

**Roberta Valtorta :**  
**"Breve discorso sulla natura, sul foro stenopeico, su Gioli stesso", 1986**

Una notte di maggio Gioli si sveglia e trova titolo alla ricerca a cui sta lavorando: Obscura la natura riflessa.

Scrive queste parole in stampatello su un piccolo foglio di carta, e forse riprende a dormire.

Come sempre, elabora qualcosa dotato di ambigua, lacerata completezza, qualcosa che almeno tendenzialmente volge alla completezza. Intorno alla sua scrittura, al suo sonno e alla sua veglia, intorno alla sua camera, la nostra attuale civiltà.

La nostra attuale civiltà ha sempre meno posto e sempre meno attenzione per la completezza. Ha sempre meno posto per la storia. Come accade per poche persone, Gioli compie gesti completi e molto riconoscibili: e dunque, che si tratti di una serie di immagini a lungo pensate e articolate nel tempo, di un più breve lavoro stretto attorno a un tema, del titolo di un lavoro in corso, della scelta della carta su cui scrivere o del modo di strappare un nastro adesivo. Gioli è riconoscibile.

Compie continuamente gesti, che significa scelte, capacità di lasciare segni. Forse il gesto è la capacità di imprimere alla scelta la qualità di un segno riconoscibile.

Obscura la natura riflessa racchiude di fatto il senso complesso di questo ultimo lavoro, e qualcosa di più, che sarà per sempre impossibile comunicare e capire del tutto. Il termine latino si richiama alla camera obscura, strumento dei pittori prima e dei fotografi poi; strumento anche degli scienziati per le loro osservazioni. Ma privato di camera, lasciato in solitudine, l'aggettivo da femminile si fa neutro: obscura fa pensare a « cose oscure » e dunque, possiamo leggere, stratificate, di lunga lettura, e anche di lunga, pensata formazione. Cose dense, gonfie di tempo, addensate come le nuvole che tanto spesso hanno pesato, meteorologicamente ed esistenzialmente, su questo lavoro. Obscura è, per la vitalità e l'insospettata ma sempre riprovata autonomia che le parole possiedono, anche un richiamo all'oggettiva difficoltà dell'impresa, alla cocciuta negatività del tempo atmosferico, alla avarizia del sole che ha a lungo impedito la realizzabilità del lavoro e posto Gioli a curare il cielo come un contadino. Un pari destino ha legato, con apparente semplicità, il lavoro della terra alla sperimentazione creativa sulla natura.

Obscura esprime anche, tutto d'un colpo, il fascino stesso della fotografia: il potere di vita e di morte che la luce ha sulla fotografia. Di vita prima, perché senza luce non esiste fotografia; di morte poi, quando, dopo che l'immagine è stata impressionata, proprio di luce morrebbe, vanificandosi, se da essa non venisse protetta nel momento dello sviluppo grazie al buio. Allora anche l'oscurità ha potere di vita e di morte sulla fotografia.

Dalla ricca densità dell'aggettivo neutro, né maschile né femminile, precipitiamo poi in una parola solo in apparenza semplice: la natura. Contenitore

ampissimo, il termine, niente affatto solo « naturale », riesce a comprendere, oggi, in qualche modo la storia stessa della natura. Dire, oggi, natura, corrisponde a un ripensamento, a una riconsiderazione del rapporto con il mondo in cui viviamo. È termine divenuto presto classico, addomesticato in molte accezioni. Indica anche il disordine, pur rimandando a un'idea, in fondo, di armonia. La natura è, di fatto, il mondo esterno. In termini fotografici, un mondo più distante che non quello del volto o del corpo, una realtà più avvolgente, che l'occhio vede ma la mano non sempre arriva a toccare.

La natura è riflessa. Dentro la macchina fotografica, e a maggior ragione dentro le camere a foro stenopeico di grandezze diverse che Gioli utilizza, l'immagine si deposita capovolta, l'alto rispetto al basso, e invertita, la destra rispetto alla sinistra. Così come i raggi di luce l'hanno trasportata, l'immagine rimane. È rovesciata, è uguale a se stessa ma è il contrario di se stessa. Ma proprio perché le immagini di Gioli sono positive dirette, non hanno negativo, il rovesciamento destra-sinistra rimane, intatto come la luce l'ha voluto. L'immagine è riflessa, come in uno specchio.

Vi sono immagini positive dirette realizzate da Gioli in cui compare un orologio da tavolo: è invertito. Il tempo, in queste immagini, gira alla rovescia. Dove va? Riflessa fa però anche doverosamente riferimento ai luoghi del lago, allo specchio d'acqua lacustre sul quale Verbania e il Museo del Paesaggio si affacciano. È qui che il lavoro si è svolto quasi interamente, e riflessa diventa quasi un'indicazione topografica. Il ciclo è concluso.

Per un ultimo, piccolo appiglio, ci piace pensare infine che riflessa possa riferirsi alla fondamentale parola in assenza della quale non c'è cultura, ma solo consumo: riflessione.

Si dice a volte che caratteristica dell'artista è la capacità di trasformazione all'interno di un'idea fissa. Dunque non la dispersione nell'incontrollabile numero di argomenti che la realtà offre, ma una sorta di strana « fedeltà » a un'idea-perno che sostiene l'intero rapporto con la realtà.

« Per sua natura, la Fotografia (...) ha qualcosa di tautologico: nella foto, la pipa è sempre una pipa, inesorabilmente. Si direbbe che la Fotografia porti sempre il suo referente con sé, tutti e due contrassegnati dalla medesima immobilità amorosa o funebre, proprio in seno al mondo in movimento. (...) Questa fatalità (senza qualcosa o qualcuno, non vi è foto alcuna) trascina la Fotografia nell'immenso disordine degli oggetti - di tutti gli oggetti del mondo: perché scegliere (fotografare) il tale oggetto, il tale istante, e non il talaltro? La Fotografia è inclassificabile perché non c'è alcuna ragione di contrassegnare tale o talaltra delle sue occorrenze (...) ». (Roland Barthes, 1980)

E il fotografo? Questo produttore di immagini meccaniche così fortemente ancorate alle troppe facce sempre mutanti del reale, questo inventore di immagini così incatenato a ciò che sta davanti alla sua macchina, saprà anch'egli sviluppare un'idea fissa?

Non è più il caso di discutere del rapporto fra arte e fotografia. Il fascino della visione e il desiderio di penetrare dentro il reale e di comunicarne le

suggerzioni, il bisogno di contaminare soggettività e oggettività, hanno spinto gli uomini a individuare strumenti espressivi diversi, e dunque a scritture diverse. Fra queste c'è anche quella fotografica. E basterà pensare l'arte sotto il profilo del gesto e del progetto a evitare differenziazioni sterili.

Non occorre indagare se il fotografo possa o meno avere uno « stile » o un'attitudine a privilegiare « certi aspetti » della realtà. Ciò che si vuole qui indicare non è né il come né il che cosa, ma piuttosto il perché.

Ciò che in fotografia non sempre viene raggiunto è il perché: la varietà straziante, caleidoscopica, del reale, spesso impedisce al fotografo di avere un'idea fissa. La possibilità di avere un'idea fissa sta nella capacità di chiedersi instancabilmente un perché.

Il perché di Gioli sta nello stupore irrimediabile e inguaribile, senza uscita e senza freno, che nasce da un intimo confronto fra la sostanza del reale e la sostanza dell'immagine, dal dubbio, anche esistenziale, che fra realtà e immagine possa esistere una specie di consustanzialità, una con-fusione, un genere strano di identità. Come se fra realtà e immagine fosse attuabile un trasferimento di elementi, un travaso che va al di là del concreto e dell'astratto e anzi ne scavalca le differenti nature, riunificandoli drammaticamente. In questa, che è una lotta ma al tempo stesso, forse, una riappacificazione, sarà comunque l'immagine a uscire vincente. Alla ricerca di completezza, allora, non la vita darà risposta, ma l'immaginario.

«Allora, quando la porta si apriva davanti alla lampada e la cupola del paralume, ondeggiando sulla soglia, si muoveva verso di me, era come se la dorata sfera della vita, che faceva turbinare ogni ora del giorno, avesse per la prima volta trovato la strada che portava a quel negletto recesso che era la mia camera. E prima ancora che la sera ne avesse preso pieno possesso, cominciava per me una vita nuova; meglio, era quella vecchia che, nel segno della febbre, sbocciava da un istante all'altro sotto la luce della lampada. Il solo fatto di essere coricato mi consentiva di trarre dalla luce un vantaggio che ad altri non sarebbe stato così facile procurarsi. Approfittavo della mia condizione di riposo e della vicinanza alla parete, di cui potevo disporre stando a letto, per salutare l'arrivo della luce proiettando ombre animate. Tutti quei giochi, cui avevo lasciato abbandonarsi le mie dita, ricomparivano ora sulla tappezzeria, ma più indefiniti, più suggestivi, più misteriosi. « Invece di aver paura delle ombre della sera - così stava scritto nel mio libro di giochi - i bravi bambini ne approfittano per divertirsi ». E seguivano istruzioni e illustrazioni, secondo le quali si sarebbe potuto proiettare sulla parete stambecchi e granatieri, cigni e conigli ».

(Walter Benjamin, 1950)

« Tutt'a un tratto mi addormentavo, cadevo in quel sonno pesante in cui si svelano per noi il ritorno alla giovinezza, la ripresa degli anni passati, certi sentimenti perduti, la disincarnazione, la trasmigrazione delle anime, l'evocazione dei morti, le illusioni della follia, il regresso verso regni più elementari della natura (perché si dice che vediamo spesso animali in sogno,

ma si dimentica quasi sempre che siamo noi stessi un animale, privato di quella ragione che proietta sulle cose una luce di certezza; noi offriamo, al contrario, allo spettacolo della vita solo una visione dubbia e ad ogni minuto annientata dall'oblio, poiché la realtà precedente svanisce davanti a quella che le succede, come una proiezione di lanterna magica davanti alla seguente, quando si cambia la lastra), tutti quei misteri che crediamo di non conoscere, e ai quali siamo in realtà iniziati quasi tutte le notti, come all'altro grande mistero dell'annientamento e della resurrezione ».

(Marcel Proust, 1918)

Siamo alla fine del millennio. Il nostro secolo, che si era aperto con le avanguardie, movimenti tesi verso il futuro, termina con il post-moderno, tutto racchiuso nella consapevolezza di un'attenzione portata verso il passato. Pensare di venire « dopo », come accade a noi, spinge a cercare dentro un patrimonio di immagini già esistenti per riattivarle. Nel contempo, siamo schiacciati in uno spazio della contemporaneità che si restringe sempre di più, dal momento che gli eventi divengono facili e veloci mente passato. Il tempo, in questo cambiamento non di epoca ma di era che ci attende, sta subendo una accelerazione fortissima. Tutta la società occidentale, più o meno consapevolmente e più o meno sinceramente, sulla spinta del trionfo tecnologico e dell'efficientismo, slitta verso il futuro, mentre il senso della storia si perde, o almeno si allontana progressivamente da termini di misurazione vicini agli uomini. L'arte recupera se stessa, con verifiche e riletture.

C'è chi ha usato un termine interessante: autocannibalismo. Modi rassicuranti del porsi verso la realtà e del guardare diventano la lateralità e la citazione, in un clima in cui tutto pare già accaduto e si aspetta un grande mutamento: forse un deragliamento.

Così, velocità e attesa si coniugano stranamente, e così si uniscono la seduzione dell'elettronica e il ritorno alla tradizione, a volte ai modi della più immediata manualità.

Nel pulviscolo di questa scia di fine millennio, in questa sensazione di tutto già accaduto, la scelta di Paolo Gioli di stazionare nella fotografia è estremamente significativa. Gioli è un artista che si colloca, singolarmente - in modo singolare e come singolo - e intensamente dentro la fotografia, più ancora di un fotografo. È possibile, nel suo caso, giocare con le due parole artista e fotografo: giocare a differenziarle. È possibile, anche, abolire la parola fotografie, che risulterebbe imbarazzante, per sostituirla con immagini. Gioli è un artista che ha ricavato una sorta di nido dentro la fotografia, divenendo, per eccesso di approfondimento, uno specchio di essa, una sua coscienza totale: iniziale-finale.

Per assurdo, egli sta alla fine della fotografia che a sua volta è, fra le forme visive di espressione, l'ultima - per quanto ne sappiamo in questo momento - che ancora mantenga un necessario legame con la realtà.

L'era che ci attende prevede che le immagini nascano senza bisogno di una realtà visiva di riferimento, senza necessità di un referente di tipo naturalistico, che siano artificiali e si formino per processi sintetici. Sarà un'altra sensibilità,

un altro modo di percepire e di ricordare, un altro sentimento del tempo e del luogo quello che ci attende.

A noi, gente di fine secolo, tocca capire la fine di quella stessa era che pose fiducia nelle macchine, quella stessa che diede forma anche alla fotografia quale la conosciamo oggi.

Che lo stazionare di Gioli dentro la fotografia (e anche parallelamente, nel cinema, altra arte di riproduzione meccanica del reale) abbia il significato, al di là degli accadimenti di tipo esistenziale, in qualche modo di una scelta di coscienza rispetto all'arte tout court? Prodotto della chimica e dell'ottica secondo un filo di precisa continuità dall'antichità all'industrialismo, la fotografia è, in effetti, forse l'ultima delle arti capaci di produrre « raffigurazioni » prima della nuova era.

Gioli, nel suo lavoro, tende a comprendere non solo tutta la storia della fotografia, ma addirittura delle sue premesse tecniche e filosofiche, risucchiandone in operazioni fortemente sintetiche, estreme, tutti i significati portanti e le sorprese. Finisce per

essere, così, paradossalmente, una sorta di critico della fotografia, una sorta di strana coscienza della fine di un tipo di arte e insieme di sensibilità.

« La mia prevalente tendenza a fare commistioni di tecniche creative con tecniche della storia della creatività è data dalla convinzione che è estremamente complicato districare le contaminazioni e le invasioni spettacolari che ormai si succedono nelle discipline scientifiche e di espressione. Nel mio caso credo di essere arrivato a un tale avviluppamento di ricerche che non so più bene quali di esse vengano via via a provocare spostamenti.

Il mio vorrebbe essere un riesame fotostorico e che si tratti di materia sensibile, quella con cui opero, è puro caso. La materia prima di tutto, cosparsa e tratta da sedimenti tecnologici, partendo dalle innumerevoli biforcazioni antropologiche che da questa combinazione induce e offre. Quello che mi interessa enormemente è la formidabile capacità che la materia fotosensibile ha nel manomettere e immaginare, quasi sempre drammaticamente, ogni cosa tocchi. Dunque, una esplorazione insistente su ciò che è successo in tutta la storia della fotografia, e altro, attraverso ciò che l'ha manipolata nutrendola: vale a dire la chimica.

La Polaroid, delicatissima epidermide, iconofotografia, è un umido incunabolo della storia moderna.

Il Cibachrome, foglio tecnologico voluttuoso colpito da segni sottili tracciati furtivamente, è una pagina di iridescenza innamorata ».

(Paolo Gioli, 1981)

Quando Gioli, nel suo personale cammino espressivo, si imbattè nella fotografia, non sappiamo quanto a lungo l'abbia fissata prima di colpirla mortalmente al cuore. Non sappiamo nemmeno perché. Sta di fatto che, come autore, con pochi gesti di sintesi ha detto sulla fotografia alcune parole definitive. Fondamentalmente, con scelta provocatoria, ha coniugato un'idea

antica (l'azione della luce-la sensibilità della materia) con l'uso dei supporti tecnologici più moderni, anche se in qualche modo rivissuti.

L'apparecchio fotografico, prodotto dell'industria, non serve affatto: basta una camera oscura, che è una scatola. L'obiettivo, che spiana il terreno all'entrata della luce e impone modalità spaziali precostituite, non serve affatto: basta un minuscolo foro e la luce (e insieme a essa, l'autore) compirà, come è sempre stato, la sua fatica per entrare. Non serve nemmeno il mirino: ad agire saranno una attenta osservazione della realtà e la posizione progettata della scatola. Neanche il negativo, in fondo, è così necessario alla vita dell'immagine: è un « passaggio » in più, un disturbo frapposto fra realtà e immagine; allora questa sarà direttamente positiva. L'ingrandimento, altro « luogo » della fotografia, che implica un altro passaggio, sarà a sua volta evitato e, semmai, sfruttato, per scelta estrema, esclusivamente a fini espressivi: sarà esasperato fino ad arrivare dentro la materia, oppure non sarà, e l'immagine allora manterrà la grandezza che aveva al momento della sua nascita. Non c'è la rigidità del formato fisso di un negativo, data dallo standard dell'apparecchio fotografico, da cui trarre fotografie di grandezze diverse.

La grandezza dell'immagine è una scelta iniziale ed è già data da quella della camera: si andrà dalla piccola scatola di pochi centimetri di lato, capace di produrre microimmagini della grandezza di una lenticchia, alla grande camera, parallelepipedo di più di un metro di lato mediamente, che da enormi immagini dirette. Infine, l'immagine dovuta alla luce, verrà resa orfana e, grazie a questa privazione, esaltata, anche della sua possibilità di essere riprodotta: sarà unica e irripetibile. Sarà ogni volta sola, e nel silenzio: la macchina di Gioli non ha bottoncino di scatto, ed è il semplice gesto della mano a coprire o scoprire il forellino, senza alcun "clic". Gli automatismi della fotografia vengono così del tutto accantonati ed emerge sì una certa manualità artigianale (come è stato più volte messo in evidenza) ma soprattutto, e più propriamente, il valore decisivo del gesto. E ingenuo e fuorviante definire Gioli «artigiano». Nel suo lavoro, dopo l'abolizione del superfluo, entra in gioco un premeditato progetto che apre solo qualche volta le braccia al caso, alla coincidenza. Nel lavoro artigianale non è previsto lasciare le tracce del percorso produttivo che l'ha determinato. Il gesto invece resta, deve essere leggibile. Rimane così una ricchezza di indizi, di segni anche volutamente lasciati: sarà il lavoro delle forbici, l'ombra di un nastro adesivo o di una puntina da disegno, la forma che una striscia di materia prende, l'impronta delle dita, l'esistenza di una segnaletica di colori o di tralci geometriche dentro il corpo dell'immagine. Decideremo, a nostra volta, se seguire le piste, come nelle favole, oppure no. L'autore, comunque, le ha segnate. Le immagini di Gioli intrattengono con il tempo e con lo spazio un rapporto di indefinitezza.

La tipica tripartizione che prevede che alla percezione venga assegnato il tempo del presente, alla memoria quello del passato, alla immaginazione quello del futuro, qui viene infranta. Le immagini possono essere espressione di un desiderio, o di un ricordo, oppure visione simultanea. Quanto allo spazio, è singolare notare come le immagini di Gioli non abbiano in realtà contorno. L'autore lavora insistentemente sui confini materiali dell'immagine, che sembra

vivere comunque in uno stato di precarietà che la rende più allusiva. L'immagine è, allora, pura materia « posata » su un supporto, altro da sé; oppure è strisciata, sdoppiata, strappata, ridotta a un velo. Se contorno più definito c'era, esso viene contaminato, violato con maschere, tagli, sipari, e comunque allontanato dalla norma visiva. Oppure ancora, l'immagine" appare », come una bolla di sapone, una goccia che contiene un intero mondo, un medaglione prezioso, oppure un pianeta: emerge dal buio galleggiando, come una strana monade. Viene da lontano, come il segnale di un satellite, "disturbata" come un dipinto impressionista o lo schermo televisivo. In ogni caso, l'immagine non si identifica mai del tutto, visivamente, con il suo supporto, perché sembra avere una sua autonomia, una sua sostanza, proprio come la realtà.

« L'ho già detto prima... mi piace fare la stessa cosa più e più volte. (...) Tutte le mie immagini sono la stessa cosa... ma sono anche molto diverse... Cambiano con la luce dei colori, col momento e l'umore... La vita non è forse una serie di immagini che cambiano mentre si ripetono? ».  
(Andy Warhol, 1982)

Fondamentalmente il modo di operare di Gioli si basa sulla reiterazione. Fra luce e materia, egli lavora sull'immagine stessa, su come essa si forma, evolve, si rende opaca o trasparente, si autogenera. Lavora sui materiali e sulle tecniche stesse. In questo senso, spesso il suo lavoro è opera di metalinguaggio: distillazione continua degli elementi della fotografia in un procedimento complesso e tendenzialmente totalizzante. Reinventato e al tempo stesso smascherato, il procedimento luce-materia diventa strumento espressivo su misura. Oscillando fra passato e presente, stranamente la scelta creativa di Gioli da un lato si nutre di una specificità maniacale e concentratissima, solitaria e volta al passato, dall'altro ha un respiro ampio che in qualche modo chiama in causa tutte le arti visive, con inaspettate anticipazioni e allusioni al futuro.

« Il punto geometrico è un'entità invisibile. Deve quindi essere definito come un'entità immateriale. Pensato materialmente, il punto equivale a uno zero. Ma in questo zero si nascondono diverse proprietà, che sono « umane ». Noi ci rappresentiamo questo zero - il punto geometrico - come associato con la massima concisione, cioè con un estremo riserbo, che però parla.

In questo modo, nella nostra rappresentazione, il punto geometrico è il più alto e assolutamente l'unico legame fra silenzio e parola. (...) Il punto è il risultato del primo scontro fra lo strumento e la superficie materiale, la superficie di fondo. Carta, legno, tela, stucco, metallo, eccetera possono essere il materiale di questa superficie di fondo. Lo strumento può essere matita, bulino, pennello, penna, punta, eccetera. Attraverso questo primo scontro viene fecondata la superficie di fondo. (...)

Il punto deve essere considerato, in senso esterno e interno, l'elemento originario della pittura e specialmente della « grafica ». (...) Se noi apriamo la

capsula del papavero (che è, in definitiva, un punto sferico ingrandito), così bella, liscia e levigata come avorio, scopriamo in questa calda sfera delle miriadi di freddi punti azzurro-grigi, che obbediscono a un piano di composizione e portano in sé la latente quieta forza generatrice, proprio come il punto pittorico ».

(Wassily Kandinsky, 1926)

Intorno al punto gravitano, da sempre, fantasie della nascita, del germinare, della crescita, dello sviluppo. Da sempre, credere nelle potenzialità di un punto significa affidarsi l'immaginario da un lato, alla natura dall'altro.

Se in Kandinsky l'assenza di dimensione del punto conduce a una lontana, spirituale interiorità, in Klee il valore di centro del punto richiama la terra, la forza di gravità, al tempo stesso la nascita e la morte. Trasferita dalla pittura alla fotografia la potente creatività del punto diventa metafora del vedere, simbolo dell'autogenerarsi dell'immagine solo grazie alla luce, magicamente.

È il desiderio primitivo di catturare e capire le figure che il sole proiettava sulle pareti delle caverne, con grande paura degli uomini.

« C'è nella storia della scrittura, della grafica, una traccia che continua ad affascinarmi: il punto. E sempre straordinario vedere il punto fatto da una matita e questo diventare subito dopo un punto trasparente. Il foro di un ago è probabilmente il gesto dell'incisione più provocatoria della storia dell'arte. La maggior parte del mio lavoro passa attraverso il foro di un ago, fondamentalmente con gran varietà di camere oscure, e non con fotocamere 35 mm.

Ho assunto il foro stenopeico come « punto di vista » sia plastico sia ideologico. L'immagine fotostenopeica mi è sorta perché non avevo una macchina fotografica. Più tardi si è trasformata, questa immagine, in una vera e propria fissazione della raffigurazione totale. Mi affascina la purezza del gesto del riprendere « povero » e la restituzione altrettanto pura ma per niente povera, anzi clamorosa. La mia non vuole essere breve azione scolastica, ma un risoluto modo di capire lo spazio attraverso proprio un punto nello spazio. Così il ribaltamento come quinte di scena; le magnifiche figure che ci circondano portate da raggi purissimi; senza sbarramenti ottici, senza mirino, niente chiusure e distanze né altezze ».

(Paolo Gioli, 1981)

« Che cosa è la famosa grotta di Platone se non una camera oscura, la più grande mai concepita, suppongo?

Se Platone avesse ridotto la bocca della sua grotta a un piccolo foro e avesse applicato una superficie sensibile alla parete che serviva da schermo, dal fondo della grotta avrebbe ottenuto un'immagine gigantesca, e solo il cielo sa quali strabilianti conclusioni avrebbe potuto trarre sulla natura della nostra conoscenza e sull'essenza delle nostre idee ».

(Paul Valéry, 1939)



Nell'indagare sul fenomeno della visione (percezione, conoscenza, rappresentazione) gli antichi congegnarono ipotesi (e proposte poetiche) di grande fascino e di singolare vicinanza alle moderne teorie.

Da un lato, per Pitagora e poi per Euclide, è l'occhio a emettere attivamente fasci che « catturano » gli oggetti; dall'altro, per l'atomista Democrito e per Lucrezio, nella grandiosità della sua narrazione della natura, sono gli oggetti a emanare eidola, immagini di sé medesimi che raggiungono l'occhio. Platone, nel concepire una visione del mondo che si snoda su un doppio binario (la realtà e le idee), tenta di conciliare le due posizioni. Il dubbio se sia propria dell'occhio una capacità soltanto recettiva oppure anche creativa, attiva, rimane e attraversa il Medio Evo, fino a che la piramide visiva che congiunge comunque occhio e realtà da fisico-fisiologica diviene simbolica e poi si fa astratto strumento intellettuale: siamo alla prospettiva artificiale del Rinascimento, la convenzione che sistematizza e unifica le regole della visione e insieme quelle della rappresentazione del mondo. Avviene quel passaggio fondamentale dal magico al razionale che informerà tutta l'arte occidentale, fino alla rottura operata dalle avanguardie del Novecento su su fino all'arte astratta. Come sappiamo, la resa di effetti prospettici e di scorci dotati di profondità non mancava nell'arte antica né in quella medioevale, e di grande interesse era stata l'unificazione dello spazio pittorico operata da Giotto « empiricamente ». Ma è con le esperienze di Brunelleschi e di Masaccio, e poi di Paolo Uccello e Piero della Francesca, che tutta la realtà prende a convergere davvero in un solo punto, che crea un incredibile vincolante legame fra artista e realtà, fra rappresentazione e osservatore. Leonardo stesso, che pure si pone contro i « prospettici » in difesa della resa delle qualità fisiologiche della visione e della rappresentazione in base alla prospettiva aerea e cromatica, imposta in modo definitivo il paragone fra occhio e camera obscura, intesa proprio come spazio dotato di un minuscolo foro, attraverso il quale il mondo esterno entra portato dalla luce, per proiettarsi subito ribaltato all'interno.

Sarà Keplero a interrogarsi più vivacemente sul raddrizzamento dell'immagine; sarà Scheiner a pensare l'occhio non più come camera obscura ma come specchio o finestra, spostando l'attenzione sulle funzioni della retina; sarà Cartesio a studiare il collegamento fra retina e cervello e Newton la fusione in una sola immagine del prodotto dell'azione combinata dei due occhi.

Con l'invenzione della fotografia infine avverrà un significativo interscambio fra studi sull'occhio e studi sull'apparecchio fotografico e i materiali sensibili alla luce.

« La sperietia che mostra come li obbietti mandino le loro spetie over similitudini intersegate dentro all'occhio nello umore albugine si dimostra quando per alcuno piccolo spiraculo rotondo penetrano le spetie delli obbietti alluminati in abitazione fortemente oscura; allora tu riceverai tale spetie in una carta bianca posta dentro a tale abitazione alquato vicina a esso spiraculo e vedrai tutti li predetti obbietti in essa carta colle lor propie figure e colori, ma sarà minori e fieno sotto sopra per causa della detta interseagatione li quali simulacri se nascerano di loco alluminato dal sole para proprio dipiti in essa

carta, la quale uole essere sottilissima e veduta da riverscio, e lo spiracolo detto sia fatto in piastra sottilissima di ferro (...)».  
(Leonardo da Vinci, 1500?)

Presso la cultura orientale e quella occidentale, dall'antichità all'Ottocento, l'osservazione e lo studio di fenomeni naturali quali l'eclisse, l'arcobaleno, le ombre, la luna e le stelle e il sole, la natura della luce stessa e dei colori, furono spesso operati sperimentalmente grazie all'uso del foro stenopeico. La piccola sorgente di luce puntiforme garantiva da un lato protezione agli occhi dalla visione diretta dei violenti fenomeni prodotti dalla luce, dall'altro consentiva di ricreare in laboratorio condizioni analoghe a quelle degli eventi naturali stessi. Alla scienza si affiancò presto l'illusione.

Le osservazioni di natura scientifico filosofica di Aristotele, Euclide, Alkindi, Ibn al-Haitam, Shen Kua, Peckam, Kuo Shou-Ching, Vitellione, Guillaume de Saint-Cloud, Teodorico di Friburgo, Don Papnutio, Franciscus Maurolycus, Gemma Frisius, Antonio de Dominis, Keplero stesso, Scheiner e Cartesio, e poi Newton, Thomas Young e Fresnel (e altri ancora, e la ricerca è aperta), vengono incalzate dagli esperimenti degli artisti che a partire dal primo Rinascimento, spostano il territorio d'osservazione dai fenomeni naturali alle immagini stesse. La camera oscura con foro stenopeico (da una stanza a una scatola) diventa strumento per lo studio della prospettiva centrale e ausilio per il pittore, oltre che spunto per la ricreazione di improvvisati teatrini « naturali ».

Da Brunelleschi a Jan van Eyck, da Leon Battista Alberti a Leonardo stesso, da Durer a Girolamo Cardano e Daniele Barbaro, da Giovanni Battista della Porta a Jan Vermeer a Fra Andrea del Pozzo, fino al Canaletto, l'uso diviene familiare. Compagno, nel tempo, lenti o sfere di vetro, a facilitare la messa a fuoco e il raddrizzamento dell'immagine fino a che, nel XVII secolo, la primitiva essenzialità del piccolo foro stenopeico cede il passo, in modo netto, alla più definita e « organica » resa della lente. La camera oscura diventa camera ottica. La camera a foro stenopeico riemerge nell'uso, qua e là, nell'Ottocento e nel primo Novecento, soprattutto per l'ottenimento di effetti pittorici in fotografia, ma prende la connotazione di uno strumento particolare, strano, che si discosta da quelli impiegati nella pratica più diffusa, cioè le macchine fotografiche.

Se questo accade sul versante ottico-meccanico della fotografia, non va dimenticato che essa è dotata anche di un'anima chimica. Anche lo studio della sensibilità degli elementi naturali alla luce è antichissimo (lontane testimonianze cinesi, Vitruvio, Plinio) e procede con la scienza e con l'alchimia. Per singolare processo di maturazione storica, però, le due strade-quella ottica e quella chimica - procedono parallele finché la rivoluzione industriale non le fa incontrare, agli esordi del secolo delle macchine, l'Ottocento. Fino a quel momento, scienziati e artisti, quando lo vogliono, possono solo osservare le magnifiche figure che la luce conduce dentro la camera oscura; possono anche copiarle fedelmente, ma non è loro possibile impadronirsene, imprigionandole, così come sono, sul supporto dove si vanno a posare.

Uno scarto fra desiderio e capacità tecniche lo impedisce.

« Devi sapere che i raggi della luce, riflessi dai diversi oggetti, compongono quadri e dipingono questi diversi oggetti su ogni superficie lucida, sulla retina dell'occhio, ad esempio, sull'acqua, sugli specchi. Gli « spiriti elementari » hanno cercato di fissare queste immagini passeggiere; hanno composto una materia finissima, molto vischiosa, e prontissima a asciugarsi e a indurirsi, per mezzo della quale un quadro è fatto in un batter d'occhio. Essi spalmano questa materia su di un pezzo di tela, che pongono di fronte agli oggetti che vogliono dipingere. Il primo effetto della tela è quello di uno specchio. Vi si vedono i corpi più vicini e lontani, dei quali la luce può dare l'immagine. Ma, ciò che uno specchio non saprebbe fare, la tela, per mezzo del suo strato vischioso, trattiene i simulacri. Lo specchio riflette fedelmente gli oggetti, ma non ne trattiene alcuno. Le nostre tele non li raffigurano meno fedelmente, ma per giunta li conservano tutti. Questa stampa delle immagini è ottenuta al primo istante in cui la tela le riceve. La si toglie dal campo e la si colloca in un luogo oscuro. Un'ora dopo, la superficie è asciutta e voi avrete un quadro tanto più prezioso, in quanto nessun'arte potrebbe imitarne la verità e il tempo non può in alcun modo danneggiarlo. Noi prendiamo nella loro sorgente più pura, nel corpo della luce, i colori che i pittori ricavano da diversi materiali, che il tempo non manca mai di alterare. La precisione del disegno, la verità dell'espressione, i tocchi più o meno forti, la gradazione delle tinte, le regole della prospettiva, tutto ciò lasciamo alla natura, la quale, con quella sicurezza che giammai si smentisce, traccia sulle nostre tele delle immagini, che si impongono agli occhi e fanno dubitare se ciò che si chiama realtà non sia invece un'altra specie di fantasmi che si propongono agli occhi, all'udito, al tatto e a tutti i sensi in una volta (...)».

(Tiphaigne de la Roche, 1760)

Oggi, che la tecnologia davvero ci soccorre e ci previene, e una bufera di immagini riprodotte ci confonde, quanto è ancora forte il desiderio di catturare le figure che ci circondano?

Paolo Gioli pone un ponte solitario fra i desideri di ieri e le tecnologie di oggi, quasi di domani. Coglie la raffinata perfezione di materiali quali la Polaroid e il Cibachrome e la unisce a quello che già da tanti secoli esisteva: la camera oscura, appunto, nella sua versione semplicissima, munita del solo foro stenopeico. 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.

A essa recupera un territorio di sfida e di rischio - che si misurano sulla complessità e sull'unicità dell'immagine-parimenti tipico del gesto artistico. Riconduce tutto a una idea di raffigurazione totale, che vuole quasi che l'immagine si faccia da sé, così come la realtà esiste da sé. Come per le antiche scatole illusionistiche, l'osservazione attraverso il piccolo foro è la sola che

possa confonderci: il forellino stenopeico è il momento minimo, impercettibile, di separazione fra il mondo esterno e la sua immagine interna. E anche la condizione necessaria e sufficiente perché l'attesa della materia, dentro la cavità buia della camera, non sia vana come un tempo.

Da un primo connubio di contrari - ritorno ai primordi della tecnica e scelta dei supporti tecnologicamente più raffinati - ne derivano molti altri, e si moltiplicano: quotidiano e meraviglioso, genuinità e ricercata citazione, evidenza e virtuosismo, gesto spontaneo e spericolatezza, frammento e volontà di completezza, tradizione e sperimentazione.

Continuare sarebbe terribile, perché ci troveremmo avviluppati in una lacerante complessità di rimandi.

"Paolo Gioli. Obscura La natura riflessa", Museo del Paesaggio, Verbania, 1986  
Catalogo Electa