

## **Christian Gattinoni "Paolo Gioli / l'archeologia del vedere", 1987** (italiano/français)

A Paolo Gioli interessano essenzialmente gli inizi, il che lo conduce sia a inventare la sua macchina che a cercare i propri colori o a ritrovare il movimento stesso che portò avanti i pionieri.

I colori, dal «vedere visto» al «vedere detto».

Il ritorno a queste fonti molteplici fa scattare dei processi a catena. Ad ogni tappa corrisponde una trasformazione qualitativa, una traslazione visiva. Descriverle in termini di strutture non è possibile data la caratteristica di schematizzazione intrinseca che raggelerebbe la dinamica in gioco nelle opere. Mentre è possibilissimo isolare delle serie di passaggi, dei cambiamenti di

stato. Nello stesso tempo si assiste all'operatività di nuove definizioni dove vengono a rigenerarsi i colori, lo spazio, il corpo e perfino la fotografia. Il primo impatto visivo, quello del cromatismo, turba l'occhio nostro per l'origine di queste sostanze colorate. La questione primordiale che viene posta è quella della visione in quanto meccanismo fisico-chimico.

Nella retina umana, luminosità e percezione dei colori sono attribuite a dei componenti distinti, bastoncelli per l'una, coni per l'altra. Gioli utilizza il colore separando nello stesso modo le sue componenti luminose e la sua materialità plastica. La prima operazione viene compiuta dallo stenopé e la seconda la effettua il polaroid. Procedo ad una personale redistribuzione dello spettro. La presenza della scala dei colori che normalmente sussiste solo sui provini viene mantenuta sull'immagine definitiva in quanto riferimento, ricordando che l'opera è sempre in corso di elaborazione e che questa scala costituisce unicamente una possibilità da trasgredire. Creando la sua tavolozza, Gioli raggiunge la dimensione chimica del colore. Mette in evidenza la sua composizione stratificata poi opera una diversificazione di ogni strato corrispondente ai tre colori fondamentali. Così come fa il nostro occhio. Poi nello stesso modo in cui si mette a fuoco sull'oggetto guardato, ne fa un'utilizzazione critica e attraversa una certa tradizione pittorica che viene dal Rinascimento per avvicinare la pigmentazione polaroid confrontandola a dei materiali più nobili della sola carta sensibile. I suoi esperimenti di colorista rimangono intimamente legati alla ricerca materica. L'occhio che si era fermato per la ripresa prende il tempo di aprirsi su un'altro sapere meno epidermico.

Ad un « vedere visto » si sovrappone un «vedere che si dice» :  
Estraendosi dai colori apparentemente fotografici del primo sguardo, delle

figure sorgono, generando un certo incompiuto che a sua volta prende corpo ; il suo incontro con altri corpi si svolge sullo scenario dell'intimo.

Dal ritratto alla geometria delle figure.

Proseguendo la nostra ricerca delle fonti del vedere, ci si può immedesimare allo sguardo di un bambino al quale le opere di Gioli appaiono come «disegni fatti in pittura », discerniamo allora una serie di effetti senza relazione con il lessico usuale delle forme fotografiche. Niente opposizioni netto/sfocato, niente « filè », niente varianti sul gioco delle ombre, niente che appartenga al catalogo della modernità dell'immagine prodotta dai grani d'argento. Perfino la nozione stessa di traccia — tanto incontestabile — perché portata al quadrato, vacilla. Cos'è la traccia di una traccia ? Una figura. Più che su dei ritratti infatti, Gioli lavora su delle figure, del resto, sia nei visi sia nei corpi, delinea queste figure, facendole apparire in modo grafico se necessario. L'unità spaziale dell'opera viene turbata, la pagina e il margine si fondono, producendo una contaminazione dei bordi : lo spazio dell'essai si sdoppia rimando a notazioni visive. Il rumore ottico trova la sua linea di partenza sulla carta in questa scia di colore alla quale l'occhio si familiarizza. Questo sorgere dell'opera plasticamente connotata fa funzione di background visivo, i margini si allargano e si demoltiplicano, rimettendo in questione le presentazioni tradizionali della fotografia autorizzando un cambiamento di dimensione per via della successione di figure semplici. A Gioli piace raccontare per mezzo dell'immagine la storia della linea, del triangolo e del quadrato come se fossero oggetti ritrovati. Si può considerare il quadrato in quanto proiezione del formato fotografico privilegiato. Anche se, dal punto di vista matematico, questo quadrato sia falso, troncato da alcuni millimetri supplementari nell'altezza, o « per lo meno un quadrato che deve aver sofferto o subisce qualche cosa » (1 ). Quando viene ristabilito nella sua integrità, torna ad essere ideale, forma chiusa che serve sia da taratura numerica sia da base geometrica a partire dalle quali il lettore dell'immagine viene portato a proiettare l'opera nella sua complessità reale. A partire da queste due dimensioni, linea e piano, nasce un disegno tridimensionale che rende possibile la visione del rilievo e suggerisce una via di accesso all'opera.

Il triangolo viene spesso costruito a partire da un montaggio di quadrati. Questo ritmo ternario può corrispondere al triangolo soggetto-fotografomacchina, o al mimetismo dei tre tempi di elaborazione propri alla fotografia di ricerca.

Nelle pratiche tradizionali, si può ridurre l'atto a due momenti essenziali : il tempo della ripresa e il tempo chimico (quest'ultimo da spartire fra sviluppo e stampa). Il terzo tempo della ricerca permette la messa in relazione di fotografie in doppioni, trittici, sequenze, racconti. Corrisponde anche al tempo d'intervento di altre discipline che appartengono alle arti

plastiche. Gioli lo utilizza per rallentare la visione, associando due, tre e quattro immagini o riportando il suo provino su altri supporti (varie carte, stoffe e sete) grazie a dei procedimenti vicini alla serigrafia e all'incisione. Non si può concepire la lettura di questa doppia traslazione, quadrato, triangolo, cerchio, isolatamente dalla successione delle serie. I lavori a partire da Niépce e da Julia Margaret Cameron privilegiano il quadrato. Dallo stesso periodo invece uno degli scopi della lettura di Eakins consiste nel mettere in luce una struttura circolare effettivamente soggiacente e che nessun teorico aveva dimostrata. Binarie, queste serie critiche possono far riferimento al necessario movimento degli occhi che permettono al cervello di valutare la distanza, come allo spettatore di penetrare la coerenza interna. Nel più profondo.

Dal corpo tipografico al corpo impuro.

Nel creare Gioliano, la nozione di corpo tipografico in quanto matrice, insieme di norme, di chiavi viene a codificare il testo, lo mette in forma nello spazio in cui l'informa. Nelle serie che riguardano la Storia della Fotografia ogni corpo di carattere viene definito per via del corpus di opere del passato. Per Niépce, il tavolo apparecchiato e il Cardinale di Amboise sono strappati, mentre con Cameron ritrova « una tipologia della seduzione, intrappolata nella qualità frontale dello sguardo» (2).

Ma prima che il desiderio si manifesti più chiaramente, con Bayard appare la nozione di «omaggio impuro». Tutto ci lascia supporre che questa impurezza sintomatica dell'omaggio debba in fin dei conti sorgere dai corpi stessi. Rimane da evacuare sempre troppa realtà nella fotografia ; anche quando tiene a rispettosa distanza il riferimento al modello, se ne deve liberare. Qui, non c'è gioco da parte di Gioli : niente identificazione, niente complicità : i torsi del 1983 e del 1985, maschili per la maggior parte, anche se sono i nostri contemporanei, sono partecipi del desiderio di finzione, unico rifugio di Bayard nel suo «Autoritratto da Annegato». L'impurezza di questi corpi trattati come delle anatomie li tiene allontanati dall'effetto del tempo, dunque della moda, poiché paradossalmente il nudo in quanto genere fotografico, quanto-anzi, di più del vestito-fa epoca e tradisce il suo tempo. Questo corpo impuro dell'immagine costituisce solo una forma ; « pattern » il termine inglese converrebbe meglio ancora, sottintendendo questa genesi di sensi costitutivi e che la psicanalisi ha poi ricreato (ri-formato). Nella nostra preoccupazione archeologica interviene nell'ordine del deciframento.

Dalla controfigura al transfinito.

Colori, figure, corpi rinviano ad una stessa matrice composta da fuochi doppi che oppongono quest'opera sia al flusso video che al non luogo pronunciato da ogni immagine - negativa ; perché il ruolo del creatore consiste altrettanto nel dare luogo che nel dare da vedere. Per questa azione doppia, la creazione afferma la sua origine e la sua gesta evolutiva

osa rivelare il segreto dello scorticato vivo sfidando l'interdetto : la gestazione dell'opera col suo rumore organico, la nudità del corpo pieno di desiderio sono cose che non si mostrano. Negli ultimi lavori presentati in questa mostra il corpo diventa onnipresente. Questa onnipresenza viene ricaricata da dualità. Se per Foucault il quadro si definiva « seria di serie », Gioli ci ricorda che c'è un'autogenerazione dei capolavori fra di loro e che lo stesso meccanismo si manifesta nell'incontro affascinante da uno sguardo all'altro. Il corpo fotografato trova il suo tempo di esistere dieci alla seconda, è la controversia di Lyotard sotto forma iconica ; esaltato questo corpo diventa corpo-di-desiderio. Le «autoanatomie» moltiplicano le iscrizioni taoriche da decifrare secondo la permanenza retiniana. L'opera e la sua lettura rimangono offerte a un lavoro complementare di produzione di significato. Si manifesta così quello che Claude Lorin (3) annuncia come « il transfinito » che « sorpassa l'opposizione tra finito e non-finito ». Il titolo d'uno dei più vecchi film di Gioli « Commutazioni con mutazione » lasciava la stessa chance al finito e all'infinito. Il corpo femminile diventa la cornice interna segnata dai limiti della norma fotografica immaginaria. Senza costituire una costruzione architettonica, questa cornice opera da schermo-luogo di proiezione di una mobilità fugace, « Immagini reali / immagini virtuali » intitolava un'altro dei suoi film. Questa cornice corporea serve alla localizzazione e alla quadrettatura di un cantiere di scavi in cui interviene anche una teatralità più plastica che letteraria. Cercando ad interpretare i dati di sequenza di questo teatro da camera condividiamo questa meraviglia davanti al corpo femminile, questi fraseggi di pubi e di seni. Le sete di queste ultime stampe si leggono come metonimie della pelle, la materia dei colori opalescenti danno nascita a una fotografia del tattile ; la diffusione dei cromatismi, delle sfumature carnee, dei grani ravvivano un dialogo della pelle e delle circolazioni sottocutanee, dove ogni termine corrisponde con l'altro, strato sensibile con strato di pigmenti. Questa stratigrafia del desiderio agisce sulle parti segrete più intime e meno mediatizzate di cui la sorprendente apparizione costituisce un ritorno al desiderio assoluto di vedere messo in evidenza. Quando cessano gli omaggi (termine da innamorato quanto da cultore d'arte), il corpo femminile appare in tutta la sua bellezza. Non ha più da che fare con l'impurezza anche se afferma spiccatamente il suo carattere transfinito, senza ricorrere ad una polizza di caratteri siccome il suo desiderio detta legge, il narratore della storia della fotografia ci racconta di un duetto d'amore di cui la stessa donna, soggetto e destinataria dell'opera si rivela l'interlocutrice privilegiata ; Gioli senza voyeurisme ce lo fa condividere.

L'emozione fa muoversi il nostro intero essere, l'archeologia del vedere diventa desiderio da condividere.

- (1) Dichiarazione di P. Gioli alla rivista Bianco e Nero, 1974.
- (2) Michèle Chomette. Entretiens «Plein Sud», 1987.
- (3) Claude Lorin : «L'inachevé», Ed. Fayard, 1984.

"Paolo Gioli. Autoanatomie", Arles, Musée Réattu, 1987 - Firenze, Museo di storia della fotografia Fratelli Alinari, 1987-88  
Catalogo Alinari/Musées d'Arles