

Paolo Gioli

Gli anni di Venezia

La corte è uno spazio protetto alla vista dei passanti. Un luogo quasi segreto, dove incontrarsi, giocare, vivere i ritmi della Venezia più autentica. Per questo Bugno Art Gallery ha scelto il nome “In corte” per il suo nuovo spazio espositivo, appunto, nella corte alle spalle della sede storica. Non è un cambio di identità per questa galleria già nota agli appassionati di arte e di fotografia, ma un ampliamento delle sue proposte. Alla nuova sede infatti saranno destinati progetti curatoriali di approfondimento di artisti più noti e una rassegna di nuove esperienze. La conferma di questo nuovo corso è la mostra *Paolo Gioli – Gli anni di Venezia*, a cura di Nico Stringa, dedicata alle primissime opere di una delle figure più rappresentative dell’arte italiana tra il Ventesimo e Ventunesimo secolo. Un omaggio a un grande artista da poco scomparso, e alla nostra città che lo ha visto formarsi negli anni Sessanta.

Massimiliano Bugno

The Venetian Years

A courtyard is a space protected from the eyes of passers-by. An almost secret place, where people can meet up, play and experience the pace of Venice at its most authentic. That is why Bugno Art Gallery opted for the name *In corte* (In the courtyard) for its new exhibition space, which is, precisely, in the courtyard behind the historical venue. This is not a change of identity for this gallery, which is already well-known to art and photography lovers, but an expansion of what it has to offer. The new venue will be used for curatorial projects delving into the work of more famous artists and a collection of new experiences. The exhibition *Paolo Gioli – The Venice years*, curated by Nico Stringa is confirmation of this new pathway. The exhibition is dedicated to the earliest works of one of the most representative figures of Italian art between the 20th and 21st centuries. A tribute to a great artist who passed away just a short time ago, and to our city where he studied in the 1960s.

Nico Stringa

Gli anni veneziani di Paolo Gioli 1960 – 1969

Paolo Gioli's Venetian years

1960 – 1969

Non disponiamo dei disegni che Gioli ha realizzato durante le lezioni alla Scuola Libera del Nudo dell'Accademia di Venezia, frequentata a partire dal 1960 quando a dirigerla c'era Giuseppe Santomaso con assistente Luciano Gaspari. Conosciamo invece quanto egli ha esposto e fatto circolare negli ambienti artistici veneziani, disegni a carboncino e a pastelli (tecniche miste), portati a termine tra il 1962 e il 1964, su fogli di carta anche di grandi dimensioni nei quali ha rielaborato il tema del corpo-nudo, dopo aver concluso l'iter didattico di cui si è detto. Ci sono di quel periodo anche altri soggetti – *Cranio, Testa di ariete* – ma è indubbio che il ciclo dei 'nudi' si presenta come un esito degno di essere considerato l'espressione della sua prima prova matura. I singoli "disegni", tutti firmati e datati, nell'insieme sono stati denominati dall'artista *1° gruppo delle creature*, a conferma che egli era certo di aver raggiunto un traguardo omogeneo e formalmente significativo e che, nel contempo, progettava un'evoluzione di quel notevolissimo *tour de force*.

Si tratta di opere finite, frutto di pensieri e ripensamenti sull'esperienza del modello in posa; ma si nota subito che ad eccezione di un caso, della presa diretta non resta nulla. Siamo davanti a lavori di decisa impronta informale, o se si vuole di un espressionismo astratto sensibile al surreale, con vaghi riferimenti ai pittori che in quel momento Gioli ha dichiarato di apprezzare maggiormente, Arshile Gorky, André Masson e Sebastian Matta. A partire dal torso, inteso sia come prototipo ineguagliato della scultura antica sia come elemento germinale di ogni intuizione plastica, Gioli si muove a volte "In volo sulla figura" (è il titolo di un disegno) come per sondarne tutte le priorità spazio-temporali: i vuoti, i pieni, le curvature, le sfuggenze, i pesi e le forze, la gravità, nell'impossibile equilibrio del tutto, mentre altrove egli sembra lavorare pensando all'effetto radiografico o al negativo di una pellicola. È quindi la sua una esplorazione che intreccia sguardo dall'esterno e sguardo dall'interno, come ha inteso Berto Morucchio che ha icasticamente colto que-

We do not have the drawings that Gioli did in his classes at the *Scuola Libera del Nudo* (Life Drawing School) of the Academy of Fine Arts of Venice, which he attended from 1960 when Giuseppe Santomaso was at the helm with his assistant, Luciano Gaspari. We do know, on the other hand, about his work that he exhibited and circulated in the Venetian artistic communities; charcoal and pastel drawings (mixed media), completed between 1962 and 1964, including on large sheets of paper, in which he reworked the theme of the body-nude, after finishing the educational course mentioned above. There were also other subjects in that period – *Cranio, Testa di ariete*. But there is no doubt that the series of "nudes" is an accomplishment worthy of being regarded as his first mature work. Together, the individual "drawings", all signed and dated, were given the name *1° gruppo delle creature* by the artist. This confirms the fact that he was confident he had reached a homogeneous and formally meaningful milestone, and that he was planning, at the same time, to further develop that remarkable *tour de force*.

These are finished pieces, the result of thoughts and second thoughts on the experience of the posing model; but what we immediately notice is that, with the exception of one case, nothing remains of the live model. The works before us are decidedly informal in style, or, if you like, of an abstract expressionism susceptible to the surreal, vaguely alluding to the painters that Gioli said he admired the most at that time: Arshile Gorky, André Masson and Sebastian Matta. Starting from the bust, understood both as an unparalleled prototype of ancient sculpture and a germinal element of all plastic insight, Gioli at times moves *In volo sulla figura* (this is the title of a drawing), as if to explore all its spatial and temporal priorities: solids and voids, curves, fleeting moments, weights and forces, gravity, in the impossible balance of the whole. Elsewhere, however, he appears to work with the radiographic effect or film negative in mind. His is therefore an exploration that intertwines an inward and an outward view, as understood by Berto Morucchio, who graphically captured this crucial aspect in a short text published in the catalogue of Gioli's solo exhibition at Cesare Misserotti's Elefante

sto aspetto molto importante in un breve testo pubblicato nel catalogo della mostra personale di Gioli, alla Galleria l'Elefante di Cesare Misserotti, nel 1964, dove si legge: "Nel buio dove riconduce la parvenza stimolante, senti nel muoversi indistinto delle viscere la sua stretta che fa all'improvviso balzare una vita così legata e così diversa dall'origine". È grembo, sembra suggerire il critico veneziano, il non-luogo da cui Gioli manda i suoi segni allarmanti, evocando metamorfosi necessarie a restituire la vitalità delle forme organiche, con esiti ignoti alla cultura visiva di quel frangente, apprezzati per la loro coerenza e originalità anche da protagonisti come Emilio Vedova. Singolare che sia toccato a un giovane poco più che ventenne, ai suoi esordi, esplicitare il dramma esistenziale in tanto espressionismo, pervenuto in quella fase ai suoi ultimi fuochi! Una radicalizzazione che consentì a Gioli di sfuggire agli equivoci della Nuova Figurazione (che pure ebbe a Venezia validi rappresentanti, da Costantini a Pagnacco) e di apprezzare, ma senza esserne condizionato, il rinnovamento portato alla Biennale del 1964 dall'irrompere di un colore di tipo nuovo, di provenienza anglosassone e statunitense; e si pensa alle metalliche policromie di Wesselmann e Rosenquist, entrambi presenti nella mostra organizzata all'Elefante due anni dopo. Erano state però mostre precedenti a suscitare il suo interesse e a motivare un distacco graduale, ma netto dal 1965, verso i suoi (capo)lavori giovanili; nel 1963, Nuova Tendenza 2 organizzata alla Querini Stampalia da Giuseppe Mazzariol e Visione Colore promossa da Paolo Marinotti a Palazzo Grassi furono buone occasioni, una volta assimilate, per riflettere e per avviare ricerche parallele a quelle in corso; per esempio, a giudicare dagli sviluppi post '64, sulle possibilità espressive di un 'corpo' assai particolare e diverso e inafferrabile come quello della luce. È da questa congiuntura che nascono le prime prove in bianco e nero (poi a colori) frutto dell'interesse per la versione cinetica dell'arte programmata. Gioli si sposta dalla tecnica mista al disegno vero e proprio, un *ductus* ora completamente diverso dai precedenti, un segno a lapis leggero, senza materia, nitido, mentale, che non rinvia a nessuna esperienza esterna e che si avvolge su se stesso come un pensiero incessante, evocante caso mai, anche qui, una pellicola cinematografica rimasta fino ad allora intonsa. Molti di questi disegni hanno per titolo "Scomponibile" e suggeriscono un iter logico di questo tipo: tutto è composto, anche l'immagine, che pertanto è scomponibile e ricomponibile nelle sue diverse parti. A differenza di

Gallery in 1964, which reads: "In the dark where he brings back the stimulating trace, one can feel in the indistinct movement of the womb, his embrace that suddenly makes spring forth a life so tightly linked, yet so at odds with the original." The Venetian critic seems to suggest that the womb is the non-place from which Gioli sends his alarming signals, calling to mind metamorphoses necessary to restore vitality to organic forms, with results unheard of in the visual culture of that period, admired for their coherence and originality also by key figures such as Emilio Vedova. It is exceptional that it fell to a young man, not much older than 20, at the very start of his career, to express the existential drama with such expressionism, having entered that phase when it was in its final stages! This radicalisation enabled Gioli to escape the ambiguities of the New Figuration (which also had valid representatives in Venice, from Costantini to Pagnacco) and to appreciate, but without being conditioned by it, the innovation brought to the 1964 Biennale by the emergence of a new type of colour from England and America: the metallic polychromes of Wesselmann and Rosenquist, both present at the exhibition staged at the Elefante two years later. However, his interest had been sparked by previous exhibitions, which had prompted a gradual detachment, but one that was clear-cut from 1965, towards his early (master)pieces. In 1963, *Nuova Tendenza 2*, organised at the Querini Stampalia by Giuseppe Mazzariol, and *Visione Colore* (Colour Vision), sponsored by Paolo Marinotti at Palazzo Grassi, were good opportunities, once assimilated, to reflect and to embark on research parallel to that already being done, for example - judging from the developments after 1964 - on the expressive possibilities of a 'body' so unique and different and elusive as light. These circumstances led to Gioli's first attempts in black and white (later in colour), the result of an interest in the kinetic version of programmed art. Gioli switched from mixed media to actual drawing, a style now completely different from his previous works, a light pencil stroke, immaterial, clear and psychological, that does not refer to any external experience, winds around itself like an incessant thought, bringing to mind, also here, if anything,

quello cronologico proiettato in un'unica direzione, il movimento della scomposizione è invece riavvolgibile all'inverso, tale da far pensare che Gioli avesse già in cantiere idee e progetti che solo dopo avrebbe realizzato, quando la sequenza sarebbe stata praticabile non solo per metafora, ma nella specificità dell'immagine-movimento. È pensando a ipotesi interpretative di questo tipo che ci si accorge come tante, in vero quasi tutte le opere di Gioli siano state da lui prodotte nel segno dell'antifrasi e dell'interferenza. La cosa sarà macroscopica nel futuro suo prossimo, polaroid e cinema, ma già nei primi disegni e nei dipinti altrettanto precocemente maturi, meno noti ma ben presenti agli osservatori che cercano di giudicare il suo lavoro complessivamente, qualcosa di simile e anzi di germinalmente affine è in azione. Del resto è lui stesso a dircelo apertamente, nel testo che ha pubblicato come avvertenza in occasione della stampa di una cartella litografica: *Oggetti probabili* per conto della Galleria l'Elefante di Cesare Misserotti, nel 1967, dove leggiamo che "nella visione di queste immagini litografiche d'interferenza plastica si potrebbe intravedere quello che si presenta come un mosaico a più strati, filtri e dimensioni interati in un videoschermo". Questo suggerimento di lettura contiene un ulteriore presagio, la parola "videoschermo", un segnale troppo puntuale per sottovalutarlo; siamo infatti alla vigilia della partenza per New-York (novembre 1967) dove Gioli continuerà a disegnare sulla scia del *Trittico blu* (olio di quattro metri) esposto in precedenza al Cavallino, per esempio a un disegno verticale come *Superficie grande di un oggetto* qui in mostra, metafora sempre più esplicita del desiderio di foto e di film che l'artista potrà praticare pienamente solo a seguito del suo ritorno in Italia (luglio 1968). Del resto i dipinti portati a termine prima del viaggio in USA e resi noti alla Bevilacqua La Masa del 1966 e in galleria da Misserotti costituivano segnali incontrovertibili: *Figura Figura Figura Figura* (al Museo di Ca' Pesaro), *Verticalefissorizzontale*, *Scomponibile*, *Omaggio a Jonesco*, *Omaggio a Joyce / Il bordello* esposti in questa selezione e tanti altri, offrono una disposizione ritmica prossima all'automatismo. Sono immagini disposte su una superficie aleatoria, dove come base di riferimento non c'è più il corpo-nudo ma elementi già formalizzati dalla pittura dei 'primitivi' (Buffalmacco, Beato Angelico, Mantegna) tradotti in soluzioni postcubiste di matrice duchampiana (ma non nel colore). Il cambiamento è doppiamente notevole perché: si oppone alla oggettualizzazione del Pop e

a filmstock that had remained untouched until that time. Many of these drawings have the title "Scomponibile", suggesting a logical process of the following type: everything is composite, including the image, which can therefore be taken apart and put back together in its different parts. Unlike chronological movement that goes in a single direction, the movement of taking apart can instead be rewound, suggesting that Gioli already had ideas and plans in the pipeline that he would only put into action afterwards, when the sequence was feasible, not only by metaphor, but in the specific nature of the image-movement. It is by considering interpretative hypotheses of this kind that we realise that many, in fact almost all of Gioli's works were produced by him in the name of antiphesis and interference. This was to become macroscopic in his near future of polaroid and film, but already in his early drawings and just as precociously mature paintings, less well-known but well-remembered by observers who attempt to interpret his work overall, something similar and in fact germinally akin is at play. After all, he himself tells us this openly, in the text he published as a foreword on the occasion of the printing of a lithographic portfolio: *Oggetti probabili* edited by Cesare Misserotti's Elefante Gallery, in 1967, where we read that "while viewing these lithographic images of *plastic interference*, one might catch sight of what appears to be a mosaic with several layers, filters and dimensions, buried in a screen". This suggested interpretation contains another prophecy, the word "screen", a sign too timely to be underestimated. It was in fact the eve of Gioli's departure for New York (November 1967), where he would continue to draw along the lines of *Trittico blu* (a four-metre oil painting), previously displayed at the Cavallino. He did this, for example, with a vertical drawing such as *Superficie grande di un oggetto*, exhibited here, an increasingly explicit metaphor of the desire for photography and film that the artist would only be able to fully pursue after his return to Italy (July 1968). What is more, the series of paintings completed before travelling to the USA, unveiled at the 1966 Bevilacqua La Masa and at Misserotti's gallery by were indisputable signs: *Figura Figura Figura Figura*, at the Ca' Pesaro

anche alle tautologie proposte dagli artisti emergenti di Arte Povera (si pensi agli *Oggetti in meno* di Pistoletto), e si rivolge alle origini, come farà dopo con il dagherrotipo e lo stenopeico, per rivendicare una *dignitas* che vale non tanto per lo *status*, quanto per l'attitudine che implica. Questi grandi dipinti, di dichiarata impronta concettuale, sono una sorta di elogio dell'antifrasi, dello scompenso spazio-temporale; metafore taglienti di quel filo di lama che separa e unisce probabile e possibile dal loro opposto.

Sappiamo, da come andarono poi i fatti di Paolo Gioli, che la funzione dell'*isteron-proteron* sperimentata in pittura e in grafica nella seconda metà dei '60, sarebbe diventata fondamentale (lo dirà lui stesso) nel lavoro su foto e film; allora i rapporti si ribaltarono, la sua pittura fu dimenticata e ci volle del tempo, fino all'intervento di Marisa Dalai Emiliani (1996), perché tutti potessero constatare che con le sue opere giovanili, come proiettate su schermi di carta e di tela, l'artista nella Venezia dei '60 aveva disegnato e dipinto pensando al sintagma "foto-cine"; una sfida in solitaria che lo ha portato a sondare, con la matita e il pennello della tradizione, le possibilità del visibile e dell'invisibile (corpo, *logos*, luce, aria, o vuoto che fossero).

Museum), *Verticalefissorizzontale*, *Scomponibile*, *Omaggio a Jonesco*, *Omaggio a Joyce / Il bordello* exhibited in this selection, and many others, offer a rhythmic arrangement verging on automatism. These are images arranged on a random surface, where there is no longer the body-nude as the reference point, but elements already established by the paintings of the "early masters" (Buffalmacco, Beato Angelico, Mantegna), translated into post-cubist solutions with a Duchampian structure (but not in colour). The change is doubly remarkable because it resists the objectification of Pop art and also the tautology offered by the emerging artists of the Italian *Arte Povera* movement (think of *Oggetti in meno* by Pistoletto). And it goes back to the origins, as Gioli would do later on with the daguerrotype and pinhole camera, to assert dignity that is important not so much for the status as for the attitude it entails. These large paintings, with a declared conceptual touch, are a kind of celebration of antiphesis, of the space-time imbalance; cutting metaphors of that knife's edge that unites and separates the probable and the possible from their opposite. We know, from what happened later with Paolo Gioli, that the function of the *hysteron proteron*, with which he experimented in his painting and drawing in the latter half of the 1960s, would go on to be fundamental (he would say so himself) in his work on photos and films; things turned around, his painting was forgotten and it took some time, until the essay by Marisa Dalai Emiliani (1996), before everyone was able to observe that with his early works, *as if projected onto paper and canvas screens*, the artist in 1960s Venice had drawn and painted with the "photo-film" syntagm in mind; a solitary challenge that had prompted him to explore the possibilities of the visible and the invisible (whether body, *logos*, light, air, or a void), with the traditional pen and pencil.

Italo Zannier

Paolo Gioli, ultimo alchimista

Paolo Gioli, the last alchemist

Tuttora, il mito dell'Alchimia gestisce, in occulto, il pensiero esistenziale contemporaneo: l'anelito al potere, mediante uno stellare progresso tecnologico e sociologico, necessario e influente nell'ideologia competitiva. L'Alchimista, tra Luna e Sole, nell'onda dell'Universo, che pure deve esserci se esistiamo, cercò con tenacia di trasformare ogni cosa in splendente Oro.

Così, in soldoni di vita, l'Alchimia non ci ha abbandonato, perlomeno nel sogno di eterna sopravvivenza metafisica.

Diceva Herman Boerhaave, (chimico olandese, 1668-1738), *“gli alchimisti notano che tutti gli esseri creati devono la loro nascita ad altri della stessa specie che esistevano prima di essi; che le piante nascono da altre piante, gli animali da altri animali...”*, cosivvia, e concludeva: *“Nessun fuoco può distruggere questo seme...”*

Non conosco gli antichi generatori di Paolo Gioli, ma tra gli Avi doveva esserci qualche alchimista, forse più di uno, misurando la sua forza attuale.

Alla ricerca non dell'Oro, ma della forza drammatica e poetica dell'Immagine, che per Gioli, in primis, è quella concessa dalla Fotografia, come sogno e come avventura.

La forza di Paolo proviene da lontano, fa parte del suo corpo, dalla testa alle mani che sguainano sciabolate tra i pigmenti, facendo emergere segni che chiamiamo linfa di “creatività”.

Paolo Gioli ha sognato-sognato, senza ideologie narcisistiche, una immagine onirica della realtà semiante, labile però come in uno specchio ammalante ma effimero.

Parlare con Paolo Gioli, come da decenni e fino a ieri ho fatto, è stato tra i miei piaceri, tra maturità e vecchiaia, dagli anni Settanta a l'altro ieri.

Paolo è stato l'unico-unico con il quale potevo dialogare “on photography”, soprattutto sulle alchemiche origini dell'invenzione e sulle tecniche obsolete che condussero, dopo la manualità del disegno, incisione, litografia, all'invenzione tecnologica di Niépce-Daguerre, Bayard, Talbot. Ma a Venezia c'era l'inventivo coevo Francesco Malacarne, pioniere, già alcuni anni prima di

The myth of alchemy covertly influences modern-day existential thinking to this day: a yearning for power, through extraordinary technological and sociological progress that is necessary and influential in the competitive ideology. Alchemists tirelessly endeavoured to turn every single thing - between the moon and the sun, in the universal wave, which must exist if we exist - into shiny gold.

So, in a nutshell, Alchemy has not left us, at least not in the dream of eternal metaphysical existence.

Herman Boerhaave, (Dutch chemist, 1668-1738) said *“alchemists observed that all beings created owe their birth to others of the same species that existed before them; that plants grow from other plants, animals from other animals...”*, and so on, concluding that: *“No fire can destroy this seed...”*

I do not know who the ancient forefathers of Paolo Gioli were, but there must have been an alchemist among his ancestors, perhaps more than one, going by his present-day power.

In pursuit not of gold, but of the dramatic and poetic power of the image, which for Gioli was, first and foremost, that granted by photography, as a dream and an adventure.

Paolo's power comes from afar; it is within his body, from his head to his hands that created sabre-sharp images in the pigments, producing strokes that we call the lifeblood of “creativity”. Paolo Gioli dreamt, but without any narcissistic ideologies; he dreamt of a dreamlike image of a semblance of reality that was fleeting, however, as in a bewitching yet ephemeral mirror.

Speaking with Paolo Gioli - as I did for decades up until very recently - was one of life's pleasures for me, as we both matured and grew older, from the 1970s to just the other day.

Paolo was truly the only person I could “talk photography” with, especially when it came to the alchemical origins of the invention and the obsolete techniques that - following the manual nature of drawing, incision and lithography - led to the technological invention by Niépce and Daguerre, Bayard, and Talbot. But Venice was home to an imaginative contemporary, Francesco Malacarne, who was a pioneer with his photochemical *papyrography*, even a few years before Niépce!

Paolo and I shared long chats and letters, which

Niépce, con le sue fotochimiche *papirografie!*

Lunghe chiacchierate e lettere, oggi per me commoventi, dense di ironia e di sapienza...

L'aneddotica su Paolo è ricca e merita un romanzo, perchè Gioli ha rivissuto nel presente, il tempo del sogno dell'immagine fotografica. Vi si è immerso con i pigmenti mentali della sua vibrante creatività, tra pittura, grafica, cinema e fotografia, per la quale sosteneva, “a spada tratta”, la specificità dei segni consentiti da quella invenzione, sublimata nel mistero iconico che Gioli ha consacrato sino a noi, al di là del “soggetto” e della semiante “iconografia”.

Non è facile capire Paolo, soffermandosi sulla suggestione estetica delle sue opere, ma neppure nel filosofeggiarle, come si è troppo insistito. I suoi segreti si nascondono “in silenzio” nelle sue immagini.

Lì Paolo Gioli, nell'oscurità della sua platonica Grotta, vicino a Lendinara, con il vicino calore della sua sposa e di una schiera di sfuggibili gatti, si scopre questo erede dell'ultima Alchimia, dove la Fotografia, più dell'Oro, è stata anche per lui, *“tra le fonti artificiali del piacere...”* (O.W.Holmes, 1860 ca.).

are now so poignant for me, packed with irony and wisdom...

There are a wealth of anecdotes about Paolo, worthy of a novel, because he relived the golden age of the photographic image in the present. He delved into it with the mental pigments of his vibrant creativity, with paintings, graphic work, film and photography, adamantly championing the specificity of the lines enabled by the latter invention, exalted in the iconic mystery that Gioli devoted to us, beyond the “subject” and the semblance of “iconography”. It is not easy to *understand* Paolo, in terms of the aesthetic charm of his works, not even by philosophising them, as has been all too often emphasised. His secrets hide “in silence” in his images.

There, Paolo Gioli, in the darkness of his Platonic Cave, near Lendinara, with the warmth of his wife nearby and a host of cats coming and going, discovered that he was an heir of the last alchemist, where photography, rather than gold, was also for him *“one of the artificial sources of pleasure...”* (O.W.Holmes, circa 1860).



▲ 1° gruppo delle creature, 1963
 Carboncino su carta da disegno incollata su tela
 mm 1500x1000

▲ 1° gruppo delle creature, 1963
 Carboncino su carta da disegno incollata su tela
 mm 1500x1000



▲ 1° gruppo delle creature, 1963
 Carboncino su carta da disegno incollato su tela
 mm 1500x1000

▲ 1° gruppo delle creature, 1963
 Carboncino su carta da disegno incollata su tela
 mm 1400x1000



▲ 1° gruppo delle creature, 1963
Carboncino su carta da disegno incollata su tela
mm 1500x1000



▲ (Scomponibile?), 1966
Olio su tela
mm 1400x200



▲ *È questa la post-creazione?*, 1965
Olio su tela
mm 1400x1500



▲ *Grande nudo coricato sul lato destro*, 1965
Olio su tela
mm 1500x1500



▲ *Cristo morto?*, 1965
Olio su tela
mm 1500x1500



▲ *La natività. E' nato un bambino!*, 1965
Olio su tela
mm 1900x1500



▲ *Omaggio a Joyce / Il bordello*, 1965
Olio su tela
mm 1500x1400



▲ *Omaggio a Ionesco*, 1965
olio su tela
mm 1400x2000



▲ *(Scomponibile?)*, 1966
Olio su tela
mm 2000x1200



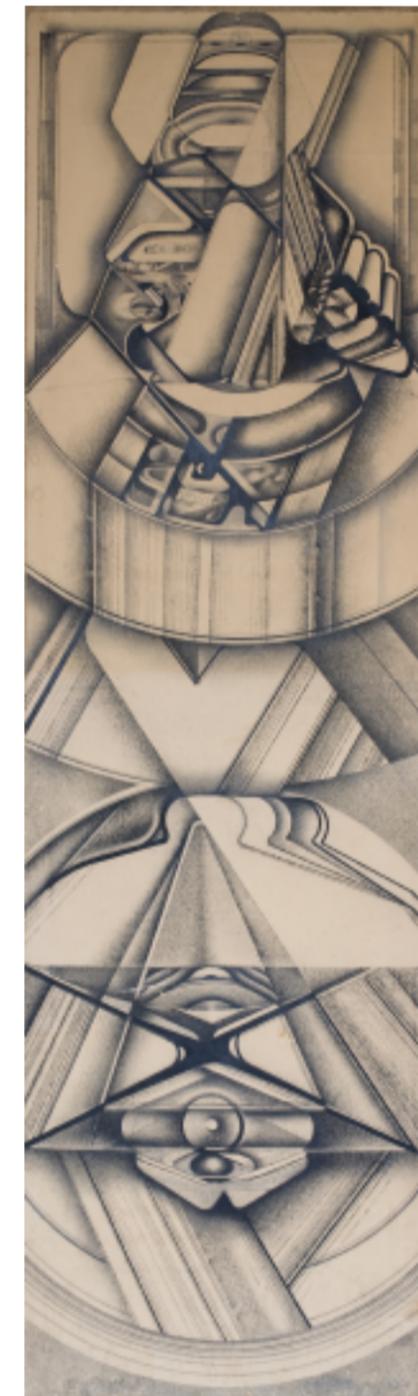
▲ *Verticalefissorizzontale*, 1966
mm 1900x1700
Olio su tela



▲ *Scomponibile*, 1966
mm 1500x1500
Olio su tela



▲ *Utensile scomponibile*, 1967
Carboncino su carta
mm 155x100



▲ *Superficie grande di un oggetto*, 1968
Carboncino su carta da disegno
incollato su tela, mm 200x60

Nota biografica

Biographical note

Nato a Sarzano di Rovigo nel 1942, Paolo Gioli entra in contatto da giovane con lo scultore Virgilio Milani con il quale stabilisce un profondo sodalizio e a diciotto anni comincia a frequentare l'ambiente artistico veneziano che ruotava attorno alla Scuola Libera del Nudo dell'Accademia di Belle Arti e alla Fondazione Bevilacqua La Masa per giovani artisti. Paolo Gioli assiste così agli ultimi fuochi della stagione dell'Informale, conosce Giuseppe Santomaso che si stava avviando verso una forma originale di "minimalismo", vede l'affermarsi dei raggruppamenti di neoavanguardia a Padova e a Venezia, visita le Biennali a partire dalla XXX edizione del 1960 e le grandi mostre organizzate a Palazzo Grassi da Paolo Marinotti.

Il lavoro solitario e anche a volte segreto di Gioli è stato compreso subito da Cesare Misserotti che ha ospitato fin dal 1964 il giovane artista nella sua Galleria dell'Elefante prima a Mestre poi a Venezia e gli stampa la prima cartella. Anche alla Bevilacqua La Masa egli ha ottenuto importanti riconoscimenti, come il Premio per la pittura e l'acquisto di *Figura Figura Figura Figura* del 1966 conservato al Museo di Ca' Pesaro. Nel 1967 si trasferisce a New-York dove, per interessamento di Ruth Friedlich ottiene una borsa di studio del John Cabot Fund; in quel periodo conosce Paolo Vampa, allora laureando e in seguito animatore culturale impegnato da allora a valorizzarne il lavoro. A partire dal 1969 si dedica al cinema sperimentale e alla fotografia a Roma e a Milano, qualificandosi come uno dei più originali ideatori in questo settore, con costanti apprezzamenti sulla scena internazionale.

Nel 1991 il Museo Fortuny di Venezia gli ha dedicato una grande mostra curata da Paolo Costantini, Sandro Mescola, Silvio Fuso, Italo Zannier; nel 1996 Roberta Valtorta cura la grande mostra antologica al Palazzo delle Esposizioni di Roma; nel 2008 la sua opera grafica e pittorica è stata al centro della mostra *Arte al bivio. Venezia negli anni '60*, in dialogo con opere di Eulisse, Soccol, Anselmi, Plessi, Giorgi, Lodi, Armano, organizzata a Palazzo

Paolo Gioli was born in Sarzano di Rovigo in 1942. At a young age he became acquainted with the sculptor Virgilio Milani, with whom he forged a close friendship. At the age of 18, he began frequenting Venice's artistic circle, which revolved around the Scuola Libera del Nudo at the Accademia di Belle Arti and the Bevilacqua La Masa Foundation for young artists. Paolo Gioli therefore witnessed the final stages of the Informalism period, met Giuseppe Santomaso, who was moving towards an original form of "minimalism", saw the establishment of the Neo-avant-garde groups in Padua and Venice, and attended the *Biennale* from the 30th edition of 1960 and the great exhibitions staged at Palazzo Grassi by Paolo Marinotti.

Gioli's solitary and at times secret work was understood at once by Cesare Misserotti, who hosted the young artist at his Galleria dell'Elefante from 1964, first in Mestre and then in Venice, printing his first portfolio. Gioli also received major awards at the Bevilacqua La Masa, such as the prize for the painting and purchase of *Figura Figura Figura Figura*, 1966, preserved at the Ca' Pesaro museum. He moved to New York in 1967 where, with the help of Ruth Friedlich, he obtained a scholarship from the John Cabot Fund. In that period he met Paolo Vampa, at the time a post-graduate student and later a cultural promoter who was committed from then on to elevating his work. From 1969 he dedicated himself to experimental film and photography in Rome and Milan, establishing himself as one of the most original innovators in this field, enjoying constant appreciation on the international scene.

In 1991, the Fortuny Museum in Venice devoted a large exhibition to him, curated by Paolo Costantini, Sandro Mescola, Silvio Fuso and Italo Zannier. In 1996, Roberta Valtorta curated the big anthological exhibition at the Palazzo delle Esposizioni in Rome. In 2008, his graphic work and paintings were at the heart of the *Arte al bivio. Venezia negli anni '60* exhibition, alongside works by Eulisse, Soccol, Anselmi, Plessi, Giorgi, Lodi and Armano, organised at Palazzo Giustinian dei Vescovi by graduates and final-year students of the Contemporary Art History Course at Ca' Foscari University of Venice. Gioli had a solo exhibition in the Italian Pavilion at the 56th

Giustinian dei Vescovi da laureati e dottorandi del Corso di Storia dell'Arte Contemporanea dell'Università Ca' Foscari. Alla LVI Biennale di Venezia del 2015 ha avuto una personale nel Padiglione Italia. Hanno scritto sul suo lavoro: R. Valtorta, P. Costantini, M. Dalai Emiliani, I. Zannier, S. Fuso, M. Senaldi, G. D. Fragapane, F. Dolzani, N. Stringa, E. Bullo, G. M. Bouhours, D. Bordwell, Ph. Dubois, C. Chèroux, B. Di Marino and P. Rumble. His photographs, films and videos are showcased in major public collections in Italy, Europe and America. The main institutes include: the Harvard University Film Archive (HFA), the Georges Pompidou Centre in Paris, the Art Institute of Chicago and the MoMA in New York.

Giustinian dei Vescovi da laureati e dottorandi del Corso di Storia dell'Arte Contemporanea dell'Università Ca' Foscari. Alla LVI Biennale di Venezia del 2015 ha avuto una personale nel Padiglione Italia. Hanno scritto sul suo lavoro: R. Valtorta, P. Costantini, M. Dalai Emiliani, I. Zannier, S. Fuso, M. Senaldi, G. D. Fragapane, F. Dolzani, N. Stringa, E. Bullo, G. M. Bouhours, D. Bordwell, Ph. Dubois, C. Chèroux, B. Di Marino and P. Rumble. His photographs, films and videos are showcased in major public collections in Italy, Europe and America. The main institutes include: the Harvard University Film Archive (HFA), the Georges Pompidou Centre in Paris, the Art Institute of Chicago and the MoMA in New York.



Paolo Gioli
Gli anni di Venezia
The Venetian Years

A cura di / Curated by
Nico Stringa
14/4 - 17/9 2022

Galleria In Corte
Campo San Fantin
San Marco 1997 - Venezia

Orario di apertura:
dalle 9.30 alle 18.00
Opening time:
from 9.30 AM to 6.00 PM

Si ringraziano / Thanks to:
Carla Schiesari Gioli, Simone Schiesari
Paolo e Cristina Vampa, Perla Bianco, Elisa Prete
Galleria del Cembalo, Matteo De Fina