

P.Gioli. Il punto trasparente-'grafie", Roma, 1981

Paolo Gioli ha iniziato la sua attività pubblica come incisore. Chi ha detto che il segno non è fonte di luce? Rembrandt lo smentisce una volta per tutte. Provinciale della bassa padana (solitudine, abbandono, disperazione, follia), pessimo allievo di ogni scuola, ha una mano per disegnare che si esplicita. Virtuosismo inusitato, inspiegabile, che parla di sé. Un maestro a Rovigo, poi Venezia. Maestri remoti: quei Cima da Conegliano, quei Palma, quelle loro luci inesplorate. Inesplorabili? Che senso ha la storia di una artista? Tanto si trasforma e si perde, diventa una altra cosa. Ma la tentazione dei percorsi irradianti dalla « cosa » tocca anche la vita. Conta davvero che, ragazzo, Gioli abbia amato Tintoretto mediato dagli impeti contemporanei di Vedova, che se ne sia distaccato per furore, tradotto in evasione, e a New York abbia guardato Warhol con sfida? Quella della luce è una questione europea, un fatto mediterraneo e di mare del nord: credo nasca dal vibrare su un territorio di due intensità luminose dai timbri diversi. Sarà per questo che la fotografia e il cinematografo appartengono entrambi all'Europa, dove sono nati Delaunay e Duchamp Villon. Poi il mondo si spalanca e c'è Rotko. Qui, nel nostro paese, c'è stata un'avanguardia che ha lavorato sulla luce, quella futurista. E' con una citazione che inizia l'attività postamericana di Gioli negli anni settanta. Una citazione involontaria da Balla. Il resto lo dicono per esteso le opere e l'artista può restarne fuori, chiuso in una camera oscura. O uscire alla luce, in ogni caso indipendentemente da esse. Il problema, per chi si ponga criticamente nei confronti dell'arte contemporanea, non è quello della scelta, quanto di come essa avvenga, per quale mediazione. In ogni mediazione entra il rapporto con l'artista sovente sovrapponendosi all'opera, alterando l'intesa, contaminandola. Con ogni artista contemporaneo si vive una relazione doppia e a volte antagonista. Sovente ci si chiede quale sarebbe la vita dell'opera separata da quella del suo autore. E' a volte il nostro rifiuto, la negazione della presenza dell'artista, che ci aiuta a spostare sull'opera l'interesse integro e permette una convalida, un riconoscimento. All'inizio degli anni settanta le opere di Gioli intendono rappresentare, graficamente, i raggi luminosi a partire da una fonte di luce, indicando i singoli percorsi come parabole di moti prevedibili. Si crea una figura che è generata dalla luce i cui limiti geometrici sono quelli del fascio luminoso. Un'altra fonte di luce, contrapposta, genera traiettorie equivalenti che si intersecano alle altre: altre figure hanno origine. E' il principio del cinematografo, che viene subito dopo. Viene negli anni in cui l'avanguardia italiana, da Barruchello a Patella, si era già misurata con quel mezzo grafico. Quando ormai si cominciava a

delineare che il film d'artista non inaugura un genere, non fonda un linguaggio ma vale come ricerca parallela e convergente volta ad abolire i generi. Saggia un linguaggio e ne esplora le possibilità in relazione ad altri terreni disciplinari. E' mediante il film tuttavia che l'artista ha tentato di condurre la traiettoria dello sguardo dell'osservatore postulando i termini della conoscenza. Ha dato dei ritmi alla visione e alla frequenza di apparizione delle immagini. Una sorta di controllo dell'artista sul suo fruitore si instaura per mezzo del film. Ne può nascere una piattaforma simbolica costrittiva che conduce lo spettatore su terreni psicologici uniformi regolati da leggi psicanalitiche immutabili. Ecco perché nulla forse come il film d'artista di certi anni permette di vagliare la complessità della relazione artista-opera-fruitore. Gioli sembra aver valutato come le possibilità comunicative del mezzo, una volta esplorate, possano venir impiegate in altri contesti, separate dalla loro matrice. Potrà essere curioso osservare di quali trasformazioni un oggetto sia passibile nel passaggio da un supporto all'altro. Un film di Gioli è costruito su dei ritratti, personaggio (che può essere anche figura geometrica) in situazioni specifiche. Ripetizione ossessiva di un movimento da destra a sinistra e dall'alto in basso e viceversa. Rovesciamenti, ritorni e uscite dell'immagine. Sovrapposizione. Stratificazione. Assillante perturbazione dell'impasto grafo-dinamico per una sorta di follia magnetica. Ricostruzioni che avvengono in « un tempo straordinario, un tempo in trasparenza ».

« Brevissime e fulminanti apparizioni di apparizione » si imprimono nella nostra memoria come linee-percorso nello spazio. La figura sta all'immagine costruita dal reticolo delle linee come un punto di ipotetico raccordo. Su questo schema si può allora passare a un supporto che non sia la pellicola sensibile ma il foglio o la tela. Il procedimento è serigrafico. Il fotogramma isolato ha un'altra collocazione e le variazioni cromatiche di ogni singola prova si sostituiscono alle modificazioni dovute al movimento. Indicano una successione, una variabilità dei moti affettivi. Oppure l'immagine si sgrana in dissolvenze sul supporto pittorico con tonalità che sfumano o definiscono, sbiadiscono o accendono. La prospettiva rinascimentale è una convenzione. La successione di piani che si stabilisce a guardare un oggetto attraverso un foro concentrando lo sguardo su un punto consente di accedere a una scansione prospettica non convenzionale che riflette l'intimo. Ne il punto sul quale l'occhio si ferma è privo di profondità, di interiorità. E' soglia trasparente sulla quale la cosa « immobilmente si ferma » per essere penetrata. La trasparenza di un punto può condurre lontano. E il mezzo più congeniale, per tradizione, a questo percorso è quello fotografico. L'ipotesi è che il punto dell'artista e quello dell'osservatore trovino una coincidenza. La convergenza della comunicazione su un punto cancella

ogni altro significato, distrugge il simbolico, abolisce distinzioni di genere, precisa identità latenti. L'artista isola quel punto in un convergere di piani della visione generati da interventi grafici di diversa qualità cromatica, geometrie funzionali all'avvicinamento.

L'uso della polaroid e di certi cromatismi spontanei collegati al virtuosismo meccanico rappresenta una fase successiva. La polaroid rappresenta anche, idealmente, il modo di riproduzione della realtà meno sofisticato essendone la sua copia diretta. In questo senso l'invenzione di Hippolyte Bayard, che all'epoca di Daguerre osò proporre quella apparente banalizzazione della stampa fotografica, il positivo immediato, ha del prodigio. Anche perché il suo tempo non era in grado di apprezzarlo e Bayard rimase isolato con la sua scoperta. Gioli lavora attorno a Bayard. Questi visse una epoca di naturalismo, scientismo, collezionismo. La sua esigenza di immediatezza riproduttiva del reale doveva dunque — secondo Gioli — nascere da una condensazione degli affetti sulle cose, sui singoli oggetti. Dunque non separarsi da essi, dalla loro memoria. Alla memoria di Bayard un universo di oggetti d'uso, la zuccheriera, la bottiglia, la candela, un erbario, la lettera, il foglio scritto e la sua busta, e poi la mano, parte del corpo di Bayard che volle autoritrarsi come morto per un gusto estremo del documento che possa persino precedere il fatto. Al profeta del « gran positivo » una memoria di oggetti da trasferire dalla copia polaroid sulla carta da disegno in un processo nuovamente calcografico. Per un'elaborazione manuale dagli esiti pittorici la copia riacquista la specifica unicità del reale, un reale di memoria che dal suo originale si è allontanato per il percorso del tempo. Il tempo ritrovato è un'illusione, lo spirito del tempo una verità. Distanti come sinopie, le immagine di Bayard comunicano vibrazioni profetiche che raggiungono il presente e lo oltrepassano. Ma sono nello stesso tempo molto lontane, realtà inesplorate rese vibranti dalla loro stessa estraneità formale al presente. Oggetti da conservare, da tramandare, da esplorare. Ancora carichi di una intensità espressiva che non ha trovato forma compiuta nel proprio tempo storico. Fanno pensare al museo come luogo deputato alla conservazione del ricordo. Fanno pensare alla contemporaneità del passato al suo esser tutto presente in ciò che stiamo vivendo. Alla contemplazione come attivazione dell'oggetto, mobilitazione delle sue parti vitali. Postulano l'incontro tra l'oggi e l'ieri nel « sempre ». Indicano per l'arte i lunghi tragitti del pensiero e la comunicazione sensibile. Presagiscono percorsi di avvicinamento e lettura per l'osservatore del futuro.

Nasce così la serie dedicata ai musei. A partire dalla polaroid, con il procedimento calcografico, l'opera o il particolare è riportato su carta. In questo caso un particolare polaroid è incollato sull'immagine finale per indicarne il percorso ma mostrarne anche il completo risultato. Porre a confronto le parti di un oggetto ricomponendo nella sua immagine tutti i referenti, tutti i supporti, tutti i mezzi. L'immagine ricostruisce un intero, non separa come la contemplazione. Anche questa può tendere alla concentrazione, al significato unico. La memoria è dispersiva, l'immaginazione non lo è. L'immaginazione associa, somma costruisce. Julia M. Cameron, fotografa vittoriana, ritrattista, ritratti preferibilmente femminili, frontali. L'ultima ricerca di Gioli è su questi. Roger Fry vide nei ritratti bianco e nero della Cameron la memoria di sfumate luci venete, attenzione al tono, al timbro della luce. Gioli parte dalla fotocopia, illumina la fotocopia intervenendo con colori propri, piccoli cartoni colorati e linee di luce sono la sua tavolozza pittorica. C'è sempre un punto del volto sul quale si concentra il suo interesse che è delimitato da un confine geometrico, un rettangolo, un quadrato un arco di cerchio tracciato sul volto. Quel punto ha spessore e allora per andare oltre la superficie si può strapparne il primo sottile strato, la pelle dell'immagine, e riportarla accanto per non perderla, per poterla sempre confrontare con la stessa e con la globalità estesa del volto. Si potrebbe andare oltre, provare a svelare ancora più a fondo, ove le zone d'ombra e luce sono meno nette, meno chiarificanti; ma si ha l'impressione di essere già andati molto oltre, di doversi fermare. Oltre il chiaroscuro, oltre la luce radente del disvelamento l'ipotesi opaca del nulla affiora.

"Paolo Gioli. Il punto trasparente - 'grafie", Roma 1981-82
Catalogo De Luca Editore