

Paolo Gioli pittore: la poetica in nuce

Nel caso di Paolo Gioli, e non da oggi, è in corso un effetto “trascinamento”, una sorta di feedback che, a partire dai riconoscimenti degli anni '80 e '90, si volta verso quella sua “preistoria” che negli anni veneziani prima (1960-1967), in quelli romani poi (dal 1968 al 1975) lo ha visto ineguagliato interprete di una lunga e travagliata transizione dalla pittura alla fotografia al cinema. Un percorso senza nostalgie ma anche, a ben guardare, senza rinnegazione alcuna, se molta sua fotografia trattiene ancora quello strato di memoria e di fisica presenza della pittura che distingue la prassi poetica dell'artista veneto, in special modo nella produzione di polaroid; e se tanto suo cinema sembra anticipato, in vitro, dalla svolta che egli ha impresso al suo lavoro in pittura a partire dal 1965.

Così, se non sono mancati i riscontri critici già nel corso degli anni '60, si deve al saggio di Marisa Dalai Emiliani la prima vera ricognizione di quella stagione che ha visto anticipazioni e suggestioni inverarsi nel lavoro della maturità; una riscoperta che è stata confermata dalla recente occasione espositiva veneziana dedicata alla pittura veneta nel corso degli anni '60 – *Arte al bivio. Venezia negli anni sessanta* – dove si è cercato di fare il punto sulla situazione dei giovani artisti di allora, consentendo di mettere alla prova – in un contesto ricco di materiali e di recuperi – la posizione di Gioli rispetto a quella parallela di altri protagonisti.

Da subito, quello di Gioli è un linguaggio di demarcazione netta rispetto alle poetiche, certo sature, ma comunque dominanti anche a Venezia, dell'Informale. Avviene così che, pur a contatto con due maestri come Santomaso e Vedova, nei primi '60 al culmine della loro attività, che lo proteggono e aiutano, e di Luciano Gaspari e di Bruna Gasparini, ottimi pittori astrattisti, la sua disposizione formidabile al disegno lo porti a perlustrare dapprima forme di tardo espressionismo, ma quasi subito a imboccare una strada di innovativa esplorazione del tema del nudo.

I primi torsi o comunque le anamorfose delle figure (dai *Gruppi delle creature*, 1962-64), sono orientati a tracciare “con-torsioni”, appunto, del corpo integro dapprima e poi mutilo, evidentemente ispirate alle modulazioni dei crocefissi duecenteschi, o via via in soluzioni meno chiaramente figurabili, al limite della transfigurabilità.

Quei crocefissi sono come passati ai raggi x, sono ray-grafati, così che anche fonti d'ispirazione più o meno dirette, come la grafica di Masson, sono assorbite e metabolizzate. Ciò che conferisce ai torsi di Gioli la loro peculiare dignitas è quel senso di radiografico che li fa apparire nel contempo pieni e vuoti, diritti e rovesci, positivi e negativi; come se il torso non fosse che lo spunto per torcere l'immagine, arricchendone e sottraendone le potenzialità investigative e comunicative. In fondo, a ben vedere, i disegni giovanili, soprattutto quelli monocromi, sono grandi *proiezioni* su uno schermo che fa da sfondo (lo schermo si percepisce).

E' un teatro della crudeltà quello che il giovane Gioli squaderna, un percorso nella trama feroce dell'anatomia corporale, complicato da precoci interessi per l'erotico e anche per il porno. Il confine tra questi ambiti, spesso indiscernibile, è il fulcro della sua indagine nei primi anni '60, ma ognuno può riscontrare che si tratta di temi e modi che ritorneranno negli anni della foto e del film con insistenza pregnante, e ancora oggi molto incidente se non addirittura discriminante.

Già il torso, di per sé, è frutto di elisione, è forma tranciata e divelta; è concreta astrazione, prelievo micidiale. Questa “parte”, poi, è a sua volta sezionata e “rimontata”, con una attenzione estrema all'intersecarsi delle forme liberate dalle forme, dei colori liberati dai colori, dei segni liberati dai segni. Ma anche: i colori sono sganciati dai segni e dalle forme, i segni dalle forme e dai colori, i colori dalle forme e dai segni. E' in gioco, in quei dipinti strategici, l'autonomia del significante, non intesa come libertà totale (utopia tramontata durante gli anni '50) ma come potenza del negativo (quindi mobile, polemica, assurda, imprevedibile).

Il confronto-scontro con la poetica dell'informale non potrebbe essere più aspro. Il controllo totale dei medium espressivi (disegno-colore, disegno-disegno, colore-colore, secondo la più assestata tradizione accademica) viene riproposto dal giovane artista come dispositivo in grado di rileggere la storia (dell'arte) nell'attualità (del corporeo). L'*organico*, con le direttrici ondulate, le masse cromatiche, predomina in questa fase, con interessanti paralleli all'antico e al moderno, e al contemporaneo: dai primitivi a Man Ray, dal Beato Angelico a Recalcati.

Le cose cambiano attorno al 1965 quando il contesto delle immagini, ferme e in movimento, della società (dei consumi) dello spettacolo obbliga l'artista ad accettare la sfida. Venezia, con la Biennale del 1964, è vissuta evidentemente anche da Gioli nella forma della crisi, ciò che equivale a una rinnovata intesa con le possibilità metamorfiche del visivo. Il *meccanico* sostituisce ora l'*organico*, ma non completamente (mai, completamente). Nei dipinti, assai rilevanti anche dal lato dimensionale, ora l'*organico* è intrappolato, le sagome corporee sono come schermate da superfici metalliche a colori squillanti: ad esempio in *Figura figura figura figura* (1965, Museo di Ca' Pesaro, Venezia), in *Omaggio a Fellini* (1965, coll. privata) e *L'ombrello e l'Angelico* (1965, coll. privata).

Gioli sta operando già, si può ben dire, a colpi di scatti fotografici, seziona e sovrappone, ritaglia e incolla i più diversi elementi, simulando in pittura il linguaggio cinematografico. Alle composizioni precedenti a vortice seguono ora le composizioni a sequenza, in evidente allusione al linguaggio frazionato della pellicola fotografica e del film. Questioni diverse sollecitano l'artista: quante immagini (o parti di esse) può sopportare una superficie pittorica? quanti tempi possono essere compressi in uno spazio visivo? quanti tempi coesistono in una frazione di tempo? quanti dipinti in uno stesso dipinto? Alla ispezione radiografica segue la propensione al montaggio, al guardare-attraverso succede uno sguardo moltiplicato, attivo e passivo nel contempo, innocente e complice.

Il ritmo pulsante dei filmati conferisce quell'effetto *reale* che nei dipinti c'era già (ma inevitabilmente, "solo" simulato e pre-teso); in *Commutazioni con mutazione* del 1969 come è esplicitato dal titolo, amplificare (all'infinito?) la dispersione rattenuta ma non fissabile (se non nel fermo immagine) con l'esito di far apparire-scompare un numero indeterminato di "scatti" non assimilabili singolarmente per via della velocità di proiezione, ma ad un ritmo fotografico, non filmico. Il dare e avere tra pittura e foto è confermato ancora nel periodo veneziano da altre opere; in *Scomponibile* (1966), e nel ciclo degli *Oggetti probabili* (1967), è una specie di nastro (pellicola?) a sagomare, anzi inventare la forma, un viluppo che conferisce valore plastico a se stesso, una forma che si forma e si sforma a seconda dell'andamento sinuoso o geometrizzante, un avvolgersi e svolgersi, una per-formance, un assolo.

I grandi dipinti eseguiti a Roma, dopo il rientro dall'importante permanenza a New-York, invece hanno introiettato la pressione ottica e gnoseologica del fattore "cinema", inteso sia come nuova dimensione dell'immagine, sia anche come pericolosa deriva di un flusso che liquida la autonomia del singolo fotogramma. Gioli arriva a sentire l'urgenza di dipingere il fascio luminoso del proiettore cinematografico (in *Cono di luce*, 1972), quel fascio che contiene tutte le immagini del film, ma ripreso e fermato a sua volta prima che diventi racconto, prima che raggiunga lo schermo. La tensione di andare alle origini, di "impoverire" al minimo la mediazione tecnologica (rivelatrice anche nell'importante esperienza stenopeica) si coniuga con la propensione a rinvenire la complessità tipica di ogni inizio, non disperderne la ricchezza, non dimenticarne le potenzialità.

Il fatto è che Gioli ha proposto fin da giovane, con una precocità pari alla profondità dell'intento, il problema (non il tema, il *problema*) del costituirsi dell'immagine; sia essa da intendere nel suo formarsi (e quindi, si potrebbe dire, del diritto dell'immagine ad esistere) sia nel suo togliersi (e quindi del dovere della stessa a sparire, di lasciar posto ad un'altra immagine o anche a nessun'altra tout-court, a niente).

C'è una forte assonanza tra il destino dell'immagine e quello della creatura, al punto che nell'intuizione di Gioli sembra di poter identificare la creatura come l'incarnazione stessa del concetto di immagine se è vero che come la creatura, anche l'immagine creata ha due fuori-di-sè: l'inizio e la fine, la nascita e la morte. La elaborazione di un'immagine diventa, così, metafora della

vita creata, dell'incessante pulsazione vitale (nella dialettica eros-thanatos) nel divenire delle forme (divenire che significa sparire, nascere che significa morire). E all'inverso il destino della creatura è simbolo del destino dell'immagine, forma essenziale e transitoria, testimonianza di sè nel suo farsi-disfarsi.

Si comprende così perché il percorso figurativo-defigurativo sia una costante del suo lavoro, così come essenziale è l'aggancio al patrimonio delle avanguardie storiche, in particolare al dadaismo tedesco. Mi pare che la lezione di Gioli sia da leggere anche come un suggerimento (o più che un suggerimento) a valutare la portata dell'avanguardia in contrapposizione alla lettura post-modernista oggi predominante, secondo la quale essa sarebbe sinonimo di (quasi) cieco processo lineare. Invece è possibile e anzi necessario cogliere il lato drammatico perfino del futurismo (intendo il primo futurismo, in particolare quello di Marinetti e Boccioni), per non parlare appunto del potenziale dialettico (dialettico fino all'entropico) di tanta crisi europea.