

## Roberta Valtorta: "La congiunzione degli opposti", 1996

### "Mi piace un'opera antica per la sua novità"

(Tristan Tzara, 1918)

L'opera di Paolo Gioli è leggibile alla luce di un complesso susseguirsi di sovrapposizioni. Attraverso successive reiterazioni, egli mette in atto una creatività di tipo sferico, costruendo coniugazioni di significati opposti.

Egli è, oggi, pittore senza pennello, fotografo quasi sempre senza macchina fotografica, filmmaker senza macchina da presa.

Ha fatto sua la lezione delle avanguardie ma non dimentica i classici. Discute alla radice il senso della tecnologia ma fa tesoro degli esiti più estremi e raffinati di essa. Lavora da sempre sulle materie e sui segni di cui conosce a fondo la forza e l'autonomia, ma non abbandona le figure.

Desidera la purezza, e la sua opera è ricca di contaminazioni e di mascheramenti. Il suo gesto creativo è netto, essenziale, ma sempre più carico di richiami culturali. Egli aspira a un'arte "totale", che ancora tenda all'armonia e alla completezza, e ama tutto ciò che è frammento, ciò che, non finito, dichiara uno stato di provvisorietà e di sempre possibile trasformazione.

Persegue il pieno controllo sul suo operare e ha piena percezione dell'azione continua del caso nel lavoro creativo.

Ascolta la storia, il progetto da un lato; dall'altro sente il mobile sopravvenire dei processi inconsci, della natura.

Nel procedere di Gioli vi è un sistematico "andare oltre" ciò che è ritenuto possibile, poiché non vi è limite al fare, tutto può diventare altro da quello che è e ogni cosa si rispecchia significativamente in altre e specialmente nel suo contrario, che esiste sempre ed è fecondo. Questo darà il via a sdoppiamenti, lacerazioni, dilatazioni e sintesi, ribaltamenti, e con essi a stupori ed esplosioni di significati.

**LUCE.** Nell'opera di Gioli il punto di congiunzione, in senso teorico e plastico, fra la pittura, da cui egli proviene, e il cinema e poi la fotografia, discipline trovate e mai più abbandonate, è la luce.

Vi è un momento in questo percorso sul filo della luce - tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta - estremamente interessante da osservare, nel quale pittura e cinema sembrano sovrapporsi, per poi generare la fotografia. In Superficie vasta della sorgente, 1969, egli da una immaginaria rappresentazione dei contenuti del pulviscolo atmosferico che un fascio di luce proveniente da un proiettore rende evidente: per metafora, dipinge tutte le immagini potenzialmente contenute dentro la luce.

In Cono di luce, 1972, nuovamente un fascio di luce funge da contenitore narrativo per una varietà di immagini, questa volta già stampe fotografiche derivate da suoi fotogrammi cinematografici, che dialogano con la materia pittorica e si fanno evidenti nel loro bianco e nero insieme fotografico e cinematografico.

La parola schermo tipica del cinema fa da titolo a parecchie sue opere pittoriche della prima metà degli anni Settanta (Schermo-Schermo, 1974), o

serigrafiche (Schermo-schermo, 1975) : schermo è dunque il luogo nel quale l'immagine avviene, sia essa cinematografica, pittorica o serigrafica - è l'elemento in virtù del quale l'immagine conquista una esistenza fisica.

E infatti schermo è, in un certo senso, anche il luogo dove si fissa, grazie alla luce, l'immagine fotografica. E di questo trasferimento concettuale resta traccia in qualche titolo di opere fotografiche di Gioli: per esempio Schermo nudo, 1979, solo in un secondo tempo titolato dall'autore Frammento nudo.

Questa traslazione, questa potenzialità dell'immagine di migrare dallo schermo cinematografico alla tela al supporto fotografico come luogo sul quale agisce la luce, costituisce uno dei nodi centrali del pensiero di Gioli: l'idea che l'immagine possieda una autonomia fisica e che, già esistente, essa si depositi sul suo supporto, quasi adagiandosi su di esso nel suo progressivo formarsi. In questo senso l'azione della luce equivale davvero a quella del pennello, la materia della pittura a quella della fotografia, o quasi. Questo non è da intendersi solo nel tipico senso storico tante volte ricordato (l'etimologia della parola fotografia = scrittura con la luce, coniata da John Herschel; la definizione pencil of nature, matita-pennello della natura, di William Henry Fox Talbot), ma, nel caso di Gioli, si tratta di un passaggio di pensiero e di operatività che ha luogo all'interno della sua stessa vicenda biografica.

Quando Gioli, nel 1977, si affaccia "ufficialmente" al mondo della fotografia, per la sua prima mostra personale importante sceglie un titolo significativo: "Il tempo della ricerca ritrovata", un titolo che, riecheggiando con evidenza Proust, guarda all'indietro a fa da sottinteso bilancio su qualcosa che appare perduto ma non dimenticabile e al tempo stesso apre programmaticamente a qualcosa di attuale e promettente: la luce ha in un certo senso compiuto il suo corso, portando Gioli dentro la fotografia, che diviene per lui luogo di rinnovate ricerche, contenenti simbioticamente anche il passato, e dunque la pittura, e il passato-presente altro dalla fotografia, cioè il cinema. Gioli fotografo alla luce associa con immediatezza concettuale il senso delle origini: insieme, le origini della fotografia e della propria rinnovata creatività. Egli tende in questo ad essere archeologo, ma il suo andare alle radici della natura della fotografia è, in quegli anni, in piena sintonia con il clima di verifica che avvolge il fare artistico, la cultura e ogni aspetto del sociale, nel sentimento della necessità di un azzeramento e di un radicale rilancio storico.

La luce presiede al lavoro fotografico stesso, indica tutto ciò che attiene alla visione, contiene i colori, trasporta le figure sui suoi raggi, come pensavano gli antichi. Le prime fotografie che Gioli realizza utilizzando un bottoncino automatico al posto della macchina fotografica, le Spiracolografie, 1972-78, sono piccole macchie di luce, minuscoli cerchi che racchiudono figure: embrioni di immagini, immagini primitive che combattendo il buio sono nate e galleggiano in lontananza come apparizioni dall'assoluto della notte o dal cupo cuore del mondo. Sono le più simboliche e premonitrici fotografie che Gioli abbia realizzato.

In esse la potenza della luce diviene elemento di astrazione e di mistero magico-scientifico, assimilabile al gesto creativo stesso. Più tardi, nel 1980-81, per una serie di opere dedicate a Hyppolite Bayard, uno degli storici inventori

dell'autore all'immagine fotografica Polaroid subito positiva - come subito positivo era l'antico processo inventato da Bayard -: concettualmente, una sottolineatura del potere della luce di far apparire subito l'immagine, senza più la mediazione del "buio" del negativo.

La luce dunque è elemento progettuale assoluto. Con essa compete unicamente la progettualità che l'artista metterà in gioco, interagendo con essa. Ma la luce che Gioli ritrova nella fotografia e assume come elemento sintetico non è solo la luce del sole, o la luce artificiale del cinema o del video, a cui pure egli talvolta si riferisce. E' anche la luce polverizzata nel colore delle autochrome dei Lumière, i quali inventavano, a cavallo del secolo, insieme il cinema e la fotografia a colori, così vicina al tremore della materia pittorica dell'Impressionismo, o alla separazione poetico-scientifica dei colori del Pointillisme, modi della pittura ormai segnati dalla fotografia. E' anche la luce lontana, ma viva, della pittura del Rinascimento veneto, quella delle vedute del Canaletto e del cielo, del mare e dei muri di Venezia. E', anche, la luce del cielo di Rovigo, città di terra che risplende, talvolta, come una città di mare. Sotto il cielo notturno di Rovigo e della sua campagna, fra la metà degli anni Ottanta e oggi Gioli non solo lavora ripetutamente sull'immagine della luna, su quel "volto della luna" (quella *facies quae in orbe lunae apparet* di Plutarco, che Gioli conosce) che a lui, indagatore del mistero dei volti e dei corpi, non avrebbe potuto sfuggire - ma trae anche fotografie dalla luce lunare (Foglia a contatto di luce lunare, 1994). Esse hanno l'aspetto estraniato di tecnologiche immagini del futuro. La luna ha disegnato fredde immagini che, come i paesaggi bagnati dal suo chiarore astratto, non hanno gli articolati colori della storia.

La luce del sole, nel lavoro di Gioli, non trova il suo opposto soltanto nel buio, ma anche nella luce della luna, così diversa.

**PUNTO, LINEA, SCRITTURA.** Il cerchio-volto luminoso della luna - e, insieme ad esso, le sue eclissi e quelle del sole, e le stelle e i colori dell'arcobaleno - è lo stesso che gli uomini osservavano e studiavano attraverso la camera oscura con foro stenopeico, il "sistema" di visione che Gioli, adotta fin dal 1969. Tale scelta radicale gli consente di riportare l'immagine meccanica - l'immagine industriale - alle sue più pure radici storiche e scientifico-filosofiche: una "povertà" del riprendere che diviene scelta poetica. L'adozione da parte di Gioli del foro stenopeico assume più significati. Innanzitutto quello di una prolungata riflessione, condotta non solo sul piano teorico ma anche vissuta e rivissuta in senso creativo, sulla possibilità delle figure di formarsi "quasi dal nulla", da un foro minimo appunto, ma capace di plasmarle. Da essa deriva necessariamente una posizione critica nei riguardi del "superfluo" che l'industria ha costruito intorno al fenomeno fisico di partenza. Per converso, viene sottolineata l'importanza di una azione creativa molto essenziale, fondata congiuntamente su ciò che la natura offre e su ciò che il gesto umano sa valorizzare. Il foro è un punto di passaggio che indica un dentro e un fuori, un prima e un dopo, dunque un cambiamento.

L'idea stessa di foro come trasformazione di un punto in punto trasparente consente un esatto collegamento fra grafica e fotografia: se il punto è l'origine della grafica, il foro stenopeico, attraverso il quale la luce spinge le immagini,

consente di andare non solo alle origini della fotografia, ma anche a quelle della sua stessa creatività in azione. Il senso dello scavo è confermato anche dal fatto che nelle prime ricerche degli anni Settanta realizzate sistematicamente con il foro stenopeico, dalle Spiracolografie ricordate, alle immagini puntiformi su Polaroid SX 70 ai primi trasferiti Polaroid su carta da disegno, l'autoritratto - che, pure, torna sempre, intermittente, in tutta la sua opera - è di gran lunga più ricorrente che in seguito. Il foro stenopeico rende più "naturale" la fotografia, facilita dunque il contatto fra la realtà e la sua immagine e potenzia anche l'esperienza di sé.

La significativa congiunzione creata da Gioli fra foro stenopeico e immagine Polaroid da un'ulteriore dimostrazione di questo e rappresenta una sintesi concettuale che sottolinea l'importanza dell'immediatezza di questo contatto, restituito ad una sorta di "primitività" e liberato da impedimenti spaziali (l'obiettivo) e temporali (il negativo, l'attesa).

Infine, l'unicità dell'immagine, ogni volta diversa, che la Polaroid offre completa il quadro, introducendo un elemento di sfida e rendendo più prezioso il risultato di ogni singola esperienza, oltre che più preziosa l'opera.

Il punto di Gioli ha però anche una storia. La geometria e la pratica del cinema lo spingono presto a mettersi in movimento e ad allungarsi. Già verso il 1973 da esso nasce la linea trasparente, e Gioli da avvio alle sue ricerche con il fotofinish, reinventandone la tecnica. La linea trasparente, creata per consentire alla luce di passare ed entrare nella camera trasportandovi le figure, genera drammaticamente nuove realtà. Il trascinarsi manuale della pellicola dentro la camera secondo ritmi e direzioni diverse sincronie o dissonanze fra il gesto dell'operatore e il movimento del soggetto ripreso - produce sulle figure dilatazioni, compressioni, drammatici raddoppiamenti o sdoppiamenti, fratture e ricomposizioni, e nello spazio circostante mutamenti del rapporto fra gli oggetti. Personaggi quotidiani, che Gioli chiama Figure dissolute, mettono in scena se stessi, quasi espellendo gesti, espressioni, fisionomie, stati d'animo e modi di essere corporei, in un plastico lavoro che da forma a piccole storie psicoteatrali. Il fotofinish di Gioli per la sua narratività minimale si connette più al teatro che al cinema ma, per il pieno stravolgimento non realistico della materia, anche alla pittura, in strane escursioni da un'epoca all'altra: lo spazio prospettico è abbattuto, entrano in gioco apparenti fotomontaggi o falsi effetti stroboscopici, qua e là appaiono dilatazioni manieristiche, anamorfosi, punti di vista incrociati come nel Cubismo, veloci traiettorie risucchiate come nel Futurismo, drammatizzazioni delle forme come nell'Espressionismo, impossibili stati della materia e del corpo stesso come nel Surrealismo (emblematica, a questo proposito la sequenza che ha per titolo Art-aud, 1975, successivamente intitolata Urtato ripetutamente dai suoi colpi). Inclinazioni espressive le più varie vengono mobilitate in un laboratorio di figure che altro non è che un contenitore specchiante per uno studio sull'identità e sulla corporeità. Nuovamente, Gioli trae da pochissimo - la luce che entra da una semplice linea e il gesto progettato della ripresa - moltissimo. Poi, il destino della linea di trasformarsi in scrittura conduce Gioli, soprattutto a partire dalla metà degli anni Ottanta, a "far passare" le figure attraverso segni e tessiture di crescente complessità:

una firma, alfabeti e altri infiniti di segni della nostra cultura. Subito dopo, in un processo di risonanza iconica molto complesso, il tramite fra la luce e il supporto sensibile diventano le figure stesse: la tela di un ragno, una forma vegetale ripresa da un'immagine di Talbot, arbusti e foglie inseriti nella fotocamera, l'immagine degli occhi (quelli di Pasolini in una recente ricerca, Volto attraverso gli occhi di Pasolini, 1995), o delle impronte digitali, la scrittura del corpo stesso. Figure che passano attraverso figure e corpi che passano attraverso corpi, provocando incroci di segni in un processo di compenetrazione e di con-fusione fra identità diverse, di natura umana, animale, vegetale, con accento anche fortemente autoriflessivo.

**TECNOLOGIA.** L'eliminazione dell'obiettivo a favore del foro stenopeico, la sua sostituzione con la linea e poi con segni di varia natura fino al riempimento della fotocamera con oggetti, scelte alle quali ne vanno aggiunte altre fondamentali, cioè la costruzione delle proprie fotocamere e il riutilizzo alternativo come fotocamere di oggetti già esistenti, sia naturali che costruiti - sono azioni attraverso le quali Gioli discute continuamente il rapporto fra arte e tecnologia.

Il bisogno di una coscienza storica e di una verifica dei propri strumenti operativi colloca Gioli esattamente nel clima artistico fortemente dinamico, critico nei riguardi dell'industria, della fine degli anni Sessanta e dell'inizio degli anni Settanta. Ma egli va oltre questo primo momento e fa della "reinvenzione" degli strumenti tecnici un punto stabile della sua stessa poetica, che continuamente riafferma una progettualità totale, vitalistica e immediatamente espressiva, mirata a ottenere dal minimo - da quel che c'è - il massimo, a estrarre l'arte dagli oggetti e dalle circostanze della quotidianità. Nel suo pensiero, arte si associa a invenzione. In questo senso, per Gioli arte non è tecnica, ma *techne* e dunque implica sempre la "costruzione", la rielaborazione e la realizzazione completa dell'oggetto artistico. La "naturalità" del fenomeno fisico-chimico della fotografia può dunque esprimersi attraverso qualunque oggetto sia dotato di una cavità e sia dunque assimilabile a una fotocamera, e munito di un qualunque tipo di foro per l'ingresso della luce. Se da un lato è immediato osservare in Gioli la continua invenzione di un quotidiano meraviglioso e la progressiva, scoppiettante costruzione in proprio di un variopinto alfabeto tecnico, dall'altro è importante isolare alcune conquiste poetiche e concettuali che egli sintetizza nel tempo, proprio attraverso questo assiduo materiale lavoro.

La fotocamera-scatola che egli ritrova in ogni oggetto intorno a sé è un contenitore di vita, è un luogo adatto ad accogliere qualcosa che nasce: tale è l'immagine, che prima non c'era e che - qualora dentro la camera vi sia del materiale sensibile ed esista la possibilità che la luce lo raggiunga e lo animi - ora c'è. E così come, per Gioli, ogni cosa ha una sua bellezza e ogni stagione produce i suoi frutti, così ogni cosa può produrre vita, cioè significato: un bottoncino automatico, un panino, una grattugia, una noce, un tubo di cartone, una scatola di sigari, una scatoletta di fiammiferi, una conchiglia, un nido.

Analogamente, scatole di ogni tipo e misura si possono costruire, oppure macchine fotografiche industriali si possono riadattare. E' la metafora della

di reali o possibili cavità; anche le nostre stanze sono scatole, e anche le case, e le città e tutto quanto abbiamo costruito. E tantissime cavità esistono nella natura, e la terra stessa, chissà, potrebbe essere cava e se la luce potesse penetrare nel suo centro forse anche là nascerebbe un'immagine... come un seme fa germogliare la terra.

Il momento concettualmente più alto, in questo senso, è l'utilizzo da parte di Gioli della sua stessa mano come camera oscura contenente pellicola sensibile: sparito ogni tipo di macchina, industriale o artigianale che sia, è l'uomo stesso a farsi camera e ad accogliere la luce che darà l'immagine. Realizzando *Pugno contro me stesso* e *La finestra in pugno*, 1989, Gioli si libera simbolicamente di ogni strumentazione e torna a rapportarsi con l'opera attraverso il proprio corpo. Per il gesto che le genera, queste fotografie sono, idealmente, il punto di arrivo delle Spiracolografie: già in esse il bottoncino automatico era, forse, l'oggetto più piccolo a portata di mano, stava nella mano stessa e richiedeva alcuni movimenti minimi delle sole dita per essere attivato come fotocamera. Il legame fra azione dell'occhio e azione della mano, strumenti mentali e strumenti materiali, vedere e toccare, nel rapporto con la realtà esterna è di estremo interesse. Gioli lo affronta completamente e lo sintetizza creativamente con queste estreme ricerche, ma lo indica ogni qual volta "trova" e poi prende e usa una nuova fotocamera. Dal punto di vista della storia dell'arte, gli oggetti di Gioli sono per certi aspetti simili a oggetti Dada, sono "ready made". Essi però non si limitano ad essere, ma diventano produttivi: sono dunque oggetti capaci di creatività. Le sue macchine sono ready made che si convertono, grazie alla volontà dell'autore, in qualcosa di ancora diverso. In questo sta la differenza: nel ready made tipicamente Dada la presenza dell'autore viene idealmente minimizzata, autore è solo colui il quale dignifica l'oggetto e riconosce ad esso valenze estetiche; Gioli invece al senso del gioco unisce una programmazione e coinvolge i suoi ready made nel proprio dinamico processo creativo investendoli di una nuova funzione. Infine, è singolare osservare come Gioli coniughi alla strumentazione da lui inventata l'utilizzo di materiali sensibili prodotti invece dalla tecnologia industriale più raffinata, quali la Polaroid e il Cibachrome. La Polaroid, immagine popolare, di consumo, viene però da lui assunta nelle sue caratteristiche di magica, poetica velocità e indagata in tutta la sua inaspettata, segreta duttilità materica. Il Cibachrome viene adottato come supporto subito positivo, talvolta sposato alla Polaroid (è il caso della serie *Tondi di pupille riaperte*, 1986, nella quale Gioli trasferisce la particolare trama televisiva divisionista, dunque altamente materica, del Polaroid Polachrome sul lucido tecnologico foglio Ciba), talvolta sperimentato in immagini stenopeiche di grandi dimensioni (è il caso della serie *Vedute maledette*, 1986, e di altre grandi vedute precedenti come *Paesaggio paesano stenopeico*, 1981. Si tratta di materiali industriali profondamente contemporanei, ma essi, esattamente come gli oggetti-fotocamera, vengono sistematicamente sottoposti alle trasformazioni più varie, ispezionati a fondo, quindi rianimati.

**MATERIA, CONTORNI.** Negli anni, la "fissazione" di Gioli per la materia lo ha condotto ad entrare dentro la chimica dei materiali fotografici, primo fra tutti la Polaroid, a spremere tutte le segrete possibilità, potenzialmente infinite.

Etimologicamente materia significa sostanza materna, qualcosa dunque che può generare altro, poiché già lo contiene. Gioli entrando nella materia fotografica - nel corpo della fotografia - trova l'immagine, come accadrebbe con la materia pittorica o con le materie della scultura, con il plasmare e il manipolare. Dai primi essenziali trasferiti Polaroid su carta da disegno della fine degli anni Settanta, simili a piccoli affreschi (Volto inciso, 1979) a quelli più recenti, molto complessi, densi, stratificati (Volto, 1993, Calco, 1994), Gioli ha messo in atto un caleidoscopio di azioni e di crescenti drammatizzazioni del materiale Polaroid: strappi, inversioni di liquidi di sviluppo, riutilizzo dei liquidi di scarto, pressioni di natura calcografica, fusione del materiale Polaroid con la materia della carta da disegno, della seta, del rosso d'uovo, della tela, dell'acrilico, sovrapposizione di fondi preparati con Polaroid o con altri pigmenti e successive figure Polaroid. Azioni che portano la materia a esplodere, a stratificarsi rivelando una sorta di interiorità (operazione tanto più significativa in quanto Gioli la applica prevalentemente ai temi del volto e del corpo); provocano affioramenti della scala dei colori che alludono all'originario spettro della luce e al tempo stesso alle tecniche della grafica e della tipografia; creano trasparenze e instabilità della superficie che rimandano alle tecniche del restauro, ispessimenti, densità, violazioni e ricuciture che sottolineano quell'alleanza così importante fra vista e tatto. Mutazioni in atto della materia che concorrono a collegare la fotografia di Gioli al suo cinema, sempre instabile, tumultuoso, pulsante, e dichiarano un insaziabile stato permanente di verifica e di "lavori in corso", costituendo nel contempo, sempre, un fisico ricordo della pittura.

Scelta del supporto, stesura della materia, lavoro di costruzione della superficie dell'opera sono modi della pittura: questa Gioli ha convogliato dentro la fotografia, trovando nella Polaroid una eccezionale amica (e nel Cibachrome o nella carta bianco e nero altri ottimi collaboratori). Grazie alla sua tenerezza materica Gioli ha potuto lavorare a interi cicli (Antropolaroid, 1978-79, A Hyppolite Bayard gran positivo, 1979-81, Cameron Obscura, 1982, Niépce di Land, 1983 e 1989, Marey/Eakins. L'uomo scomposto, 1983, Il corpo dell'autoritratto, 1983, Corps et Thorax, 1983, Il volto inciso, 1984, Natura obscura, 1986-87', Autoanatomie, 1986, Nature volti e maschere dormienti, 1990, Lastre, 1993, Torsi di Sebastiano, 1992-93, Calchi, 1995) secondo la prassi di una serialità in continuo, dinamico mutamento. Ripetizioni (modalità anche cara alla Pop Art), sdoppiamenti e raddoppiamenti delle figure, fisionomie ricostruite

attraverso lacerazioni, incroci e sovrapposizioni - opere in cerca di se stesse, profondamente autoriflessive - gli consentono di lavorare costantemente sull'identità, sul doppio, sul rapporto fra realtà e apparenza. In Gioli, il peso dei titoli dati alle opere è molto rilevante, e spesso essi sottolineano proprio queste tematiche: Volto barrato, 1980, Ritratto e il suo interno, 1980, Viso diviso (a Hyppolite Bayard), 1981, Torso fuori di se, 1987, Maschera, 1988, Maschera di un autoritratto, 1990. L'altra grande direzione di lavoro a partire dalla materia è, in Gioli, la definizione dei contorni.

Nella sua opera, è molto raro che i limiti esterni dell'immagine coincidano con i contorni del supporto (questo avviene solo nelle prime Polaroid che egli produce e lascia "intere", nelle Polaroid 20 x 25 e in alcune opere in Cibachrome), poiché l'immagine, essendo per Gioli dotata di autonomia, ha, prevalentemente, i suoi propri contorni. Ricorrenti centinature, forme a goccia o a vaso (esemplari, in questo senso, le Lastre, 1992-'93), bordi sottolineati dall'esplosione della Polaroid, prolungamenti geometrici o trascinamenti materici, oppure netti richiami di luce-colore (è il caso delle Vedute maledette, 1986, in Cibachrome) hanno la funzione di "contenere" e in un certo senso misurare la completezza- frammentarietà dell'immagine, di dichiararne, per così dire, la nascita. L'esistenza della cornice, oltre che del fondo, pone la questione di un dentro e di un fuori dell'opera: la porzione di immagine che viene offerta è un affioramento di un pezzo di realtà, oltre i cui contorni sta tutto il resto del mondo (nell'archeologia accade la stessa cosa). Gioli, forse, con il sottolineare così stabilmente e nel valorizzare i contorni dell'immagine, fissa dei punti fermi a cui riferirsi nella sua ricerca. Poi, una volta stabilito un riferimento (trovata una casa), lavora a turbare e a discutere i suoi limiti, uscendone e rientrandovi. Complessivamente, è possibile collegare la ricerca di Gioli di precisi contorni per l'immagine al continuo lavoro di trasformazione di oggetti naturali e costruiti in fotocamere: si tratta in entrambi i casi di contenitori. Gli stessi contenitori erano presenti nei suoi dipinti e nella sua grafica.

**GESTO.** Non vi sarebbero il punto trasparente né la linea trasparente nell'opera di Gioli, né i contenitori che fanno nascere l'immagine e nemmeno gli innumerevoli segni, le stratificazioni, i contorni - se egli non desse massimo valore al gesto.

Questo, emblema stesso del fare artistico, per esempio, nell'Espressionismo astratto, è un ultimo modo per affermare l'importanza imprescindibile della mano - del corpo - e della possibile "originalità", individualità, che essa sa esprimere.

In Gioli il gesto rappresenta il costante rifiuto di ciò che già esiste, la necessità di toccare e di lasciare nuovi segni. Spesso, egli lavora su due livelli: da un lato con il gesto da propriamente forma all'immagine, in un



lavoro di strutturazione e destrutturazione, di "composizione" o di completamento; dall'altro, sull'opposto versante del non-finito, abbandona il gesto a se stesso, e questo lascia tracce sulla superficie, come ferite o cicatrici di una lotta avvenuta, come avanzi di materie e di segni rimasti a testimoniare che il lavoro si è svolto: costituisce un commento all'opera, una sorta di narrazione dello svolgimento della sua storia, la sua anamnesi.

In alcune composizioni, come *Dentro il triangolo*, 1979, oppure *Corpo recto-verso*, 1981 e *Nudo spostato verso l'alto*, 1981, Gioli posiziona più Polaroid nella camera e con questo gesto "costringe" la luce a dividersi su più superfici, producendo un'immagine naturalmente spezzata. Nella serie di Polaroid 20 x 25 che Gioli definisce nell'insieme *Nudi telati*, dando poi titoli singoli a ciascuno di essi (*Schermo nudo*, 1979, *Corpo a cuspide*, 1980, *Dentro il triangolo*, 1979, *Corpo a fronte*, 1979, *Nudo telato*, 1979), è attraverso il gesto del sovrapporre la tela o la seta e poi del togliere che egli impone forme geometriche molto definite alle forme del corpo femminile. Nella serie *Autoanatomie*, 1987, il gesto si esprime in modo assai netto, con strutturazioni evidenti e tagli forti, quasi chirurgici, che indicano azione, movimento. Fa da palestra a questa intenzionalità il corpo femminile, e il sesso. Altrove, è il corpo maschile, il classico torso, altro grande ricorrente motivo di interesse per Gioli - conteso fra maschile e femminile, gli opposti per eccellenza -, a divenire territorio di gesti stratificati. In una serie di opere importanti, tutte intitolate *Torso di Sebastiano*, 1992 e 1993 attraverso pressioni sul foglio da disegno e un intenso lavoro sul contorno e su più punti della superficie del negativo Polaroid, la materia descrive campiture visive, assume valori cromatici e spessori diversi, in un richiamo all'iconografia storica del corpo tormentato di San Sebastiano (tema già caro al Gioli pittore). Con lo stesso sistema della pressione di sagome sul foglio di carta Gioli agisce e "disturba" la delicata fisionomia di un volto, ignaro di quanto sta accadendo, ricavata con un trasferito Polaroid bianco e nero (*Volto inciso*, 1990).

**STORIA.** Volto e corpo prevalentemente, e poi natura (morta o paesaggio) sono i classici generi cristallizzati dalla storia dell'arte che Gioli rispetta in pieno e non abbandona. Come numi tutelari, essi sorvegliano il suo lavoro e quasi lo proteggono. Ci piace pensare che i generi della storia dell'arte abbiano per lui la stessa funzione di contenitori già ritrovata nelle scatole e nei contorni. Essendo poi storicamente e ufficialmente consacrati, gli consentono ogni tipo di infrazione alle regole, di trasgressione. Vi è un'opera fondamentale di Gioli, *L'Annegato* (a Hyppolite Bayard), 1981, da lui realizzata in due diverse versioni che è, in questo senso, molto emblematica. Si tratta di un autoritratto nel quale egli posa nello stesso modo in cui posò Hyppolite Bayard per il suo autoritratto *L' Annegato*, immagine provocatoria con la quale il misconosciuto inventore della

fotografia alza la sua protesta alla storia che sembra dimenticarlo. Ma è impossibile non percepire, nell'Annegato di Gioli, traccia di molte figure del Cristo che troviamo nel nostro Rinascimento, con le pesanti mani abbandonate all'ingiù o sul drappo che copre il pube: in particolare, alcune Pietà di Giovanni Bellini. In Gioli il drappo da bianco si fa rosso e il peso delle braccia non è così grande, ma il ricordo di quel Cristo riaffiora comunque e si sovrappone al corpo di Bayard, in una sorta di rafforzamento iconografico.

La serie di nudi maschili Il corpo dell'autoritratto, 1983, per la posa bloccata e i decisi tagli sulla figura che fanno del corpo un frammento rimanda alla statuaria greca o, per il "faticoso" affiorare della materia rossa dalla carta, alla pittura pompeiana come oggi la vediamo. La riflessione di Gioli sulla storia dell'arte tutta è continua, i rimandi presenti nella sua opera talvolta quasi indistricabili ormai, talvolta invece dichiarati. Per esempio, nella serie Il volto inciso, 1984, egli conduce studi sul volto a partire da fisionomie etrusche prese da urne cinerarie, quasi ripescate dal profondo della storia e rianimate attraverso la materia e il colore che nella realtà non hanno: la lontana vita della gente etrusca e il tema dell'identità vengono a coincidere plasticamente in un'operazione che, lungi dall'essere citazionista, diviene critica e quasi astratta.

Molte volte Gioli ha reso "omaggi" a pittori, da Signorelli a Mantegna, da Piero della Francesca a Durer, da Courbet a Van Gogh, in una sorta di museo-riflessione sui volti della storia dell'arte; ha anche ripercorso l'esperienza delle vedute veneziane di Canaletto attraverso la ripresa stenopeica; oppure ha sentito la coincidenza fra il suo ciclo di immagini tonde dedicate alla natura ( Tondi di pupille riaperte, 1986, Natura oscura, 1986-87 e i giardini e le piante di Monet; così come ha dedicato film a Muybridge, a Talbot, Escher, a Duchamp, oppure a Bunuel, mescolando idealmente la propria creatività a quella di altri, non senza escludere talvolta processi di immedesimazione. Ma le figure sulle quali si è più palesemente soffermato sono quelle delle origini della fotografia.

Joseph Nicéphore Niépce innanzitutto, il primo inventore assoluto, colui il quale provoca il balzo storico da incisione a fotografia, quel Niépce di Land al quale Gioli sovrappone se stesso inventore, e alle prove di Niépce le sue con la materia Polaroid, prima nel 1983 e successivamente nel 1989. Hyppolite Bayard, lo sfortunato Gran positivo, in qualche modo un diverso, che gli suggerisce alcuni primi, ripetuti studi sul torace maschile, 1981-83, oltre che una riflessione sulla coincidenza tecnico creativa fra il processo fotografico subito positivo da lui inventato e la moderna Polaroid. Julia Margaret Cameron, chiamata Cameron Oscura, che con coscienza d'artista ha a lungo fotografato luminosi volti, che offre a Gioli enigmatiche giovani fisionomie femminili da indagare, sezionare, delicatamente sdoppiare, 1981-82. Thomas Eakins e Etienne Jules Marey, pittore il

primo e fisiologo il secondo, studiosi del movimento attraverso la fotografia entrambi, che Gioli associa e mescola idealmente associando l'arte e la scienza che la fotografia riunisce in sé, in Eakins/Marey. L'uomo scomposto, 1983, un ciclo di immagini fantasiosissime, intense microstorie di corpi e di attese, quasi agitati teatrini. E infine Alphonse Poitevin, precoce sperimentatore del colore, che Gioli affronta in un breve studio nuovamente sul volto, che considera un idealissimo prolungamento di quello condotto su Niépce.

Queste sue note "rivisitazioni" della protostoria della fotografia rappresentano un ennesimo modo immaginifico di andare alle radici del mezzo, in una progressiva presa di coscienza e di autoriconoscimento. Anche Ugo Mulas, con le sue Verifiche sul linguaggio della fotografia nei primi anni Settanta aveva ripensato a Niépce, a Heschel, a Talbot, agli Alinari, a Duchamp, a Man Ray, producendo sintetiche immagini concettuali che segnano, per sua stessa ammissione, il suo passaggio da un atteggiamento eminentemente professionale ad una più consapevole scelta di tipo teorico e artistico (e significano, per la storia della fotografia italiana, un autentico spartiacque). In Gioli però il coinvolgimento è di diversa natura: le immagini e le vicende esistenziali dei profotografi sono letteralmente interiorizzate e rivissute in prolungate ricerche, costituendo per il suo linguaggio un momento di profonda evoluzione.

**LOTTA, TUTTO.** Sotto il dominio della materia, le figure di Gioli si presentano improvvisate e sempre "turbate" da interferenze geometriche, concrezioni, tracciati, riguardazioni. Si tratta di un quotidiano sottilmente drammatizzato nel quale volti, corpi, oggetti lottano dentro i confini di una figuratività disturbata. Gioli da rappresentazione di un proprio preciso mondo e dunque non rinuncia alle figure, ma è totalmente immerso in un crescente accavallarsi di segni che manomettono drammaticamente la realtà, si tratti anche di una foglia. Anche se l'astrazione è in movimento da molto tempo nella storia dell'arte, ogni nuovo artista non può che confrontarsi da capo con essa. Al tempo stesso, non è mai del tutto inutile chiedersi che cosa un'opera raffiguri. Questo pare il senso dell'operare di Gioli, il quale sembra proprio muoversi dentro il rapporto fra figurazione e astrazione, percepite talvolta come i due corni di un problema, talvolta invece come due aspetti dell'opera che possono giungere a fondersi totalmente. In certi casi le figure sembrano abitare con semplicità le geometrie, o esserne abitate; in altri invece la superficie della carta da disegno si fa teatro della fusione di più generi, il paesaggio incrocia la natura morta (Veduta di Trastevere con mela, 1969), oppure il ritratto (Veduta multistenopeica con autoritratto, 1972), oppure la natura morta si fonde con il nudo (Natura morta calda, 1988, Mano più seno più pennelli, 1988), come se le figure non bastassero mai o come se il mescolamento dei generi aprisse le porte all'astrazione. Ma nell'opera di Gioli assistiamo

ad altre lotte o fusioni: fra classicità e provocazione; fra amore per la costruzione prospettica dello spazio e radicale frammentazione delle parti che compongono l'immagine; fra citazione e invenzione; fra distruzione e conservazione; fra oggettivo e soggettivo - in un susseguirsi di contaminazioni, di cancellazioni, di mascheramenti di una natura post-moderna delle più voraci e profonde. Gioli ha rimesso in gioco la carta (la grafica), i materiali fotosensibili (la fotografia), la seta (la serigrafia), la tela (la pittura), il rosso d'uovo (l'affresco e la pittura antica), l'acrilico (la pittura moderna), ed ha applicato questi materiali a "scene" (il teatro.) o a narrazioni (il cinema, la letteratura). Vi è, nel suo procedere, una crescente impossibilità di separare, un sempre più cocente avviluppamento del gesto artistico con la complessità dell'esperienza della vita quotidiana, dell'immaginazione, della memoria, della cultura e della storia. La lotta fra i molti elementi che convivono nell'opera di Gioli non da vinti ne vincitori, poiché egli li persegue, separatamente o contemporaneamente, tutti, in una sorta di sincretismo.

Così, in un disegno "totale" che tende ad abbracciare la storia dell'arte tutta ma ha come saldi riferimenti, sentinelle, le avanguardie da un lato, la lezione dei classici dall'altro, la fotografia nella sua opera sembra costituire una garanzia di "realtà", una sorta di radicamento alla storia, sia essa storia totale oppure storia personale, anche privata, dell'artista. Su questa storia di realistiche figure affiora continuamente la materia - l'inconscio - e tutta la libertà simbolica dei segni e delle superfici, della scrittura stessa, che essa trascina con sé.

"Paolo Gioli. Fotografie, dipinti, grafica, film", Roma 1996  
Catalogo ART&, Arti Grafiche Friulane