pdf
- Realizzare Bibliografia Stenopeica
- Promuovere video stenopeici
- Valorizzare Autori Italiani e portarli all'Estero
- Conoscere Autori stranieri visitarli a casa loro, farci invitare
- Partecipare ai vari Festival di Fotografia (circuito FIAF e altri)
- Creare/coordinare Circuito delle Città Stenopeiche
- Organizzare e coordinare la Giornata Italiana dedicata alla Fotografia Stenopeica.



Michele Smargiassi

Da quando so di dover intervenire a questo convegno, cercando di non dire castronerie su un argomento che non conosco fino in fondo, mi faccio una domanda: potrò chiamare la scatola stenopeica "macchina fotografica"?

Be' *fotografica* sì, credo ci siano pochi dubbi. Ma è una *macchina*?

Tutto sarebbe più facile se questo convegno si svolgesse in un paese anglofono, perché tutti diremmo *camera* (io per la verità dico e scrivo più spesso *fotocamera* che *maccina fotografica*, ma ora che ci penso lo faccio più per ragioni di brevità che per quelle che sto per dire). *Camera*, la stenopeica lo è di sicuro, *camera obscura* per eccellenza. Ma tutte le macchine fotografiche sono, alla base, delle *camerae obscurae*. Vale anche l'inverso? Tutte le *camerae obscurae* con una superficie sensibile sulla parete di fondo sono macchine fotografiche? No, credo di no. La macchina fotografica è una *camera obscura* che possiede un meccanismo.

Sarebbe stato ancora più facile se fossi stato invitato ad un convegno francofono, perché allora staremmo parlando di *apparecchio fotografico*. Definizione già più ampia di *camera obscura*. Un apparecchio è un'organizzazione di oggetti diversi disposti in modo che il loro insieme risponda a uno scopo preciso. La tavola apparecchiata serve per mangiare. Ma non ci siamo ancora. Ma non è una macchina per mangiare. La stenopeica è un apparecchio fotografico, ma è anche una macchina?

Siamo d'accordo. Ma non posso e a questo punto non voglio eludere la domanda che mi sono fatta da solo.

Definiamo allora "macchina". Macchina è un apparecchio, un apparato, capace di svolgere, una volta ricevuto un *input*, una sequenza di operazioni distinte e orientate a uno scopo, operazioni che producono un lavoro.

L'uomo usa una grande quantità di oggetti da lui costruiti per facilitarli il lavoro, ma solo alcuni sono capaci di compiere da soli queste operazioni. Un cacciavite è una protesi del braccio umano, imita, amplifica e migliora le performance del corpo umano, ma non è una macchina, non sa effettuare altre operazioni oltre a quelle che direttamente, singolarmente imprimiamo loro coi movimenti del nostro corpo.

La macchina sa fare qualcosa anche mentre noi aspettiamo che lo faccia per noi. La macchina lavora mentre noi siamo inattivi, o in osservazione.

Ogni macchina insomma ha un programma, che l'operatore può avviare, che può predeterminare con una serie di scelte iniziali, ma che poi lascia svolgersi fino al compimento del lavoro richiesto. Dunque, per sapere se posso chiamarla macchina, ora dovrei chiedermi se la scatola stenopeica abbia un programma.

Si direbbe, a prima vista, di no. Niente ghiera, niente pulsanti, niente ingranaggi che scattano o si muovono uno dopo l'altro. Ma attenzione, ripeto, macchina non è sinonimo di congegno meccanico, ma di apparato programmato per compiere un'operazione. E allora direi che la camera stenopeica è a tutti gli effetti una macchina fotografica.

Per produrre una fotografia stenopeica bisogna dare un *input* iniziale: togliere il tappo al forellino. Poi si lascia che il programma svolga la sequenza di operazioni a cui è predisposto: quali? Be', la luce entra attraverso il forellino, attraversa un certo spazio oscuro, si proietta su una superficie sensibile pronta ad accoglierla, una carta rivestita di emulsione che è stata fabbricata per lasciarsi impressionare in un certo modo tempo e misura, secondo tabelle predeter-

minate che conosciamo e di cui teniamo conto; dopo qualche minuto, conteggiato dall'operatore, egli chiude il tappo, e la sequenza è terminata. Il dispositivo ha svolto il suo compito.

Direte: ha fatto tutto l'uomo. Ovviamente no, non è così. Ha fatto tutto la macchina, a cui l'uomo ha dato una mano. Ha partecipato alla sequenza programmata togliendo il tappo, contando il tempo e chiudendo il tappo. Si è prestato a fungere da otturatore. È diventato, consapevolmente, uno degli elementi del dispositivo. Si è fatto programma, si è fatto macchina.

Ora, io non voglio fare il guastafeste a tutti i costi. Ma perdonatemi, sono fatto così, cerco sempre qualcosa da mettere sull'altro piatto della bilancia quando mi pare non sia equilibrata. E allora, a costo di fare una indelicatezza come ospite di un convegno in lode della fotografia stenopeica, vorrei provare a equilibrare qualche eccesso di entusiasmo anti-tecnologico, comprensibile ma poco fondato, che a volte sento aleggiare attorno a questa pratica fotografica così singolare e affascinante.

E dunque mi sento di affermare che la fotografia stenopeica non è la liberazione dalla tecnica e dai suoi limiti e dai suoi obblighi. Non sperate di liberarvi dalla macchina fotografica. Non è possibile. Oso dire anzi che c'è fotografia solo dove c'è meccanismo programmabile (infatti continuo ad avere molti dubbi che l'off-camera, i rayogrammi, i fotogrammi, ecc. possano rientrare a pieno titolo nel campo del fotografico).

Con questo non voglio negare che la stenopeica sia una pratica speciale e in qualche modo liberatoria. Voglio dire che quel che distingue la stenopeica dal resto della fotografia non è, come molti pensano più o meno chiaramente, la sua presunta capacità di liberare il fotografo da quel fastidioso senso di estraneità che si prova maneggiando una fotocamera, quell'impressione (fondatissima) di concorrenza-competizione con la macchina fotografica che impone di venire in qualche modo a patti con la volontà autonoma di un meccanismo capace di produrre immagini anche in modo autonomo.

Temo ci sia un certo snobismo anti-tecnologico, a volte, nelle rivendicazioni degli stenopeici, nella loro filosofia dell'immagine, che va superato perché è uguale e contrario alla tecno-euforia dei malati di digitale estremo. (Non sto parlando solo e tanto di chi, nella povertà francescana della stenopeica, è riuscito a introdurre la sofisticazione ultra-tecnologica dei forellini fatti col laser). Entrambi gli estremismi, della tecnologia e dell'anti-tecnologia, condividono un disagio nei confronti dell'apparato con cui sono costretti a collaborare e cercano di minimizzarne il ruolo. Gli stenopeici perché pensano di usare strumenti così semplici da essere pressoché inesistenti, i tecno-euforici perché si sentono pienamente padroni di strumenti potentissimi. Entrambi hanno in realtà una gran paura che la fotocamera sia più brava di loro, sia la vera autrice delle fotografie che fanno, e cercano di convincersi del contrario. Ma è proprio così, con questa incoscienza, che ne diventano gli schiavi.

Ora, è evidente che il processo stenopeico è infinitamente più trasparente, ispezionabile, manipolabile dall'operatore, dei *software* sigillati delle fotocamere di oggi. Certo la stenopeica si avvicina molto al grado zero del processo fotografico, al minimo necessario perché quel processo possa definirsi tale: un obiettivo senza lente, una *camera obscura*, una superficie sensibile.

Ma quel grado zero è ancora un processo, è ancora un programma, e questo fa dello strumento una macchina, e nessuna macchina è neutrale, disciplinata e docile ai voleri di chi la fa funzionare.

Attenti allo snobismo dell'anti-tecnologia. Si converte facilmente nel suo contrario. La stenopeica può forse essere l'equivalente delle verdure *ogm free*, è sicuramente al riparo dalle alienazioni dei *software*, ma non è la "fotografia biologica", non è la versione naturista della fotografia, non è la fotografia nudista. Non è possibile. La fotografia è per definizione *immagine tecnica*, e ciò che la fa diversa da ogni altra immagine prodotta dall'uomo per decine di migliaia

di anni è precisamente il fatto di essere prodotta con l'ausilio di un apparato programmato per effettuare un prelievo di impronte luminose dal mondo fisico, e per farlo con quella relativa automaticità che garantisce, appunto, che sia un prelievo e non un'imitazione manuale.

Possiamo, anzi dobbiamo cercare di essere più consapevoli possibile del funzionamento di questo processo, per non farcene sopraffare, per non diventarne schiavi, funzionari obbedienti, burocrati spingibottoni eterodiretti. La stenopeica ci aiuta a tornare alle basi intuitive, comprensibili del meccanismo fotografico. Ma se anziché comprenderlo per tenerlo sotto controllo pensassimo che abbiamo eliminato questo imbarazzante "collaboratore tecnico" che è anche un collaboratore creativo, se pensassimo di avere ridotto la macchina fotografica a un pennello, ci vedremmo svanire il giocattolo fa le dita. Salveremmo il nostro orgoglio di creatori unici e assoluti, ma perderemmo la fotografia.

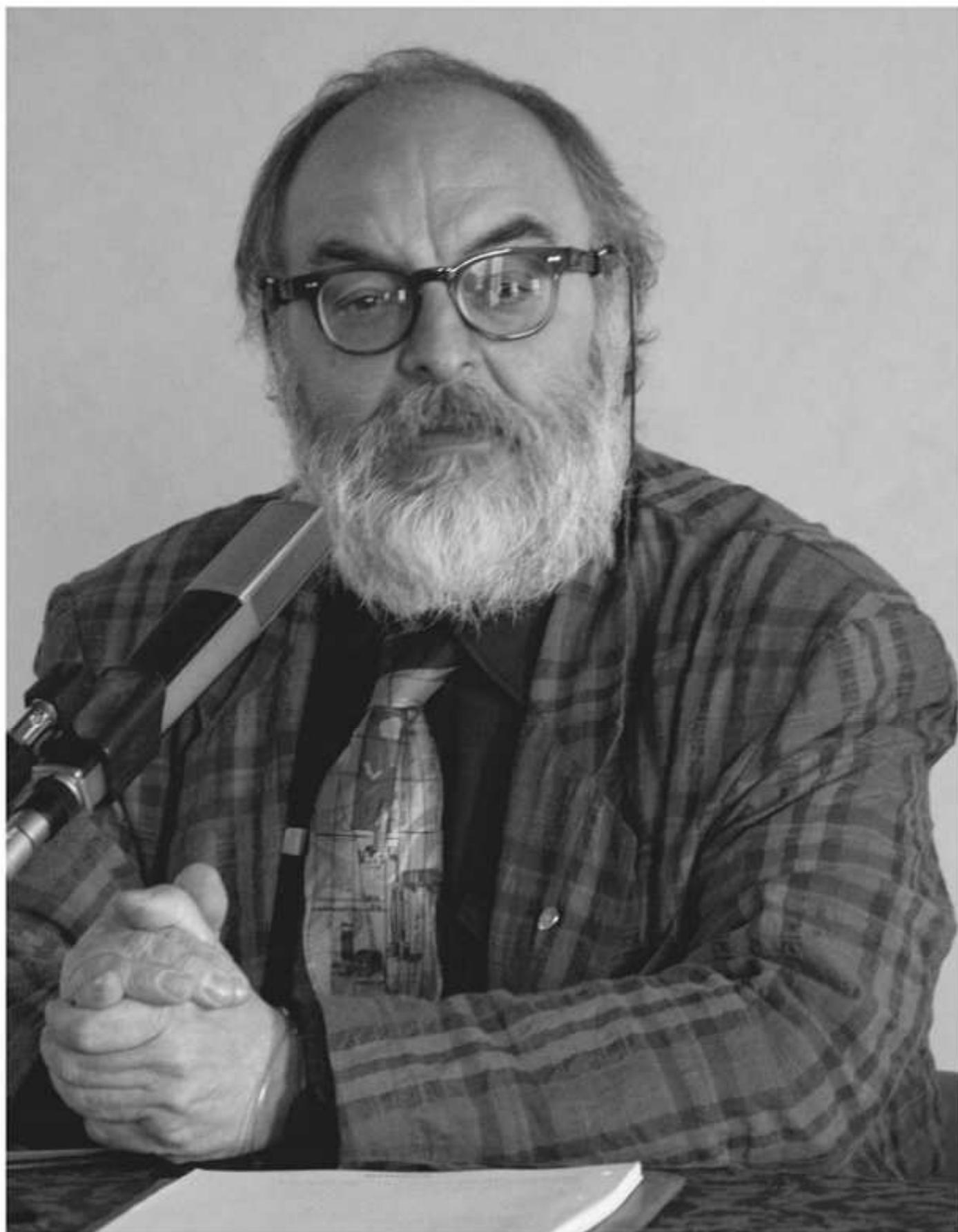
Il fotografo stenopeico integrale, quello che fabbrica da solo le proprie scatole, non sta eliminando il ricorso alla macchina. Sta cambiando semmai la sua posizione nella divisione del lavoro del processo fotografico. L'operatore stenopeico si riappropria anche, almeno in una certa misura, della funzione del costruttore, ed elimina insomma dal "collettivo creativo", prendendo il suo posto, uno dei co-autori di ogni immagine fotografica: il progettista, la persona che ha stabilito le modalità (tecniche e formali) della ripresa.

Alcune cose in realtà restano ancora fuori dalla sua portata: le carte e le pellicole e gli acidi di sviluppo si prendono già pronti, fabbricati industrialmente (salvo qualche raro caso di alchimista) e dunque il fantasma di un co-autore remoto esiste ancora. Ma credo di poter dire che il fotografo stenopeico si riprende in grandissima parte i compiti e le prerogative creative che da quando esiste l'industria dei materiali fotografici viene abitualmente delegata ai fabbricanti.

Ma questo è il massimo che può fare per riappropriarsi della maggior quota possibile di paternità creativa dell'immagine. Una parte, per quanto piccola, gli resta ancora estranea e inaccessibile, appannaggio di quel piccolo Golem che abbiamo costruito noi stessi, magari con una scatola da scarpe, e che però ora ha una sua autonomia. C'è sempre un punto cieco, quando il fotografo prende la decisione di produrre un'immagine: c'è sempre un breve spazio temporale durante il quale noi lasciamo fare alla macchina il suo lavoro senza intervenire e senza essere ben sicuri di quel che farà. La fotocamera è un cane da riporto, noi lanciamo il bastone ma non sappiamo se e cosa ci porterà indietro.

Del resto, non vi dico nulla di nuovo. L'incertezza del risultato, la disponibilità ad accettare il caso, l'errore, l'imperfezione non programmata, la serendipità di un esito non voluto ma felice, un regalo della nostra umile scatoletta, queste cose sono il pane quotidiano dei fotografi stenopeici. Ma allora concentratevi su questo. Perché questa è la fotografia. La fotografia sta tutta in quello scarto fra umano e tecnico, in quella collaborazione fra decisioni della mente umana e leggi della chimica e della fisica organizzate e strutturate in una macchina, creata certo dall'uomo, ma anche Dio che creò l'uomo alla fine dovette rendersi conto che era diverso da sé, e incontrollabile. La fotografia è la collaborazione, la competizione, la rivalità, l'accettazione il rifiuto dell'incerto, dell'incontrollabile, dell'Intrattabile (Barthes). Fotografo vero è chi conosce e rispetta (o magari combatte) l'inconscio tecnologico del suo amico-nemico strumento: caro Franco Vaccari, come vedi non dormo sonni tranquilli da quando hai avuto quell'intuizione che mi ha plagiato...

Togliamoci dunque dalla testa che la macchina fotografica stenopeica sia la macchina del giardino dell'Eden, la fotografia prima del morso della mela della tecnologia, prima della caduta nel peccato mortale dell'alienazione meccanica. È forse una piccola Arca di Noè su cui possiamo provare a far salire qualche valore da salvare (ne nomino solo uno, già trattato qui: il rapporto col tempo), mentre attorno comincia il diluvio universale della fotografia ubiqua e pre-rintenzionale dei fotocellulari.



Maurizio Rebuzzini

STENOPEICO. SENZA RELIGIONE!

Confermo, ribadisco e ripeto: la fotografia, che deve essere un inviolabile gesto d'amore, non dipende mai da *come* la si realizza, ma *perché* lo si fa.

Sì, l'applicazione volontaria e consapevole del foro stenopeico -motivo conduttore e traccia indelebile di questo incontro/convegno- introduce una serie di valori che condivido e che mi sono particolarmente cari. Prima di tutto, e oltre tutto, per quell'attimo, che si fissa indelebilmente nel cuore e animo di ciascuno, dove rimarrà custodito per sempre, pronto a tornare in superficie per evocare vibranti emozioni. Per come la intendono in molti, la proiezione del foro stenopeico, così come la creazione di ogni immagine fotografica (chimica o digitale, poco conta), ribadisce quel processo creativo con il quale "la natura si fa di sé medesima pittrice" (espressione presa a prestito da evocazioni antiche, dell'epoca nella quale alcuni pionieri sperimentavano le strade chimiche della formazione automatica di immagini: che poi avremmo definito "fotografia").

No, come ogni altra arbitrarietà fotografica, anche il foro stenopeico elevato ad assoluto, a religione, dischiude porte che avviano in luoghi imbarazzanti e inquietanti. Per quanto segua con passione questa espressione fotografica, che affonda le proprie radici indietro nei secoli, addirittura in tempi antecedenti la nascita della fotografia, in coincidenza di visione, sono *anche* convinto che molte frequentazioni stenopeiche dei nostri giorni, non tutte, per fortuna, rappresentino anche una malaugurata scorciatoia: per gli imbecilli che non hanno modo di esprimersi con capacità autentica.

Come distinguere l'una intenzione e dimensione dall'altra? Con il cuore, prima che con altri criteri possibili.

[Da e con Pino Bertelli, straordinario filosofo di strada della fotografia] Solo i poeti sanno veramente parlare della libertà, dolcissima e inebriante: il dire senza steccati (né religioni) è sempre una sfida all'indicibile, è vivere se stessi come verità che riporta e diffonde l'impensato. Soprattutto nel caso della fotografia stenopeica (ben declinata, con intenzioni d'amore), il fascino estraniato e stregato della fotografia rimanda alla parola mai detta, all'infelicità mascherata, alla violenza esasperante della quotidianità mai affrontata.

In una creatività applicata, quale è quella fotografica, quale è quella stenopeica, definita da differenze espressive immortali, il territorio della sua manifestazione esplicita è quello dell'immaginazione che va oltre l'immagine. Con Giacomo Leopardi: «L'anima s'immagina quello che non vede»... soprattutto se osserva la proiezione della luce prodotta da un piccolo foro, senza altre mediazioni.

Allora: se il linguaggio fotografico è -come effettivamente è- una straordinaria combinazione di regole logiche e usi arbitrari, la fotografia tutta (senza religioni, senza chiusure, senza barriere) deve essere un fantastico atto d'amore: solo l'amore si accorda con quella situazione di verità che restituisce alla vita la bellezza che le è propria.

Nel fotografare, ciascuno ha opinioni diverse su ciò che è degno di memoria, ma tutti abbiamo capito che se possiamo rubare un momento dall'aria (magari con una fotografia), possiamo anche crearne uno tutto nostro.

Con la fotografia tutta (anche stenopeica, soprattutto stenopeica -senza però aggiungere alcun credo assoluto e riduttivo-), è legittimo e indispensabile approdare a un effettivo riconoscimento di una fotografia che non vale solo per sé, e le proprie intenzioni e/o necessità di partenza, ma per qualcosa di altro che ciascuno trova prima di tutto in se stesso.



Luigi Cipparrone

TA, DA, CA! LE ORIGINI DI UNA SCELTA

Quella che segue è la sintesi della relazione che ho tenuto in occasione del convegno "Lo specifico stenopeico. Filosofia e pratica della fotografia stenoscopica", svoltosi il 19 maggio 2012 a Senigallia. Ovviamente in quella occasione mi sono avvalso di alcune slides che non riporto per le ovvie esigenze di spazio.

Questa è sì una relazione, senza pretese di scientificità e certo con qualche contraddizione, sul tema del convegno ma vuole anche essere la scrittura di un progetto di ricerca che è alla base della mia sperimentazione visiva e che trova un primo appuntamento con l'opera *Ci sono cose e persone...*, 2012, esposta a margine di questo convegno. Coerentemente con i concetti espressi, essa si rifà a temi obsolescenti, per qualcuno fuori dalla storia, propri di una nicchia, fuori dal coro e dalle mode. Sotto sotto, esprime ipotesi e dubbi: L'immagine della camera oscura come la chiamiamo? Come si distingue una immagine stenopeica da quella realizzata con un apparecchio tecnologico?

È la camera oscura che ancora oggi impone la sua presenza sia nel campo della didattica della fisica e dell'ottica [ad esempio, le camere oscure giganti ed agibili di Massimo Marchini e di Marco Palmioli nonché la camera ottica che si trova a Parma nella Rocca Sanvitale di Fontanellato] sia nel campo della ricerca teorica, della sperimentazione, della pratica artistica [ad esempio, da Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale n. 9: la stanza fotografica*, 1974 sino a Giorgio Andreotta Calò, *Prima che sia notte*, 2011-2012)]. Pur con differenti finalità, tutti gli esempi citati (e non), qualunque siano le intenzionalità, stabiliscono una terre-no comune, che associa diversificate esperienze sulla base dell'uso di una camera oscura. È proprio questa piccola/grande scatola che, nella versione più elementare, senza ottica, anche predisposta alla registrazione dell'immagine con l'uso di materiali emulsionati, ancora oggi risulta di grande attualità. Da qui provo a partire nel tentativo di caratterizzarne le peculiarità. Quindi, fatte salve alcune intrinseche ripetizioni, posso riconoscere:

1. le potenzialità didattiche (informazioni sui principi di fisica-ottica e di chimica)
2. la grande libertà (per le soluzioni costruttive e per la diversità dei materiali emulsionati)
3. l'artigianalità (auto-costruzione dell'apparecchio)
4. l'imprevedibilità (per una pre-visualizzazione inadeguata, per la casuale risposta delle emulsioni)
5. l'economicità (per i costi pressoché nulli)
6. l'autenticità (per la discendenza e la comunanza con la Camera Oscura)
7. l'automaticità / acheropiticità (l'immagine si "forma da sola")
8. l'indicalità (deposito del fotone in assenza di barriere ed impronta diretta, per connessione fisica, del reale)
9. l'assenza di codici salvo quello prospettico proprio del medium.

Ma in fotografia le distinzioni si fanno in base alla tecnologia e così se da una parte insiste una *high-photo-graphy* — per lo più basata sulla logica del quadro, sulla contemplazione dell'immagine stessa nonché sull'uso di una sintassi compositiva di stretta derivazione pittorica — dall'altra posso individuare una *low-photography*, basata su pratiche a bassissima tecnologia (vedi camera stenopeica) che trova le sue specificità nei seguenti aspetti:

1. automatismo
2. indicalità
3. ta, da, ca !
4. obsolescenza
5. fissazione

Risulta evidente che alcuni punti quali l'Automatismo, l'Indicalità, la Scelta (Ta, Da, Ca!) sono propri anche della *high-photography* perché alla base di tutta la fotografia; l'Obsolescenza è sicuramente specifica della pratica stenopeica; la Fissazione è il tema che, attraverso la fotografia stenopeica, conclude un mio ancora in corso percorso di ricerca.

Automatismo

L'immagine che si forma nella camera oscura è automatica e acheropita (si forma senza l'uso delle mani, "non fatta da mano umana"). Come sappiamo, si tratta di quella immagine che in un primo momento storico il disegnatore cercava di trattenere con il ricalco e che, successivamente per via chimica, abbiamo imparato a stabilizzare. Nulla da aggiungere.

Indicalità

Connessione fisica con il referente (immagine-indice), impronta diretta senza barriere, mediazioni, codici ottici e culturali (assenza della lente) fanno della fotografia stenopeica un unicum particolarissimo proprio per l'assenza di codici (salvo quello, naturalmente spontaneo, prospettico, dovuto alla percorrenza dei raggi di luce e di quelli legati ai materiali sensibili). Tale assenza ci partecipa di una fotografia che nelle parole di Philippe Dubois «La foto-indice afferma ai nostri occhi l'esistenza di ciò che rappresenta ... ma non ci dice niente sul significato di questa rappresentazione ... Il suo significato ci resta enigmatico a meno che noi non siamo la parte ricevente ... della situazione di enunciazione da cui proviene l'immagine», e in quelle di Gian-franco Marrone: «La fotografia ha, secondo Barthes, la caratteristica di nascondere se stessa, esibendo la realtà per quel che è, o meglio, per che si vede. Indicando la realtà senza significarla, la fotografia assume su di sé l'utopia del grado zero della scrittura» trova una condizione ed una specificità che la accomuna all'immagine della camera oscura e al pari di questa possiamo ipotizzare una sorta di immagine zero, che indica la realtà senza significarla e caratterizzata da un vuoto segnico.

Ta, Da, Ca !

A partire dai quadri *Violino*, 1911, di George Braque e *Natura morta con sedia impagliata*, 1912, di Pablo Picasso vengono introdotti sulla tela segni non scomponibili e immediatamente riconoscibili, quali parole dipinte a mano, poi riportate per mezzo di stampini (per eliminare la "mano"), poi inserite direttamente con ritagli, etichette, altro. È la realtà stessa che entra nell'arte e insieme è già la realtà in forma di immagine. La svolta diviene decisiva con Marcel Duchamp che, semplicemente scegliendo un oggetto prodotto in serie, un orinatoio, decide della sua artisticità (*Fontana*, 1917-1964) inserendolo in una galleria d'arte. Egli ribadisce il gesto dell'indicare con il quadro *Tu m'*, 1918, in cui centralmente compare una mano con il dito indice che indica. L'assunzione dell'oggetto nel contesto dell'arte e del linguaggio dell'arte viene affidata alla funzione del *pointing*, dell'additare, dal prelievo si passa alla designazione dell'oggetto, aprendo la strada alle speculazioni teoriche con relative differenziazioni di Roger Cutforth, Joseph Kosuth, Andy Warhol, John Baldessari, ecc, ecc. Dice Barthes: «*Tat* vuol dire, in sanscrito, *quello* e fa pensare al gesto del bambino che indica qualcosa con il dito e dice «*Ta, Da, Ca'*». Come le tracce e le impronte, l'atto di indicare con il dito stabilisce un rapporto tra segno e referente: *quello, proprio quello*. Resta, dunque, fondamentale, e specifico, il gesto dell'indicare, un gesto che è nel DNA del fotografo. Allora Claudio Marra, tenendo in evidenza l'opposizione della fotografia alla logica del quadro, ci ricorda:

1. il superamento della manualità come verifica-controllo della artisticità;
2. l'esibizione diretta del reale prescindendo da qualsiasi manipolazione materiale dell'autore;
3. la convinzione che sia l'atto mentale della scelta a fondare il principio dell'artisticità.

Obsolescenza

Certamente non è nella tecnica di esecuzione che posso trovare, oggi, la forza di questo medium superato e reso obsoleto dalle innovazioni tecnologiche. In questo frangente devo individuare un insieme di regole dettate, sì, dalle condizioni materiali ma per generare nuove forme espressive in ambiti indifferenti ai mezzi usati. «Attraverso l'atto di prelievo del fotografo che seleziona frammenti di mondo (sia che scatti la foto o no) ... si indeboliscono sia le tradizioni artistiche di tipo manuale sia quelle di tipo tecnico (esposizione, sviluppo e stampa) richieste dalla stessa fotografia» [R. Krauss]. Per la sua condizione di inadeguatezza tecnica, per la sua condizione di fuori moda, per la sua obsolescenza la fotografia, e quella stenopeica in particolare, trova una rinnovata specificità in un nuovo percorso espressivo, indipendentemente dalla specificità e dalla fisicità dei mezzi impiegati. Non si tratta di restaurare le precedenti forme di supporto quanto «l'idea di un medium in quanto tale, di medium come insieme di

condizioni derivate dalle condizioni materiali di un supporto tecnico dato, convenzioni al di fuori delle quali sviluppare una forma di espressività» [R. Krauss].

In altri termini si ipotizza la perdita di specificità modernista del medium, aprendo il campo a quella rivoluzione digitale in cui nessun mezzo domina gli altri, tutti sono pezzi di un unico medium universale, in cui il computer può simulare tutti gli altri media e si appropria di tutti i media, imponendo a ciascuno le proprie modalità operative. Non c'è più alcuna fotografia al di fuori dell'esperienza mediale [P. Weibel, L. Manovich].

Fissazione

«La fotografia, proprio nella sua capacità di ex-porre, allude ad un isolamento e ad una valorizzazione di ciò che è esposto: essa strania il reale» [C. Marra]. Straniamento, rendere strano, *ostranenie* (V. Sklovsky nel 1917) è il meccanismo base di qualsiasi operazione artistica, che stimola l'attenzione dell'osservatore sull'infrazione dei codici correnti. Dunque «la necessità di "fissare il fatto" [O. Brik] deriva dal rischio che il *pratico* possa trasformarci in ottusi servomeccanismi di noi stessi per cui si rende necessario un intervento controbilanciante quale può essere fornito dall'*estetico*. Non necessariamente è l'immagine stampata, l'opera oggetto, ciò che alla fine conta. Non è l'*artistico* bensì l'*estetico*, cioè qualcosa già presente nell'atto stesso del fotografare, che si pone di fronte al mondo attraverso la mediazione di uno strumento capace di fissare i fatti, (...) isolando vari fenomeni che possono così emergere rispetto ad un *rumore di sottofondo* o ad un contesto di nebulosità e abitudine» [C. Marra]; opporre la complessità all'appiattimento, la sensazione all'anestesia, il pensiero critico all'omologazione [D. Quaranta].

Per concludere, occorre individuare una coscienza (ed il senso) di una fotografia come pratica elementare, approssimativa, ignota, economica, mossa, imprevedibile, non tecnologica, diretta. Si può, e si deve, parlare di una immagine muta e casuale, spogliata di qualsiasi significato sociale o formale [R. Krauss]. Certo, si tratta di andare controcorrente, contro quella dirimente, opprimente moda che affascina e spettacolarizza ma che non lascia spazi al dubbio; tutto è sicuramente sicuro e tranquillizzante.

E l'immagine è lì, è sempre stata lì. Basta saperla cogliere con lo strumento adatto: le ombre, i riflessi lumi-nosi fuggono nel cercare di trattenerli. Ma gli spiritelli che errano nell'aria a volte sono catturati, in modo ancora effimero, se passano dal piccolo foro. Sullo schermo c'è ancora un prima, c'è ancora un dopo, lo scorrimento temporale della immagine resta attaccato a ciò che avviene al di là del foro. Guardo e mi immedesimo, il tempo è lo stesso del mio, lo spazio è lo stesso del mio. Non c'è strappo, non c'è separazione, in tempo reale, non c'è ancora memoria: l'ora il giorno il mese l'anno sono i medesimi, hic et nunc.

Ma quell'immagine fotonica, che è un'impronta a distanza, acheropita, immateriale, istantanea, è il velo degli oggetti: le cose del mondo manifestano il loro spectrum in assenza di coincidenza con la propria immagine verso la costituzione dell'illusione totale. Lo spectrum, poi, in quanto parte di un tutto, sancisce anche la scomparsa di tutto il resto. Se qualcosa vuole diventare immagine non è per durare, è per sparire meglio: fare di un oggetto un'immagine è togliere ad esso una ad una tutte le sue dimensioni. La figura fantasmatica che mantiene le forme del corpo ci appare come una silhouette, un'ombra del corpo, che ne mantiene magari la forma ma non la densità materica.

Tutto ciò crea la premessa per la formulazione dell'ipotesi secondo la quale, nel processo di reinvio tra le cose e l'immagine delle cose, si viene a creare un distanziamento straniante: «La cosa stessa, l'oggetto o la porzione di realtà acquista quella rilevanza che in precedenza, confusa tra il gruppo, non poteva vantare» [C. Marra]. È la "creazione" del referente [L. J. Prieto].

Forse la barriera/schermo, muro di rivelazione, è una protezione che ci difende dal reale. Il foro mette in comunicazione due presenze, due ordini di realtà diversi tenuti insieme dalla sola funzione indicale, rimanda a due tempi e due spazi che si sovrappongono, riflettendo in esse le scelte dell'operator.

Il foro comincia a narrare la sua storia, comincia a produrre immagini. Le figure nella scatola si agitano rimbalzando da una parete all'altra per ricomporsi sulla parete schermo. La quarta parete teatrale, assente, permeabile, velo invisibile, lacerata trova il suo sostituto nel forello. La

realtà scenica della rappresentazione integra e si fonde con la narrazione così come le immagini dello schermo, quelle impronte fotoniche, avver-tono di una realtà distante, a volte vicina. Così si costruiscono le storie con i phantasmata, con immateriali attori, ma con una regia vera. Chi può dire dov'è la realtà che essi simulano, chi può negare che in quella scatola si agita un impulso senza senso.

E il clic, breve o lungo che sia, automatico o manuale che sia, resta "la risposta più immediata e coerente allo shock percettivo" [R. Gasparotti] per nascondersi, lasciando fare l'esperienza al dispositivo, per non vedere, per non toccare, per non trovare lo spessore delle cose, senza sentire l'esigenza di avvicinare le cose e le loro immagini a se stesse, di impadronirsene da una distanza minima.

Diminuisce il controllo e la misura della distanza tra il corpo e l'oggetto, si perde la inseparabilità da ciò di cui è immagine, il movimento non verifica più l'informazione visiva fino alla tattilità. Ma il tatto perde il suo valore sensoriale perché l'uomo ormai non tocca più, non "può più essere presente in nessun luogo in nessun tempo" [H. von Ameluxen], privato di un prima e di un dopo, incapace di trovare le tracce della presenza della cosa.

Il "buco" si muove nello spazio, a modo suo descrivendolo, tutto teso a cogliere quelle presenze aeree, che a volte non danno segno, che descrivono esse stesse traiettorie nello spazio, che lasciano la traccia del passaggio, scie luminose, figure indefinibili, fantasmi, rivelati dalla scatola, che abitano il mondo, senza dettagli, che attraversano i paesaggi, "scorie lasciate sulla lastra da chi [ne] è entrato o uscito troppo rapidamente" [G. Marcenaro].

Massimo Marchini a colloquio con Robi Jakomin e Andrej Furlan





Aspetti della mostra





Dino Zanier

LA FOTOGRAFIA STENOPEICA: UN ITINERARIO DIDATTICO NELLA SCUOLA MEDIA

Un percorso professionale

Intendo parlare di un percorso prolungato nel tempo che prende in considerazione l'attività stenopeica nella didattica scolastica a partire dalla seconda metà degli anni '70 fino ai giorni nostri. All'inizio è stata una proposta sperimentale, per trovare poi una collocazione ben definita nell'ambito dell'educazione all'immagine, che ha coinvolto progressivamente un numero sempre maggiore di studenti.

L'esperienza è stata realizzata all'interno della disciplina di applicazioni tecniche, successivamente diventata educazione tecnica e quindi tecnologia di cui sono stato insegnante.

I cambiamenti di nome di questa materia indicano anche variazioni strutturali di notevole portata, che hanno condizionato l'attività dell'educazione all'immagine e di conseguenza l'esperienza stenopeica.

La disciplina "educazione tecnica" aveva un approccio prevalentemente operativo - costruttivo che si è mantenuto nel tempo, sebbene in modo più attenuato. E proprio in questo ambito ho proposto l'attività stenopeica. Una parte del programma prevedeva la conoscenza della macchina fotografica come mezzo di comunicazione di massa. Nei libri di testo, che avevano una descrizione meticolosa della macchina fotografica e delle fasi di lavoro per la produzione della fotografia, mancava la descrizione della macchina fotografica stenopeica, analizzata solo negli anni '90.

Agli inizi degli anni '80 erano disponibili testi pregevoli per l'uso didattico della macchina fotografica a foro stenopeico; ricordiamo a titolo esplicativo solo due autori che hanno pubblicato per la didattica stenopeica: Ando Gilardi e la sua equipe e Carla Novi.

La macchina fotografica era l'elemento centrale di questa unità didattica, poiché era punto di partenza per scoprire i mezzi di comunicazione come i film, la televisione e la pubblicità.

Le dieci lezioni che tenevo sulla fotografia riguardavano: il diaframma, l'otturatore, la sensibilità della pellicola, l'obiettivo, la luminosità e la relazione tra questi fattori, la camera oscura e l'ingranditore fotografico.

Le attività riguardanti la conoscenza della macchina fotografica si concludevano con una verifica che prevedeva riprese fotografiche casuali con sviluppo del negativo e stampa del positivo per ingrandimento, al fine di controllare le conoscenze acquisite. Essenzialmente un approccio meccanicistico in linea con le finalità disciplinari. L'analisi del linguaggio iconico era di competenza degli insegnanti di lettere e di educazione artistica. Queste divisioni non prevedevano relazioni tra di loro, se non espressamente volute dagli insegnanti.

Le macchine fotografiche erano meccaniche, senza esposimetro, e la loro descrizione esauriva la finalità disciplinare relativa alla produzione tecnica dell'immagine (descrizione meccanica).

All'interno di questo orizzonte l'esperienza stenopeica si collocava al pari delle attività che si facevano in camera oscura, come la stampa a contatto di oggetti semitrasparenti (foglie, carta di giornale, oggetti in plastica trasparente ecc.), oggetti opachi, disegni con i bagni di sviluppo e fissaggio, oggetti semitrasparenti stampati con l'ingranditore ecc.. Tutte esperienze che mostravano le caratteristiche della carta, dei bagni e precedevano la descrizione e l'analisi della macchina fotografica (parte costruttiva).

La sperimentazione stenopeica - gli anni '80

Alla macchina a foro stenopeico era delegato il compito di rendere evidente la formazione dell'immagine ed il modo con cui il debole fascio di luce si fissava sull'emulsione sensibile. 2 Le scatole scelte per l'esperimento erano i contenitori delle bobine della pellicola in bianco e nero acquistate per l'attività didattica.

E' importante constatare che alcuni elementi tecnici di questa prima sperimentazione si sono protratti nelle attività didattiche successive e si trovano tuttora nell'attuale itinerario didattico.

Gli aspetti positivi di questa esperienza sono che:

le prime scatole, in lamiera, anche se molto piccole, permettevano di controllare in modo soddisfacente il diametro del foro;

i numerosi materiali sensibili utilizzati hanno permesso di definire la carta fotografica in bianco e nero come la più adeguata allo scopo. Infatti è possibile sviluppare con la luce giallo verde, adatta al controllo della classe e alle attività da svolgere nel laboratorio fotografico.

La carta fotografica utilizzata alla fine è stata quella politenata lucida di gradazione 1 o 0 inizialmente di formato 13x18 e poi 10x15. Altri tipi di carta sono stati usati solo con gruppi di alunni e non a classe intera.

La seconda metà degli anni '80 - Arta Terme

Dopo tanto girovagare per il Friuli terremotato e non, dove i laboratori fotografici che riuscivo ad allestire erano necessariamente provvisori, sono approdato stabilmente nella sede di Arta Terme. Qui il laboratorio fotografico era diventato un'aula abbastanza capiente da contenere il gruppo classe. Va ricordato che in quel periodo l'insegnamento di educazione tecnica prevedeva che la classe venisse divisa in due gruppi di 8/10 alunni, numero ideale per la progettazione e la realizzazione di semplici manufatti.

Infatti, nella seconda metà degli anni '80, con i ragazzi di terza media ho progettato e realizzato una macchina di compensato per carta fotografica formato 13x18, dal momento che gli alunni avevano già acquisito le competenze relative al disegno tecnico. La macchina era adatta alle finalità della disciplina, perché rispettava le esigenze di progettazione ed esecuzione di un oggetto e contemporaneamente realizzava immagini del tutto compatibili con lo standard fotografico.

Con questa macchina l'aspetto sperimentale lasciava il posto alla realizzazione fotografica: la vite per il cavalletto, il foro sul lamierino di 0.05 mm, la doppia camera a tenuta di luce testimoniavano l'avvenuto superamento dei problemi della fase precedente ed i risultati erano ottimi dal punto di vista della qualità dell'immagine.

Alcuni aspetti negativi però alla fine hanno portato all'abbandono di questa esperienza per molti aspetti singolare. Innanzitutto la costruzione della macchina era troppo laboriosa e non compatibile per un gruppo numeroso (la riforma negli anni successivi avrebbe imposto un insegnante per classe), né tanto meno per le classi prime e seconde, che non erano in possesso delle basi sufficienti per la progettazione tecnica. Inoltre il lungo tempo di esecuzione toglieva spazio all'esperienza di produzione dell'immagine, che intanto diventava sempre più rilevante.

Tolmezzo anni '80 inizio anni '90

La scuola media statale a tempo pieno di Tolmezzo è stata la mia sede definitiva di servizio. E' la scuola più grande in cui ho insegnato e la più stimolante per la sua impostazione orientata verso l'educazione all'immagine. Esisteva già un laboratorio di fotografia ed un diffuso interesse per la produzione fotografica ed audiovisiva; di conseguenza sia la produzione di elaborati multimediali che l'insegnamento con tecnologia audiovisiva erano un fatto acquisito. 3

In questa sede ho portato le 4 macchine costruite nella scuola precedente, che sono state utilizzate per le libere attività complementari. Il gruppo di alunni usciva per le riprese con il treppiede ed il livello per mettere in bolla la macchina. Dal negativo su carta veniva stampato il positivo per contatto. La macchina fotografica a foro stenopeico era utilizzata in terza media e completava un ciclo di attività sulla fotografia per un gruppo limitato di alunni del tempo prolungato.

Al laboratorio di fotografia, nato con la scuola media a tempo pieno negli anni '70, viene quindi data una nuova collocazione: da un locale angusto, in una vera e propria aula. Nello spazio definitivo i vetri sono stati sostituiti con pannelli di legno laminato ed in uno di essi è stato praticato un foro per la visione diretta stenopeica. In questa situazione ideale si completava definitivamente la conoscenza della gestione della macchina stenopeica.

E' il periodo del rinnovamento delle proposte didattiche: si moltiplicano nuove esperienze fotografiche con macchina reflex, stenopeica ed esperimenti di laboratorio.

Gli anni '90: un cambiamento strutturale

Alcuni aspetti strutturali nella scuola vengono modificati e di conseguenza anche l'assetto dell'educazione all'immagine. Gli insegnanti di educazione tecnica, fino allora due per classe, sono costretti ad operare a classe intera. Dall'esubero nato da questa circostanza, si è formata la nuova figura professionale dell'**Operatore Tecnologico**, ruolo che da allora ho sempre ricoperto.

Per prima cosa il Collegio Docenti accoglie la mia proposta di anticipare l'attività stenopeica nelle classi prime per avviare il modulo di educazione all'immagine con una base significativa importante. Inizialmente solo nelle classi del tempo prolungato e di seguito, alla fine degli anni '90, in tutte le classi prime dell'istituto.

Anni '95/2000: una scatola per alunno

Con l'esperienza acquisita decido di adottare la scatola da scarpe come macchina a foro stenopeico evitando costruzioni troppo complesse e non adatte alle possibilità psicomotorie degli allievi. La perdita di qualità dell'immagine era sicuramente compensata dalla maggiore flessibilità: quello che si perdeva in definizione si guadagnava in creatività.

Il processo viene formalizzato secondo i principi di efficacia (più personali e coinvolgenti) ed efficienza (tempi ridotti) secondo l'attuale scansione di lavoro: ad ogni alunno viene richiesto di portare a scuola una scatola da scarpe, produrre un foro sul cartone, colorarne l'interno con la tempera nera e, segnato lo spazio di sistemazione della carta 10x15, incollare il nastro adesivo doppio per il fissaggio della stessa. Per la produzione del foro stenopeico usiamo un lamierino di 0,05 millimetri, che viene attaccato sulla scatola in corrispondenza del foro. L'otturatore è costituito da un pezzettino di nastro adesivo nero e le linee che indicano l'angolo di campo sono disegnate all'esterno.

Il tema fotografico

Dal 2000 la scatola diventa un mezzo sempre più affidabile con buone capacità di ripresa e di selezione dell'inquadratura ed è stata testata dando ai ragazzi di prima media un tema fotografico da realizzare. Il tema ovviamente doveva corrispondere a specifiche caratteristiche, sia intellettuali, sia operative: l'oggetto da fotografare essere di semplice comprensione e l'ambiente facilmente raggiungibile dalla scuola. 4

Per la festa della mela, che cade in ottobre, viene chiesto alla scuola dall'amministrazione comunale di contribuire all'evento. Si stabilisce quindi il tema con cui tutti gli alunni si confronteranno: "La mela in piazza". Una classe alla volta, un giorno dopo l'altro, si esce dalla scuola la scatola, l'astuccio e una mela con relativo supporto. Per ogni classe viene indicata una piazza diversa, dove ogni alunno posizionerà la propria scatola mettendo la mela a pochi centimetri dal foro per cogliere lo scorcio ritenuto più adatto. Il tempo massimo dell'uscita comprendente la prova per il calcolo del tempo ottimale e lo sviluppo del negativo era di due ore.

I risultati sono incoraggianti: ogni classe ha un numero sufficiente di fotografie riuscite sia dal punto di vista tecnico che espressivo. Il Circolo Culturale Fotografico Carnico, incaricato di fare la selezione, organizza la prima mostra di fotografie stenopeiche della scuola in occasione della stessa festa. Nell'anno successivo viene riproposto lo stesso tema ma realizzato in ambienti diversi.

In seguito (2003/2006) l'attenzione si focalizza sul tema fotografico, dando alle classi scelte diverse per verificare l'ambito migliore di uso del mezzo, a volte anche con qualche forzatura come il ritratto fotografico.

Alla fine sono giunto alla conclusione che l'aspetto più interessante per l'originalità dei risultati è quello di esaltare le caratteristiche di questo tipo di macchina e di trasformarne i difetti in pregi: l'illimitata profondità di campo, il lungo tempo di posa che permette la doppia esposizione, la ripresa da terra e l'ampia camera oscura in cui si può deformare la carta fotografica.

Il 30 aprile 2006 viene inaugurata la prima mostra "FOTOGRAFIA STENOPEICA TRA DIDATTICA E CREATIVITA" dove espongono negli stessi locali artisti e studenti. In questa prima manifestazione vengono esposte una serie di fotografie su temi diversi prodotti dagli alunni in precedenza. Negli anni successivi le fotografie saranno sempre di argomento monografico:

Vicino lontano

Doppia esposizione

Anamorfosi

Deformazioni concave e convesse

Tolmezzo città stenopeica

Quest'anno hanno esposto un gruppo di artisti di notevole interesse con temi di carattere internazionale. Il titolo della mostra recita: Tolmezzo città stenopeica – settima edizione. Non è un titolo retorico o ad effetto. Da sette anni tutte le classi prime, cioè 6/7 sezioni, fanno l'esperienza di costruire la macchina fotografica e produrre fotografie con questo metodo: una media di 115 alunni per anno, per un totale complessivo di circa 810 alunni. Se si pensa che già dal 2000 tutte le classi prime della scuola facevano questa esperienza si supera di molto il migliaio di ragazzi, senza contare quelli che hanno frequentato le due classi a tempo prolungato negli anni '90 e le libere attività complementari negli anni'80, ormai padri di famiglia che ricordano molto bene questa esperienza. A Tolmezzo il termine "stenopeico" ha un significato ben preciso e riconosciuto che rievoca un'esperienza positiva.

Il workshop

Sette anni di mostre ma anche sette anni dove la scuola apre ai cittadini il suo laboratorio nella giornata mondiale dedicata alla fotografia stenopeica. Le persone interessate sono di ogni età: 5 adulti, ragazzi, pensionati, famiglie con bambini piccolissimi vengono a provare l'emozione di produrre una fotografia con una macchina semplicissima.

A tutti viene consegnata una scatola realizzata dagli alunni della scuola media assieme ad alcune semplici istruzioni. In camera oscura ognuno si carica la propria scatola, esce a cercare uno scorcio da fotografare e rientra per lo sviluppo del negativo.

L'organizzazione è semplice: tre persone in camera oscura che aiutano nel caricamento e danno le istruzioni. Uno per l'asciugatura e due a scansire i negativi. Quest'anno sono state 65 le fotografie realizzate e 18 quelle selezionate per la mostra permanente ubicata presso l'autostazione di Tolmezzo e pubblicate sul sito Pinholeday.

Simona Guerra e Katuscia Blondi Giacomelli





Il prof Bugatti con Zanier in visita al Musinf

Il prof. Bugatti con Giulia Marchi al Convegno





Marco Palmioli

LA FOTOGRAFIA STENOPEICA NELLE SCUOLE

Se per me avvicinarmi alla fotografia stenopeica è stato quasi naturale, proporla alle nuove generazioni che non hanno avuto l'onore di conoscere "Messer Rullino" ma hanno un gran confidenza con "Mister Photoshop", è stata una sfida, lanciata da una insegnante della locale scuola media, la Prof.ssa Caradonna, e inizialmente accolta con un po' di incredulità dagli alunni.

Ma la semplicità del mezzo e la mancanza di perfezione che caratterizza questa tecnica, hanno messo i ragazzi a loro agio e in condizione di dare tutti il proprio meglio con entusiasmo e passione. Il principio stenopeico permette di capire meglio la magia della luce, il fascino della fotografia e di apprezzare le piccole cose, e in questa società altamente tecnologica, del tutto e subito e della noia quotidiana, è importante far riscoprire ai giovani la manualità artigianale, il sapore dell'attesa e la meraviglia della scoperta.

In questi quattro anni insieme alle insegnanti, abbiamo cercato di far capire ai ragazzi il gusto di essere liberi dalla fretta, dalle convenzioni, dalla moda del "possedere", per farli riappropriare del gusto di giocare con il tempo,



dell'ironia nel mostrarsi imperfetti, senza aver paura di rivelare i propri lati "bianchi&neri".



Abbiamo fatto capire loro che non devono mai perdere di vista il risultato che vogliono ottenere, che è importante pre-visualizzare cosa sta per accadere e che l'agire presuppone sempre momenti di dovuta attenzione e riflessione,



mettendo in conto anche qualche delusione, perchè non sempre le cose andranno come desiderato.



Abbiamo usato l'immagine stenopeica per far capire loro che se anche intorno è buio al centro, in fondo, c'è la luce e ad avere rispetto del silenzio per ascoltare il mistero della vita.





Dino Zanier in visita al Musinf