

Cronologie e anacronie

Paolo Gioli è nato a Sarzano di Rovigo nel 1942. Al centro del suo lavoro spiccano in particolare i due temi del volto e del corpo umano.¹ Questa generica indicazione, relativa soprattutto alla vasta produzione fotografica – che va integrata con l'imponente produzione filmica (circa quaranta titoli tra il 1969 e il 2019) e grafica (tre cartelle e un libro litografico tra il 1967 e il 1976), nonché con almeno un accenno ad alcune opere/operazioni sperimentali basate su commistioni inedite di tecniche artistiche e su verifiche di esperimenti scientifici, che non trovano riscontro in serie ufficiali e perlopiù si consumano in un unico “gesto” creativo – non dice nulla, in realtà, sulle logiche interne al sistema, né può chiarire la posizione di Gioli rispetto al contesto in cui ha operato.² Per tentare di farlo, occorre mettere in connessione reciproca una straordinaria molteplicità di elementi, rispetto ai quali il fattore “tempo” gioca un ruolo assai ambiguo. E occorre valutare tali interconnessioni alla luce degli esiti che hanno avuto sul prosieguo delle ricerche. Problemi che si pongono sin dai primissimi esordi e che hanno notevolmente condizionato la ricezione critica della sua opera.

I rapporti con la critica sono stati difficili soprattutto all'inizio. Da un lato, osserva Gioli, c'era la consueta difficoltà di un autore giovane nel far riconoscere il proprio lavoro; dall'altro, egli insiste sul fatto che molti critici tendevano, più che a sottovalutare, a non considerare la sua opera perché non ne capivano le ragioni di fondo: non riconoscevano l'originalità del metodo, o meglio della pluralità di metodi (e media) utilizzati, limitandosi perlopiù a valutare le immagini in termini meramente iconici o stilistici, a prescindere dal loro processo produttivo. Rispetto a un simile contesto, Gioli si riferisce spesso alla figura di Ando Gilardi come a una rara eccezione.

Questo atteggiamento ha a che fare probabilmente con il ritardo che nel tardo Novecento la cultura fotografica ha dovuto scontare nel nostro paese, in sostanza fino alla svolta digitale, che ha ridefinito profondamente innanzitutto il dibattito teorico, costringendolo a una revisione delle categorie fi-



Gli amanti cosmonauti,
carboncino
e pastelli su carta,
150 × 100 cm, 1964.

lologiche attraverso le quali le immagini sono interpretate, aprendolo verso l'intermedialità e l'interdisciplinarietà e accogliendo al suo interno paradigmi derivati dalle scienze sociali, antropologiche, linguistiche, filosofiche. La cultura fotografica di fatto si era attestata, con poche eccezioni, da un lato su posizioni estetiche di derivazione ancora ottocentesca, marcate da una netta separazione ideologica tra "arte" e "tecnica"; dall'altro, su una concezione tardomodernista delle valenze documentarie dell'immagine fotografica, in base alla quale la fotografia, tendenzialmente e ambigualmente identificata con i moduli del reportage, è letta perlopiù in virtù di una supposta relazione "diretta" con l'oggetto o la situazione referenziale, e l'intervento creativo dell'autore appare come qualcosa che si situa a metà strada tra istanze puramente documentali (il fotografo come "testimone") e istanze puramente espressive (il fotografo come "artista").

Gioli sceglie invece, già nei primissimi anni della sua attività, il versante più difficile (e fecondo), più “mentale”, sperimentale e intermediale del medium, direttamente connesso alle più audaci ricerche scientifiche ottocentesche e alle pratiche di avanguardie storiche come il Surrealismo e il Dada, e per loro tramite al Pop e alle neoavanguardie; e lo fa da una posizione interna alla tradizione più nobile delle belle arti, quella del disegno e della pittura, con un salto verso i territori inesplorati dell’archeologia visuale e dell’iconologia che appare quasi temerario, nel suo rapporto con la tecnica: lo posiziona paradossalmente – peraltro reduce dall’esperienza americana del 1967-1968, che gli aveva dischiuso sterminati territori di ricerca – quasi ai margini di un mondo in lenta evoluzione, in cui le pratiche e la cultura fotografica nel loro insieme, il mercato delle immagini e quello delle tecnologie visuali, in continua crescita, e quello dell’arte, stavano ridefinendosi nei loro rapporti reciproci.

Come inquadrare, dunque, una figura capace di proiettare nella sua opera complesse questioni estetico-filosofiche, storico-politiche, tecnologiche, epistemologiche, re-inventando ogni volta i propri strumenti in funzione di una grande complessità di variabili? La questione su cui si apre il capitolo che segue (al quale rimando anche per chiarire le fonti delle affermazioni di Gioli qui riportate), relativa alla mia difficoltà di leggere in modo “univoco e onnicomprensivo” il corpus della sua produzione, deve essersi posta più volte nel tempo, e da diverse prospettive, ai suoi esegeti.

La singolarità, del resto, è un’arma a doppio taglio. Gioli racconta che, in una delle sue prime mostre alla galleria milanese Il Diaframma, un noto critico giudicò negativamente le sue immagini stenopeiche perché “tecnicamente imperfette”, “fuori fuoco”, e si ricredette solo dopo che gli fu spiegato il (nobile, antichissimo) procedimento attraverso cui erano state ottenute. «Tutto quello che facevo» sottolinea «andava nella direzione opposta alle tendenze del mercato, e non ripetevo mai ciò che avevo già fatto, ogni volta doveva esserci un certo margine di invenzione.» La tecnica, paradossalmente, fungeva da metro di paragone proprio laddove, considerando le sue opere, veniva ignorata o sottovalutata. Sempre nei primi anni di attività, al Salone Internazionale Foto-Cine-Video-Ottica (sicoF), Gioli fece una serie di ritratti stenopeici a diversi personaggi di rilievo del settore, tra cui Gianni Berengo Gardin e Marina Miraglia, e spesso si trovava a lavorare di fronte al folto pubblico dei fotoamatori che magari esibivano al collo costose attrezzature fotografiche e, costernati, infastiditi, non capivano il senso di quello che stava facendo con qualche semplice strumento autocostruito. Quando poi le fotografie stenopeiche cominciarono a essere conosciute nell’ambiente, il loro autore fu confinato in definizioni sminuenti, parodistiche, divenendo per alcuni critici «il fo-

tografo del buco». Gioli ammette dal canto suo di aver cominciato molto presto a disinteressarsi della critica, «a non leggere quello che scrivevano, altrimenti sarei impazzito nel tentare di rettificare tutte le imprecisioni».

Se il rapporto con la critica e con il contesto della cultura fotografica nazionale non è mai stato particolarmente felice, diverso – e Gioli è il primo a riconoscerlo – è stato l’atteggiamento delle istituzioni, a partire dal Museo Fortuny a Venezia e dal Museo Alinari a Firenze, che accolgono già nel 1991 la sua prima grande mostra antologica (curata da Paolo Costantini e Italo Zannier), e dal Palazzo delle Esposizioni a Roma, con una retrospettiva nel 1995 (a cura di Roberta Valtorta), e poi da alcuni importanti musei esteri, *in primis* francesi, che comprendono precocemente il grande valore storico e culturale, oltre che estetico, della sua ricerca (il Musée Nicéphore Niépce di Chalon-sur-Saône e il Centre Georges Pompidou di Parigi espongono Gioli nel 1983), e da altre istituzioni più direttamente connesse al contesto della cultura fotografica, come l’Istituto Nazionale per la Grafica di Roma, già Calcografia Nazionale, che ospita Gioli nel 1981; la George Eastman House di Rochester, nel 1986; i Rencontres Internationales de la Photographie di Arles, più volte tra il 1982 e il 1998; il Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo nel 2008.³

Il riconoscimento dell’opera di Gioli da parte del mondo istituzionale, per opera di pochi intellettuali che, spesso a prescindere dalle tendenze del momento, ne hanno evidenziato l’alto valore culturale, è fuori discussione – e sotto questo aspetto, determinante sarà la figura di Paolo Vampa, promotore e sostenitore di molte sue ricerche, oltre che collezionista, capace di intessere una fitta rete di relazioni con le istituzioni artistiche e accademiche, la critica, il mondo editoriale, le gallerie d’arte.

La “protesta” di Gioli va dunque ascritta più che altro alla difficoltà di essere compreso dal grande pubblico e apprezzato dal mercato. Difficoltà intrinseca nella stessa complessità e irriducibilità a formule preconcepite della sua riflessione e del suo metodo di lavoro, e che egli riconduce a una costante “solitudine” nella ricerca e sperimentazione di soluzioni inedite, che lo allontana dai contesti più frequentati. Riguardo al periodo passato a Roma, per esempio, negli anni della cosiddetta Scuola di Piazza del Popolo, Gioli sottolinea di non avere quasi avuto rapporti con quella cerchia di artisti, per preservare l’originalità delle proprie ricerche in una situazione in cui molti si dedicavano a pratiche di tipo sperimentale, e perché lo infastidiva la posizione egemonica di quel gruppo nell’ambito culturale romano.

Nel tentare di ricostruire le ragioni di un percorso così complesso e articolato, sono stato più volte spinto – anche dalle stesse parole di Gioli, che hanno gradualmente assunto un peso sempre maggiore in questo saggio – a mettere in



La natività, olio su tela, 200 × 120 cm, 1965.

15



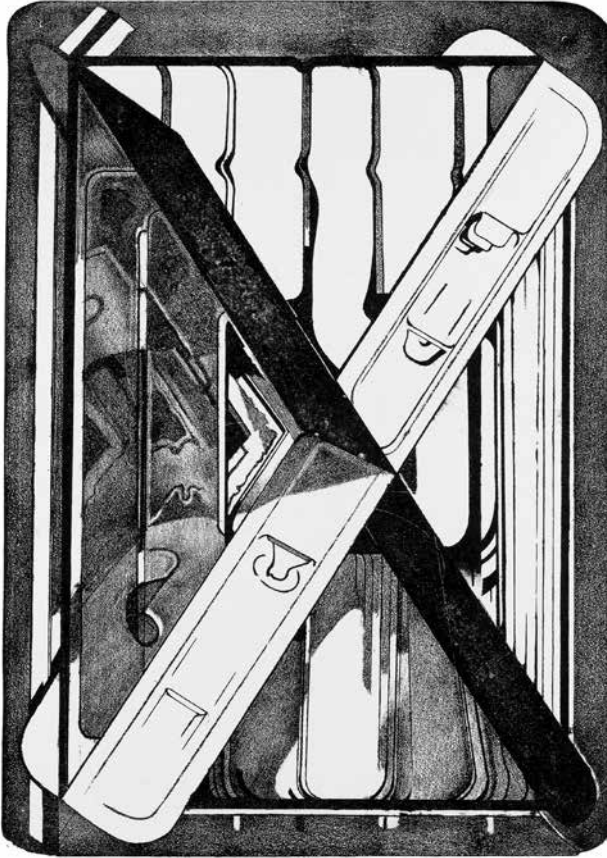
Cristo morto?, olio su tela, 150 × 150 cm, 1965.



16

Scomponibile, olio su tela, 150 × 150 cm, 1966.

relazione opere, periodi, media e modi di produzione tradizionalmente distinti, ricorrendo da un lato a categorie frequenti nei moderni studi visuali e nelle analisi di impostazione semio-pragmatica, dall'altro a modelli più legati all'estetica e agli studi storico-artistici. I vantaggi dovuti a tale trasversalità dell'approccio scontano però le molte difficoltà di una parallela ricostruzione storica del percorso "evolutivo" (se così si può chiamare) dell'autore. Così, fin dalla prima concezione di questo volume, ho deciso di rinunciare a quella che in genere, nelle pubblicazioni dedicate a Gioli (anche nelle mie precedenti), è una grande risorsa utile a rendere immediatamente comprensibili le parentele trasversali tra i diversi approcci: ossia la libera costruzione di un palinsesto visivo capace di evidenziare tali nessi attraverso sequenze, comparazioni e accostamenti tra le immagini. Alla sequenza visiva, che scorre parallela al discorso analitico, spetta il compito di rendere palese ciò che di norma la creatività stessa di Gioli tende



*Diedri opposti allo
spigolo luminoso,
litografia dalla
cartella "Oggetti
probabili",
70 x 50 cm, 1967.*

a nascondere: lo sviluppo nel tempo della sua ricerca. Il vincolo di una sequenza cronologica (che sintetizza oltre cinquant'anni di lavoro) assume dunque qui un peso specifico, e una valenza teorica, in relazione al testo, che procede invece perlopiù intessendo relazioni di ordine anacronico. La sequenza cronologica consente peraltro al lettore una rapida verifica della successione delle (principali) ricerche di Gioli, laddove il testo tende a scompaginare tale successione allo scopo di porre in luce elementi ricorrenti e un comune nucleo teorico-ideologico di fondo. Esso va interpretato in termini tanto estetici quanto politici.

Walter Benjamin nelle *Tesi di filosofia della storia* scrive che «la concezione di un progresso del genere umano nella storia è inseparabile da quella del processo della storia stessa come percorrente un tempo omogeneo e vuoto. La critica dell'idea di questo processo deve costituire la base della critica dell'idea del progresso come tale».⁴