

Vittorio Fagone "Il cinema di Paolo Gioli", 1981

Il riconoscimento di uno spazio del cinema d'artista in Italia come fenomeno specifico della ricerca artistica nel nostro paese negli ultimi quindici anni, è un dato critico ormai accertato. Dalle prime personali al Filmstudio di Roma primi anni settanta, alle mostre-inventario del Centro Internazionale di Brera a Milano (1976-77) alle Giornate Internazionali del Cinema d'artista a Firenze (1978), alla Biennale d'arte di Venezia (1978), alle mostre al Beaubourg e alla Cinemateque Francaise a Parigi (1979), al Festival di Locarno (1980), alle esposizioni di quest'anno al Museo di Filadelfia e al Festival di Montreal e non tralasciando la rassegna romana « Linee della ricerca artistica in Italia (1960-1980) », cito solo le tappe fondamentali di una affollata serie di manifestazioni italiane e più straniere nelle quali il cinema di Gioli ha avuto un costante risalto, il profilo di questa area si è andato precisando nei suoi rapidi e non chiusi svolgimenti, nelle sue realizzazioni più interessanti. Ho avuto più di una volta occasione di mettere a fuoco caratteristiche e salienze del cinema d'artista in Italia: la necessità di sfuggire gli spazi e ai cerimoniali dello scambio merce-arte, forte come in tutti i paesi dell'Europa occidentale nella svolta del 1968; l'impulso, non meno determinante, a indagare lo schermo come luogo dove, luce, tempo, movimento condizionano una diversa vita, durata e persistenza dell'immagine; la necessità di non trascurare le possibilità dell'« utensile » cinema come tecnica efficace per la produzione di immagini di un nuovo campo di visione virtuale che riflette e espande le postulazioni della ricerca artistica; il confronto dialetticamente vivo non tanto con il cinema della grande narrazione banale con il cinema industriale, quanto con lo stesso cinema autocentrato e riflessivo « d'autore ». Si tratta a quest'ultimo livello, di un confine sottile, che tuttavia esiste e che conferisce differenze di specificità, non di intonazione, ai due fenomeni. L'intenso « sperimentalismo » di Paolo Gioli, la concitata frammentazione e ricostruzione dell'immagine dentro un tempo che ne stabilisce nuove, ambigue e generative modalità di visione, fa dello schermo una finestra che ha mille sbarramenti, spiragli e aperture dalla quale è possibile avvicinarsi a immagini trascorrenti e veloci; un universo senza centro e senza periferia che il rettangolo-schermo illuminato e luminoso, ordina in un continuo e difficile equilibrio. Le accelerazioni, il sovrapporsi e il dileguarsi delle immagini, il compenetrarsi di corpi come fantasmi, le simmetrie avvolgenti, le apparizioni di movimenti e gesti che si dissolvono senza il peso di un ombra, o come ombre, sono elementi che legano molti di questi film, nessi riconoscibili di una visione eccitata e mai tragica, anzi ritmata dentro un'ironia che costruisce e slega ogni sviluppo, o intreccio. Paolo Gioli costituisce un caso di operatività artistica difficile da rubricare

secondo i parametri convenzionali. Esiste una matrice pittorica, più propriamente visuale di tutto il suo lavoro che è impossibile negare e che appare evidente nelle articolazioni delle opere di più ampie dimensioni, nel ricorso delle tecniche serigrafiche per alcuni interessanti trasporti dalla fotografia o dal cinema. Esiste innegabile, una forte specificità del suo intervento in campo fotografico. L'opera fotografica di Gioli, nota e affermata in campo internazionale, rifiuta l'evidenza e ama le condensazioni, le stratificazioni, le connessioni ardite tra colori senza contorni e improvvisi folgorazioni di immagini appena intraviste. Una visione « fotografica » che ama registrare un mondo composito e continuamente lacerato: somma di possibili viste, repertorio di memorie nitide e affollate. Si sa che negli ultimi anni Gioli ha preferito intervenire sulla unicità delle matrici Polaroid dilatandone le potenzialità in un ostinato ricorrere il gioco elementare della luce sulla materia fotosensibile. I risultati clamorosi e sorprendenti ristabiliscono una suggestione dell'immagine che della realtà non è mai specchio ma interrogazione ed emozione, rigetto o tentativo di possesso. Il luogo poetico più interessante dell'opera di Gioli è il suo originale rapportarsi alle tecniche. Le sue camere oscure rudimentali e imprevedibili guardano il mondo da un foro minuscolo (stenopeico) senza la risolvibilità e la definizione della lente, in un recupero diretto delle tracce della visione, in una sorta di ritrovata magia che esalta la tecnica primaria eliminando il processo tecnico complesso, o in un percorso circolare, sfruttando le più sofisticate scoperte nel campo delle carte fotosensibili per abolire gli artifici della macchina, per ricondurre a una manualità sapiente « l'impressione » della visione. Questo corpo a corpo con la tecnica è tipico di una mentalità e di una poetica artistica. Gioli non sollecita il virtuosismo tecnico, fa precipitare ogni possibilità tecnica dentro una immagine che non risulta mai trasporto passivo di un dettaglio, bensì ricerca e attesa di una visione realizzata. Non deve sorprendere quindi il film di Paolo Gioli « L'uomo senza macchina da presa » (1972-'81), capovolgimento del famoso formulario cinematografico di Dziga Vertov, è realizzato utilizzando un'asta cava con 150 fori stenopeici corrispondenti a centocinquanta fotogrammi; un'asta lunga poco più di un metro, larga due centimetri, spessa poco più di un centimetro. C'è in operazioni di questo tipo l'opposizione a consumismo tecnologico (il più sofisticato e diffuso) e c'è anche la necessità di ricomporre il movimento come elemento che appartiene all'immagine, che conferisce una dinamica diversa al particolare quando si sommano in un percorso sensoriale che ordina visione e tempo dentro una stessa scansione. Vedere un film di Gioli è sempre immergersi in un percorso inedito della visione. In « Anonimatografo » Gioli costruisce un film partendo da rullini anonimi di pellicola fotografica, acquistati per poche lire da un rigattiere, poi ricomposti e animati, immagine per immagine, fino a ricostruire frammenti

irrisolte. Il corpo centrale e più noto del lavoro cinematografico di Gioli, « Immagini disturbate da un intenso parassita », « Ispezione e tracciamento sul rettangolo », « Del tuffarsi e dell'annegarsi », « Commutazioni con mutazione », film tutti dei primi anni settanta o della fine degli anni sessanta mostrano l'ostinata opposizione di un cinema come luogo di immagini virtuali a un passivo trasporto di immagini duplicate. E qui vale anche contrapporre le analisi dinamiche e fluide di questi film agli esperimenti, di qualche anno successivi, di quello che si è chiamato « cinema strutturale ». L'immagine nel cinema di Gioli, non è mai immobilizzata o iterata ma continuamente messa in circuito e contraddetta. Cinema quindi, di addizioni veloci, di confronti con ogni possibile sorgente di immagini (il video diventa un generatore di immagini non anonime né anonimate trasferite), mobilita sempre la vigilanza di chi guarda obbligandolo a ricomporre densità e spessore d'ogni apparizione, a ricomporre tempo e movimento. Gioli è un artista moderno che non teme il contagio della tecnica ma che la tecnica ama attraversare con attitudine ora artigiana (egli stesso stampa, sviluppa i suoi film oltre che montarli), ora derisoria della tecnica stessa; alla perfezione della riproduzione egli contrappone l'immagine come invenzione. Questa « invenzione » il cinema di Gioli carica di segnali che hanno l'ostinazione di una intermittenza continua, ma che non si duplicano se non nell'immaginario di chi entra nel labirinto delle sue frammentate e veloci figure. Forse dell'originario magico spazio del cinema, Gioli difende una sottile capacità di seduzione; conserva delle immagini del primo cinema la loro vitale irrealtà, l'essere fantasmi di luce e movimento e insieme oggetti oscuramente desiderabili; calcolato e imprevedibile « delirio della visione ».

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