

Marisa Dalai Emiliani:

"Memoria dal sottosuolo. La pittura degli esordi di Paolo Gioli", 1996

Memoria dal sottosuolo, esperienza originaria profonda apparentemente rimossa in oltre vent'anni di ostinato attraversamento di altri territori linguistici - il cinema, la fotografia -, l'opera pittorica iniziale di Paolo Gioli riaffiora per segmenti discontinui, ma

perentori: un gruppo di grandi disegni a carboncino su carta per scenografie, datati tutti tra 1962 e 1963; alcune tele, dove una

ricerca personale prende forma nell'impatto rigenerante con la Pop Art, tra 1964 e 1967; e ancora, pochi dipinti di vaste dimensioni su telai multipli, realizzati al ritorno dagli Stati Uniti tra la fine del 1968 e il 1974, quando l'asse d'interesse si sposta decisamente in direzione del film sperimentale. Diversi cicli di tele serigrafiche, nel 1975, testimoniano l'ormai avvenuta sostituzione dell'immagine tecnologicamente riprodotta anche se sempre artigianalmente contaminata - a quella costruita con i mezzi tradizionali della pittura. Gli spostamenti di luogo contano molto in questa vicenda: dalla campagna del Polesine, dove Gioli vive un'adolescenza isolata e disorientata, alla prima occasione di lavoro in un laboratorio di ceramiche a Rovigo. Qui il vecchio scultore Virgilio Milani accoglie nel suo studio l'aspirante artista: "Tè si un pitore, eco n'altro desperà". Ma intanto gli compra pennelli e colori e diventa il modello dei suoi primi ritratti a carboncino, non più da fotografia, e insieme offre se stesso come modello etico del fare - scultura o pittura, non fa differenza -, un esempio umano che Gioli introietta senza riserve. Destinato a durare, al fondo delle sue più trasgressive sperimentazioni future, è anche il paradigma plastico di una figuratività ancorata al naturalismo della tradizione: naturalismo del volto e del corpo, misura armonica delle forme, indistruttibili benché in seguito pervicacemente violate. Ha appena diciotto anni Gioli quando decide di frequentare la Scuola Libera del Nudo a Venezia e, uscito dal lavoro, ogni giorno in ferrovia raggiunge l'Accademia per quelle ore di lezioni serali, con i maestri Luciano Gaspari e Giuseppe Santomaso. Dal '60 Venezia diventa il luogo fisico della sua iniziazione all'arte e alla storia dell'arte. E' impossibile capire la straripante cultura visiva che alimenta e anima la sua opera, fino alle prove più recenti, senza tentare di seguire dall'inizio i suoi movimenti, e interpretarne gli spezzoni di ricordi, per riuscire a riconnettere dati soggettivi e oggettivi in un'esperienza culturale di esaltata, candida e continua scoperta, insieme onnivora e meticolosamente analitica, senza punti cardinali e scansioni temporali a priori in cui ordinare la vertigine di immagini che si affollano e si imprimono sullo schermo profondo della memoria, primigenia tabula rasa. Nei primi anni Sessanta Venezia offre come d'abitudine un contesto ricchissimo e discontinuo: la città storica, l'accumulo di opere d'arte antica in uno scenario corroso che omologa chiese, palazzi, musei. Su questo ordito sedimentato, quasi impenetrabile, e sulla trama ben più sfaldata della ricerca figurativa contemporanea, con presenze vitali come

Emilio Vedova, radicato nel solco dell'Informale - e lo sono gli stessi maestri di Gioli -, interviene il ritmo periodicamente accelerato della Biennale, osservatorio aggiornatissimo e archivio di preziose informazioni retrospettive. Senza dimenticare naturalmente Ca' Venier dei Leoni, la residenza veneziana di Peggy Guggenheim, dove Gioli ricorda di avere scoperto Wols. Ma ricorda anche la catena quasi ininterrotta dei giorni passati a Cà Giustinian, nell'Archivio storico della Biennale, a scavare tra libri e fotografie sulle tracce delle avanguardie. O ancora l'incontro nel 1962 alla Galleria Il Canale con Tancredi e con i suoi solari collages, interpretazione veneta dei combine paintings di Rauschenberg. Nel 1960 i Grandi Premi della rassegna internazionale vanno ad Hans Hartung ed Emilio Vedova. Ma è nel 1962 che possiamo immaginare Gioli percorrere con maggiore consapevolezza i padiglioni ai Giardini e attraversare la vasta personale di Giacometti - quaranta sculture, quaranta dipinti -, o la prima retrospettiva in Italia di Arshile Gorky. Nei grandi disegni a carboncino e sanguigna del '62-'63, il 1° Gruppo delle Creature, si percepisce una conoscenza di tutto questo; ma l'espressionismo riconoscibile del Ritratto di Carla è superato da un'ossessione nuova per quei toraci a grande scala, svelati in negativo mediante gorgi d'ombra come in gigantesche radiografie e piegati dalle torsioni maniche dei Prigioni di Michelangelo. Nel ricordo di oggi i riferimenti tuttavia si moltiplicano e si complicano, coinvolgono la grafica di Masson appena esposta a Venezia e quella di Bellmer, il disegno monumentale di Constant Permeke visto e rivisto a Cà Pesaro e la riproduzione del Bue squartato di Rembrandt, appesa in camera e conservata per anni. Nella voragine-museo della memoria, come nell'atto creativo di Paolo Gioli, originali e riproduzioni da subito si alternano e si giustappungono, tendono a contendersi, si direbbe, l'identico potenziale di rivelazione. Come spiegare altrimenti la metamorfosi della sua pittura dopo l'incontro con la Pop americana alla Biennale del 1964? Una sintassi d'invenzione si appropria immediatamente delle stesure piatte di colore come di sintagmi significanti, ma le organizza in impalcature dalla tridimensionalità inquietante perché "impossibile", come in certi affreschi del Trecento. Sorprendentemente, a suggerire la stereometria spaziale di Scomponibile (1966), dalla proiezione apparentemente rigorosa ma lacerata da una fenditura diagonale in trompe-l'oeil, non è un mosaico veneziano, ma una piccolissima riproduzione in bianco e nero della Leggenda dei tre vivi e dei tre morti di Buffalmacco (allora attribuita a Francesco Traini) nel Camposanto di Pisa, trovata sfogliando le pagine di un numero di "Sele-Arte". La rivista di Ludovico Ragghianti, con il suo programma di qualificata divulgazione dell'arte universale propugnato e sostenuto da Adriano Olivetti, è un'altra palestra per lo sguardo amorosamente e avidamente esplorante di Gioli. E, tra il 1963 e il 1966, i fascicoli dei "Maestri del colore" pubblicati dai Fratelli Fabbri, acquistabili settimanalmente in edicola dopo una spasmodica attesa, contribuiscono ad avvolgerlo e precipitarlo in un policromo musée imaginaire, fonte potenzialmente inesauribile di suggerimenti formali in scala ridotta. Ancora una volta non sarà quindi lo studio diretto di un'opera d'arte reale, ma

l'appropriazione visiva di una serie di tavole riprodotte a ispirargli l'impianto di L'ombrello e l'Angelico (1965). Nelle miniere pittoriche delle gallerie veneziane manca infatti un esempio originale del Beato Angelico. E da un procedimento analogo scaturisce probabilmente il Trittico blu (1966), esposto alla 670^a Mostra della Galleria del Cavallino di Venezia nel 1967, e riprodotto in catalogo, dove la sontuosa struttura del polittico non è che una sintesi mentale, e culturale, di architetture complesse private della tridimensionalità delle cornici rinascimentali. In questo disegno "colto" la texture delle campiture cromatiche piatte rappresenta invece con meticolosità operaia le lastre metalliche verniciate e inchiodate - o sono piuttosto punti di saldatura? - delle navi che risalgono il canale della Giudecca e attraversano il campo visivo della finestra dello studio di Gioli. Nel '67, dopo le personali del '64, '65 e '66, la Galleria "l'Elefante" stampa una cartella di suoi disegni litografici in bianco e nero, dieci Oggetti probabili e allestisce una sua mostra a tema: lettere d'alfabeto giganti sembrano scagliate dinamicamente sulla tela come congegni meccanici, incardinate al supporto con tensioni di forze che evocano lontani esempi futuristi. In effetti, la XXXIII Biennale nel 1966 aveva riproposto in una vasta retrospettiva oltre cento opere di Umberto Boccioni. Tra queste, una soluzione plastica, quella dello Sviluppo di una bottiglia nello spazio, potrebbe avere costituito l'inconscia matrice formale dell'intero ciclo. Un dato comunque è certo: sul piano tematico, nella produzione pittorica e grafica di Gioli a Venezia non c'è traccia di quella imagery triviale del quotidiano che da alcuni anni aveva forzato e travalicato i confini dell'arte negli Stati Uniti, invadendoli con i contenuti, e i simboli, dei consumi di massa. Gli oggetti "improbabili" della cartella litografica di Gioli sono raffinate entità geometriche sottratte alla razionalità astratta dello spazio euclideo che le aveva generate e consegnate a uno sconcertante sistema di rapporti visivi topologici. Tre assiomi in parte paradossali in parte surreali sul foglio di guardia - di cui vale la pena riportare almeno i titoli: "Triangolo degenerare", "Relazione di eguaglianza", "Spessore" - introducono alla Sezione di una piramide sospesa e ai Diedri opposti allo spigolo luminoso, ai Triedri polari di un utensile e allo Sviluppo di un lessico rettangolare. Dopo questa nuova meditazione sul linguaggio delle forme e sullo spazio-luogo che le determina, armato di una cultura fatta di molte letture disordinate ma fondamentali per la coscienza della modernità - Beckett, e Jonesco, e Joyce, e Pound, e Ginsberg, ma insieme "Civiltà delle macchine" - Gioli si trasferisce oltreoceano alla fine del 1967, con un lungo viaggio in nave che accresce lo spaesamento. New York significa Jasper Johns e Jim Dine, significa il gigantismo di Rosenquist, le tele-oggetto di Wesselman, ma soprattutto Robert Rauschenberg e Andy Warhol visti da vicino; e un'immersione totale nella Pop, nel Minimalismo - Donald Judd, Morris Louis, Tony Smith, Sol Lewitt in mostra da Leo Castelli -, nell'Iperrrealismo, ancora nell'Espressionismo astratto delle gallerie e dei musei. Per Gioli New York è anche l'arte antica al Metropolitan, è anche Guernica: il cono della lampada di Guernica delimita uno dei suoi disegni in bianco e nero, che continuano a sviluppare i temi formali impostati a Venezia.

Ma New York è soprattutto la scoperta del New American Cinema, delle possibilità espressive nascoste nell'immagine in movimento e avvia una investigazione radicale sulle leggi fisiche dell'ottica, sulle strutture psicoperceptive, sulle modalità storiche di ripresa. La grafica, per la lentezza esecutiva che impone, e la pittura, che tende a fissare l'immagine in assetti definitivi, convivono sempre più a fatica con la pratica cinematografica eversiva inaugurata da Gioli al suo ritorno forzato in Italia, soprattutto dopo il trasferimento a Roma all'inizio degli anni Settanta. Due opere costituiscono emblematicamente la trasposizione lirica sulla carta da disegno e sulla tela delle nuove esperienze di ricerca di Gioli, delle sue indagini scientifico-conoscitive - meglio sarebbe dire concettuali e analitiche - da un lato, dall'altro annunciano il suo imminente distacco dalle tecniche figurative pure, non contaminate dalla manipolazione creativa delle tecnologie riproduttive: sono *The big lens*, (1968), e *Superficie vasta della sorgente* (1969).

The big lens, di una precisione segnica "fiamminga", lenticolare appunto, in cui certo conta anche l'esempio di Dall, squaderna gli ingranaggi enigmatici di un congegno ottico misteriosamente inutile. Il trittico *Superficie vasta della sorgente* mette in scena invece, e visualizza, assumendone anche fisicamente l'oggettivo ingombro, la forma allungata e geometrica sul piano della parete, il fascio dei raggi di luce emessi da un proiettore invisibile e proiettati su uno schermo rettangolare ad angolo. Il pulviscolo luminoso, a pastello nel segmento mediano più aereo, veicola particelle mobilissime di colori e forme, minuscoli atomi surreali che promettono infinite possibilità figurali, convogliate verso la superficie dello schermo ad angolo, che è invece il luogo dell'ingrandimento spietato in primo piano, stratificazione di frammenti di pellicola fotosensibile, tra ordine e caso. Una analoga ma più grandiosa metafora del cinema si riproporrà infine in *Cono di luce* (1972), vero e proprio environment dove inserti di stampe fotografiche da film dell'autore si compongono sulla tela e si giustappungono alle campiture cromatiche, ma insieme instaurano complicati rapporti dialettici con l'illusionismo di una "scatola" prospettica proiettata in trompe-l'oeil su uno schermo ad angolo, obliquo solo nella finzione pittorica.

Da questa riduzione della pratica pittorica a puro esercizio mentale, spregiudicato e sapientissimo, ma sempre più smaterializzante, Gioli dovrà, saprà, vorrà ripartire, attraverso il suo lungo e drammatico percorso di decostruzione, azzeramento e reinvenzione delle tecniche fotografiche, per restituire almeno frammentariamente all'immagine la densità di materia, la sostanza formale e temporale, l'hic et nunc, l'unicità, la perdita pienezza insomma del corpo glorioso della PITTURA.

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