

La maschera come motivo e come meccanismo nell'opera di Paolo Gioli

Abstract

The mask can be considered as both a motif and a theoretical-linguistic system for an interpretation of Paolo Gioli's work. Sometimes masks (exactly molds) are the subject of his photographic series; in other instances, Gioli sees the face itself as a mask; and many of his titles contain the word "mask". The artist creates geometric shapes and superimpositions of photographic or pictorial materials that mask the figures, which can only be seen through or beyond something. Moreover, each creative medium used by Gioli is hidden behind another: painting behind photography, photography behind cinema, cinema behind photography.

Keywords

PAOLO GIOLI, MASK, PORTRAIT, DEATH, IDENTITY, DOUBLE, PAINTING, CINEMA

Densa, labirintica, rizomatica, l'opera di Paolo Gioli genera un viluppo di possibilità di senso, tutte credibili, nessuna definitiva: tutto ciò che esiste nel pensiero è possibile anche nell'arte, una posizione che sembra richiamare ciò che Ludwig Wittgenstein, filosofo letto con curiosità dall'artista ⁻¹, ci ha insegnato: "Il pensiero contiene la possibilità della situazione che esso pensa. Ciò che è pensabile è anche possibile" ⁻².

A partire dalla metà degli anni Settanta del Novecento e con sorprendente continuità fino a oggi, dopo esordi come pittore, come è noto, Gioli ha indagato in svariate direzioni i codici, le materie, le tecniche della fotografia analogica, sempre in stretto legame con quelli del cinema e della pittura ⁻³, collocandosi in quell'area di lavoro che, con termine aperto, di non semplice definizione e neppure sempre accettata dagli artisti stessi, viene spesso chiamata "sperimentale": non una corrente, ma un'area di lavoro europea e statunitense che, avendo alle spalle l'esperienza storica delle avanguardie, si è sviluppata tra anni Sessanta e Settanta sul terreno fertile e provocatorio delle neoavanguardie, e

ha visto molti artisti impegnarsi in un utilizzo non canonico del mezzo e dei materiali fotografici, romperne le regole ed esplorarne i limiti in ricerche trasgressive e a volte estreme, fino ai giorni nostri ⁻⁴.

In questo contesto, non facilmente circoscrivibile e da anni oggetto di studio ⁻⁵, l'opera di Paolo Gioli occupa una posizione significativa soprattutto in virtù della complessità di tipo esplicito che presenta. Una complessità, va sottolineato, programmaticamente messa in evidenza dall'artista stesso su piani diversi e tra loro intrecciati: tecnologico, scientifico, alchemico, letterario, psicoanalitico, filosofico, antropologico. Ne risulta un continuo incrociarsi di intuizioni, frammenti di certezze, repentine illuminazioni, non però casuale (seppure anche il caso venga accolto dall'artista tra i processi possibili) ma, invece, accuratamente sottoposto a un'organizzazione di tipo rituale, con partenze ponderate, approfondimenti a spirale (Gioli studia le conchiglie, le tele dei ragni, le rotazioni di *Anémic cinéma* di Duchamp), ciclici ritorni, metodiche puntualizzazioni e reiterazioni. Scrive Gilles Deleuze: "La ripetizione è la trasgressione. Essa pone in questione la legge, ne denuncia il carattere nominale o generale, a vantaggio di una realtà più profonda e artistica" ⁻⁶. Dalla superficie dei dipinti, delle opere grafiche e fotografiche, dal flusso delle immagini filmiche di Gioli, dettagli innumerevoli occhieggiano e si rincorrono: frammenti di corpi, mani, fiori, pennelli, oggetti che si intromettono, e poi graffi, ispessimenti, traiettorie, colature, interruzioni, che non possiamo non prendere in considerazione, poiché potrebbero essere momenti nei quali l'artista ha concentrato il massimo investimento di energia, forse schegge di nuda verità che affiorano da una costruzione narrativa assai meditata. Un insieme di sintomi dei quali non è facile individuare la causa, ma non potrebbe essere diversamente poiché, come insegna Daniel Arasse, "nell'istante in cui il dettaglio appare rivelatore, esaurisce la sua funzione" ⁻⁷.

La movimentata ritualità creativa di Gioli cela qualcosa di inaccessibile. Egli pare intento a produrre una drammaturgia che, non priva di impennate dolorose, forse lo guida nell'affrontare la parte di sé che, ancora sconosciuta, come un archeologo va incessantemente scavando. E nonostante egli mostri continuamente le segnaletiche che nel tempo congegna, la sensazione è quella di avere a che fare con un pensiero particolarmente sfaccettato, con rivelazioni improvvise che subito si negano a ogni interpretazione univoca; di non poter distinguere tra ciò che l'artista comunica in forma di chiare figure (spesso anche ricche di particolari di semplice vita quotidiana) ⁻⁸ e ciò che invece non può essere detto neppure per mezzo dei più originali congegni visivi, ottici o creati dalla mano umana, della cui invenzione egli è maestro.

Quel qualcosa di nascosto che da sempre percepisco nel lavoro di Gioli mi porta ora a scegliere la maschera come chiave di lettura: essa infatti non solo è un motivo molto ricorrente nelle sue opere, ma rappresenta anche un meccanismo al quale esse sembrano costantemente rispondere.

Il tema della morte percorre tutta l'opera di Paolo Gioli. Essa è ovunque, sulle ali di una farfalla o nella trasparenza della pelle di un corpo,

nella fissità di un volto o nella orizzontalità di una palpebra chiusa, nella caduca carnalità di un fiore o sul palmo di una mano, nel tumulto scuro del flusso filmico che infine esita e si ferma. Prima ancora di mettere alla prova materiali e procedure tecniche (questioni sulle quali si è molto insistito ed egli stesso sempre insiste), Gioli si impegna in una lotta con il mistero della morte e, insieme e inestricabilmente, quello della nascita. Proprio per questa insistente interrogazione sul senso dei due estremi della vita, ogni suo comportamento creativo è sempre teso tra due opposti, tutti i tipi di opposti, a partire dai processi di occultamento e rivelazione, di raddoppiamento e sdoppiamento che egli sempre utilizza⁻⁹. Di recente ha affermato: “Nascita, sesso, morte. [...] non è che ci siano altri grandi sconvolgimenti nella vita”⁻¹⁰, ponendo tra la nascita e la morte il sesso come unico ponte di senso.

Nonostante l'intensa esplorazione, ora svolta in crudi termini chirurgici, ora guidata da composti modelli classici, che da sempre Gioli conduce sul corpo, sia maschile sia femminile, possa essere non senza motivo collocata al centro della sua opera, in realtà il fulcro di questa potrebbe essere invece considerato l'instancabile analisi del volto, sviluppata nelle due forme rispecchiate del ritratto e dell'autoritratto. È proprio il modo in cui egli scruta gli abissi del volto umano, e certamente i suoi inscindibili legami con la maschera, a dare la misura della profonda riflessione sulla morte in cui egli è immerso.

A proposito del rapporto tra corpo e volto, Hans Belting ha sottolineato che la storia del ritratto in età moderna mostra come, con la nascita dei concetti di individualità e di riconoscibilità, il volto si assuma il compito di rappresentare anche il corpo:

—

Il volto frontale che cerca il nostro sguardo (come un corpo vivente farebbe nell'incontro col suo osservatore) è una sorta di maschera che si è separata dal corpo attraverso l'artificio pittorico. (...) Il ritratto (...) esortando il proprio osservatore alla partecipazione, è un mezzo del corpo. In qualità di mezzo, per far fronte alla caducità del corpo, ha acquisito una paradossale immortalità⁻¹¹.

—

Questo discorso dalla pittura e dalla scultura si è significativamente trasferito alla fotografia, ed è valido per ogni ritratto fotografico, ma in particolare per i ritratti funerari⁻¹², eredi delle antichissime maschere mortuarie, impronte dei volti ottenute “a fior di pelle”⁻¹³.

Il sociologo Alessandro Pizzorno ha definito la maschera “volto definitivo, ed anche volto autentico, che coincide con il vero essere del defunto, e del quale il volto di carne non era stato che un'apparenza transitoria”⁻¹⁴. Primordiale strumento di comunicazione tra uomo e divinità e di pratiche rituali necessarie alla caccia e alla guerra, la maschera sviluppa i suoi significati nella dimensione teatrale ma soprattutto nel legame con la morte (“il modello originario della maschera sarebbe stato il teschio umano o il cranio di un animale”)⁻¹⁵, alla quale si oppone dando immortalità alla persona peritura.

Paolo Gioli,

*L'uomo senza macchina
da presa (film stenopeico),*

1973-1981-1989.

Fotogramma dal film,

bianco e nero/colore,

muto, 13'.

Collezione dell'artista



Roger Caillois si è a lungo interrogato sul mistero della maschera e sulle ragioni che hanno spinto l'uomo “a coprirsi il volto d'una seconda faccia, strumento di metamorfosi e di estasi”⁻¹⁶, per far fronte all’“irrompere delle potenze che [...] teme e sulle quali sente di non aver presa”⁻¹⁷. L'impenetrabilità, l'immobilità e, infine, la semplificazione fanno della maschera un enigmatico oggetto che interroga l'identità. Il suo destino non è dunque quello di dissimulare ma di presentare e legittimare, e la maschera mortuaria ha questo compito prima di ogni altro, poiché, con le parole di Jean-Luc Nancy, “solo la morte identifica la totale somiglianza con se stessi” grazie alla “assenza da sé del soggetto che non può fare altro che figurare se stesso”⁻¹⁸.

Anche Roland Barthes fa ricorso alla maschera nel porre la morte come necessario collegamento tra fotografia e teatro:

—
La foto è come un teatro primitivo, come un Quadro Vivente: la raffigurazione della faccia immobile e truccata sotto la quale noi vediamo i morti” [...]. Dal momento che ogni foto è contingente (e perciò stesso fuori senso), la Fotografia può significare (definire una generalità) solo assumendo una maschera⁻¹⁹.

—
È in cerca del “volto definitivo”, della “totale somiglianza con se stessi”, della “generalità” che salva la fotografia dai limiti del ‘contingente’ che Paolo Gioli indaga il volto pensando alla maschera. E va costruendo



02

Paolo Gioli,

Gettare gli strumenti e scoprire il volto, dalla serie *Spiracolografie*, 1972-1977.

Stampa alla gelatina bromuro d'argento da negativo microstenoipeico realizzato con bottoncino automatico, 18 × 13 cm.
Collezione dell'artista

nel tempo un volto unico ma molteplice attraverso un caleidoscopio di rimandi, proprio come nel fitto gioco delle interrogazioni che troviamo in Wittgenstein, brevemente richiamato all'inizio di questo scritto. Questo volto (molto spesso il proprio, o quello delle poche altre persone che appaiono nelle sue fotografie e nei suoi film) è ora ripreso dal vero; ora citato da rappresentazioni già presenti nella storia dell'arte (da un volto etrusco perso nel tempo a quello etereo di Alice Liddell ritratta da Julia Margaret Cameron, dal volto del padre di Avedon morente alla nota Marilyn di Andy Warhol, da quello di Pasolini fotografato da Dino Pedriali a un volto scavato dal pennello di Francis Bacon); ora, infine, è già realizzato in forma di maschera: livelli diversi che si alternano e simbioticamente si mescolano tra loro.

La serie di fotografie in bianco e nero intitolata *Spiracolografie* (1972-1977) comprende alcuni autoritratti nei quali il volto appare rappresentato quasi in forma embrionale, come in una nascita. Una di esse si intitola *Gettare gli strumenti e scoprire il volto* (fig. 1): il volto è dunque qualcosa da 'scoprire' (nel doppio significato di liberare da ciò che lo copre, e trovare, individuare), ed ecco che, una volta scoperto, esso ha la liscia superficie di una maschera. Gli autoritratti Polaroid ripresi con bottoncino automatico nel 1978, e *Pugno contro me stesso*, realizzato nel 1989 senza camera ma con il solo pugno, hanno l'aspetto di immagini formatesi in un lontano buio originario, quasi solitarie apparizioni beckettiane. Parlano di tentativo di esistere, ma anche, subito, di morte.

Paolo Gioli,

Dietro il volto, 2011.

Polaroid, ripresa con
camera ottica, acrilico,
70 × 50,8 cm.

Brescia, collezione

Galleria Minini



Il volto ripreso con il pugno, inoltre, non è il volto ‘vero’ di Gioli ma una maschera di gesso, dunque è contro se stesso-maschera che egli rivolge il pugno-camera. In *Film stenopeico* (1973-81-89), uno dei sei atti in cui è organizzata la narrazione si intitola *Volto*: nelle immagini, rese tondeggianti e tremanti dalla ripresa stenopeica, vediamo l’artista coprirsi il volto ora con una mano ora con una maschera (fig. 2). Con questo breve coprire-scoprire Gioli indica che volto e maschera coincidono, e che l’occultamento momentaneo del proprio volto dietro la maschera ne stabilisce l’esistenza. Infatti, se ascoltiamo ancora Pizzorno, “se si vuol intendere che la persona possiede un volto proprio, e che questo è il portato di una nascosta realtà autentica propria di quella persona, ci si sbaglia. Ogni volto è stato anch’esso, in un tempo vicino o lontano, plasmato con la pasta di una maschera”⁻²⁰.

Questa stringente coincidenza è una costante nell’opera di Gioli. La troviamo già in alcuni autoritratti degli anni Ottanta intitolati *Calco*, negli *Omaggi impuri a Bayard* (1983) e nelle fondamentali opere dal titolo *L’Annegato* (1981); torna nelle varie immagini datate 1994 alle quali Gioli dà nuovamente titolo *Calco* ma che non mostrano calchi ma volti ‘veri’, e nelle numerose immagini che giocano sull’idea di dietro (*Dietro il quadrato*, Polaroid iniziali del 1977, *Dietro il grigio*, 1994, e la più recente *Dietro il volto*, 2010-11) (fig. 3), e anche nell’idea di oltre (*Segni oltre il volto*, 1981). Ma essa in particolare è al centro dei tre cicli *Maschere* (1988-90), *Volto più linea* (1994), *Vessazioni* (2010-2011). Nel primo caso Gioli fotografa dei volti ma li definisce maschere, nel



04

Paolo Gioli,
Strappo di un profilo, dalla
 serie *Maschere*, 1990.
 Polaroid Polacolor
 trasferita su carta da
 disegno, matita, 33 × 27
 cm, su carta da disegno
 50 × 40 cm.
 Roma, collezione privata

secondo dei calchi che chiama volti, nel terzo fa convivere nelle stesse immagini volti e maschere.

In alcune delle *Maschere* la fessità e la trasparenza della pelle rimandano alle statue di cera, così presenti nella tradizione artistica veneziana che Gioli conosce molto bene ⁻²¹, sortendo quella doppia sensazione di familiarità e insieme di estraneità che usiamo definire ‘perturbante’ (Gioli peraltro prende in considerazione la cera nei titoli di molte opere, per esempio *Giardino di cera*, 1986, *Seno in cera*, 1993, *Volto in cera*, 1997) ⁻²². L'intrinseco elemento del doppio è sottolineato da alcuni titoli assai complessi, come *Dormire nella maschera altrui* (fig. 4), *Maschera di un autoritratto*, *Maschera di un lapsus*, *Volto-volto*, nonché dal testo pieno di paralleli che le accompagna: il confronto tra la natura morta e il volto che dorme, la vicinanza tra sonno e morte, “la maschera di sé medesimo da vivo” che è “un volto chiuso”, “la morte attraverso il sonno che, turbato, muta la maschera e il volto resta qual è”. Gioli chiama anche in causa Arnulf Rainer, artista amante delle dinamiche facciali

Paolo Gioli,

Volto più linea, 1994.

Cibachrome, 27 × 20 cm.

Roma, collezione privata



‘anomale’ ed estreme: “riesuma maschere di gesso, maschere che si decompongono all’inverso, che rivivono con altre identità la morte”⁻²³.

Come osserva il filosofo Pier Aldo Rovatti, “il gioco della maschera è una deliberata esposizione all’alterità [...] l’esperienza resta quella del piacere di una messa a repentaglio della propria identità attraverso uno scarto, uno sbilanciamento, uno spaesamento”⁻²⁴. I volti-maschere di Gioli infatti sono sprofondati in una dimensione altra, sia che abbiano gli occhi aperti, anche sbarrati, in qualche caso socchiusi (come anche le bocche), sia che li abbiano chiusi, senza sguardo, tra la morte, il sonno, ma anche l’estasi e il piacere (il pensiero va al *Fenomeno dell’estasi* di

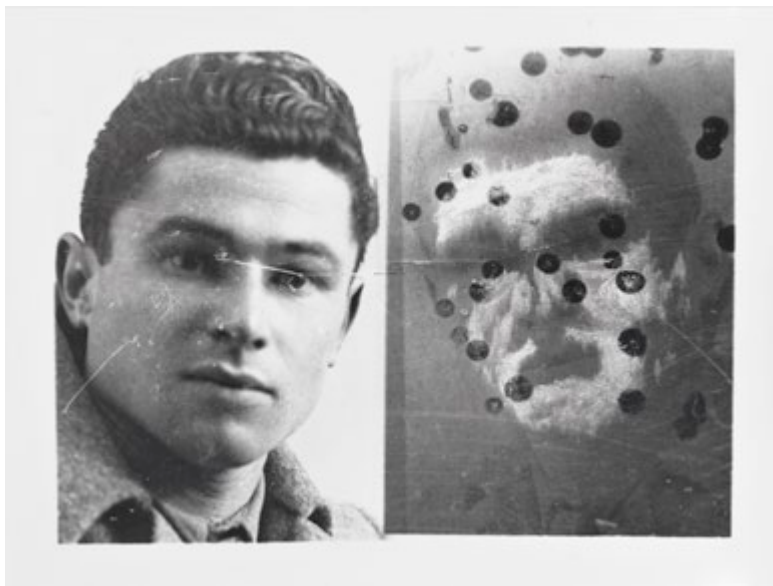
Salvador Dalí ⁻²⁵, a certi volti che troviamo nel cinema di Buñuel, o ad altre opere surrealiste).

In *Volto più linea* Gioli immerge i calchi del proprio volto e di un volto femminile, quello della moglie, in un verde profondo (il colore del destino, ci dice Michel Pastoureau) ⁻²⁶ che si associa alla tipica 'serietà' di espressione imposta dal calco, con completamenti-incorniciature di altri colori fuori registro, allusione alle arti che si servono di matrici, come la serigrafia, la calcografia, la tipografia (una ulteriore sottolineatura del concetto di impronta-calco), e con sottili segni grafici a indicare, come sempre nella sua opera, traiettorie di pensieri, turbamenti. Questo verde viene ripreso e reso più freddo e ancora più vicino alla morte nella serie *Luminescenti* (2007) dedicata a sculture di età romana dei musei vaticani, con un passaggio dal gesso del calco alla pietra della scultura. Legata alla serie *Volto più linea* è una silenziosa immagine del 1994 tra Polaroid e Cibachrome, *Volti chiusi* (fig. 5), che mostra uno accanto all'altro i calchi dei due sposi (coppia di figure già trovate, ben prima, a Volterra nel 1984, sul coperchio dell'Urna funeraria etrusca degli Sposi, che vediamo nel video *Il volto inciso*, realizzato insieme alla serie Polaroid dallo stesso titolo). La presentazione di profilo rivela la verità di quel "piccolo monumento" ⁻²⁷ che è il calco: esso è la 'faccia-ta' del volto, dietro la quale la persona non c'è, ma che senza la persona non esisterebbe.

In *Vessazioni* invece, volti 'veri' e maschere coesistono nella stessa immagine in una commistione psicologico-fisica che si rispecchia nel fitto dialogo tra la materia pittorica e la materia fotografica che caratterizza la serie. Ciò a cui assistiamo è una lotta tra le due arti. Se, ripensiamo, per esempio, alla nota fotografia di Man Ray *Noire et blanche*, vediamo che l'artista tiene ben staccati tra loro il volto femminile bianco orizzontale e la maschera nera africana verticale, confrontandoli ma non mescolandoli; al contrario, la forza, di tipo fotografico e pittorico insieme, con la quale Gioli impone la maschera al volto, se ne serve per schiacciarlo e occultarlo (così come sovrappone a un volto un altro volto, o un rettangolo, o piccoli ma invasivi cerchi neri, come fori), è vicina alla violenza con la quale Bacon, artista al quale Gioli si è sempre interessato (ma anche Bacon ha mostrato interesse per l'opera di Gioli) ⁻²⁸, affonda il gesto pittorico nel volto. "Ciò che voglio fare – afferma l'artista irlandese – è distorcere il soggetto molto oltre il suo aspetto, ma nella distorsione riportarlo a una registrazione del suo stesso aspetto" ⁻²⁹; "L'immagine – dichiara Gioli – deve dare l'impressione di essere dietro la materia. [...] Da vivo sembra che il soggetto conviva con la sua maschera da morto" ⁻³⁰. La 'fatica' che i volti-maschere di Gioli compiono per esistere rimanda inoltre alle *Teste di carattere* di Messerschmidt, non per vicinanza di intenti dei due artisti, ma per l'attenzione verso la fisiognomica, disciplina alla quale Gioli si è sempre appassionato.

L'accentuazione dell'espressione del resto è anche particolarmente presente nei numerosissimi ritratti realizzati con la tecnica del fotofinish. Questa permette a Gioli di costringere le fattezze del volto a passare

Paolo Gioli,
 Senza titolo, dalla serie
Sconosciuti, 1994-2012.
 Stampa alla gelatina
 bromuro d'argento,
 30 × 40 cm.
 Collezione dell'artista



attraverso segni e forme le più varie e a subire metamorfosi, fino a che la sua identità viene “rivoltata e desquamata”⁻³¹. Oggetto delle riprese con fotofinish non sono solo volti ‘veri’ ma anche maschere, come in *Maschere attraverso arbusti* (1992), *Volto attraverso retino metallico* (1994) o *Volto attraverso il ramoscello di Talbot* (1991), in cui il riferimento al disegno fotogenico, immagine ottenuta per contatto, rafforza ancora una volta il concetto di impronta. Su questo Gioli torna ripetutamente anche in molti film: in *Secondo il mio occhio di vetro* (1971) imprime un quadrato sul volto; in *Volto telato* (2002) mescola volti a calci; in *Metamorfoso* (1991) racchiude un volto maschile nelle strisce avvolgenti nelle quali è tagliata la ‘pelle’ delle teste di *Bond of Union* di Escher; in *Immagini travolte dalla ruota di Duchamp* (1994) fa coincidere quello stesso volto con il profilo di Duchamp di *With My Tongue in My Cheek*, un’opera, come è noto, in bilico tra disegno e calco. Gioli sembra dunque voler ritornare su quella “somiglianza per contatto” che è elemento centrale nell’opera duchampiana, al pari del concetto di “infrasottile”, che indica la differenza esistente tra cose apparentemente uguali, anche nate da una stessa matrice⁻³². Facendo variamente ricorso al calco come emblema della duplicazione, Gioli lavora sull’uguale-ma-diverso e ci pone di fronte alla questione della riproducibilità nell’arte che, come nella vita, non produce mai cose identiche tra loro. In questo modo affronta il tema dello scarto e della alterità, e questo spiega anche il ciclico moltiplicarsi delle sue figure, solo apparentemente uguali e invece sempre diverse.

È esemplare, a questo proposito, la serie *Sconosciuti* del 1994, alla quale hanno fatto seguito nel 1995 il film *Volto sorpreso al buio*, nel 2012 una seconda serie (fig. 6) e nel 2015 una serie ulteriore. Gioli

Paolo Gioli,
 Senza titolo, dalla serie
Naturae, 2009.
 Polaroid ripresa con
 camera ottica, acrilico,
 70 x 56 cm.
 Roma, collezione privata



conduce una esplorazione ravvicinata del ‘retro’ del volto, come a rivelarne il rimosso, e utilizza i concetti di negativo e di ritocco e chiari richiami alla calcografia per costruire un grande insieme di scure maschere munchiane (le fattezze di un intero popolo di sconosciuti trovati sui negativi del vecchio studio di un fotografo ritrattista), o, forse, per declinare infinitamente un’unica maschera ⁻³³: scissione della persona, metamorfosi, dramma della materia, vita, morte si intrecciano in un aggrovigliato tessuto. Se molti artisti si sono interessati in modi diversi al mistero della maschera (da James Ensor a Auguste Rodin, da Emil Nolde a Medardo Rosso, da Pablo Picasso a Giorgio de Chirico, da Helmar Lerski a Ingmar Bergman, da Inge Morath a Diane Arbus a Ralph Eugene Meatyard, da Cindy Sherman a Orlan), ad essa Gioli si dedica come a un vero e proprio perdurante ‘motivo’, che in questa serie si esprime nella forma di uno studio delle stratificazioni del volto.

Ma oltre a essere presente nella sua opera come motivo in sé, la maschera costituisce anche il meccanismo in base al quale egli affronta temi diversi dal volto, come il nudo e la natura morta: le figure sono sempre sottoposte a occultamento, mascheramento, guardate ‘attraverso’, scrutate nella loro profondità, in cerca di un ‘invece di’, di qualcosa che traspare, sta ‘dietro’, ‘oltre’, ‘sotto’. Così è, per esempio, per le serie *Nudi telati* (1979), *Lastre* (1992-1993), e soprattutto *Naturae* (2007-2009), nella quale veri e propri schermi-sipari pittorici, quasi stesure di Rothko (un altro artista che Gioli osserva), coprono in parte il corpo rappresentato fotograficamente (fig. 7). Secondo il tipico rovesciamento gioliano, ciò che di solito è coperto, il sesso, risulta scoperto, ma non è possibile dire se il sipario si stia alzando o, al contrario, stia calando. In alcune immagini il sesso femminile, in un dialogo tra anatomia e botanica, è ‘completato’ da un fiore, dunque nuovamente mascherato e reso più femminile ma, anche, maschile. In altre in Polaroid e acrilico (*Natura morta calda*, *Natura morta*, *Mano più seno più pennelli*, tutte del 1988), la natura morta si sovrappone al sesso femminile, o, forse, il sesso femminile affiora come un pensiero dalla natura morta, in una con-fusione. Allo stesso modo in un film dello stesso anno, *Quando l'occhio trema*, dedicato a Buñuel, l'occhio si trasforma in luna, conchiglia, cerchio, seno, figure che sorgono l'una dall'altra come generate da una stessa matrice. Ma Gioli va ancora oltre, e per esempio nella serie dal titolo *Vulva* (2004) travasa l'indagine formale e materica sul volto umano di *Sconosciuti* in altre figure solo apparentemente lontane. Si tratta infatti di immagini della vulva femminile ottenute per contatto, come in un disegno fotogenico: una sorta di *blow up* di *L'origine du monde* di Courbet, oltre che un rimando alla *Female Fig Leaf* di Duchamp (e dunque al calco). E ciò che Gioli cerca e ricalca è sempre la stessa cosa: la nascita, la morte.

Ecco perché la maschera nel suo lavoro è così importante: perché, oggetto arcaico e polimorfo, è portavoce della duplicità ³⁴. Ecco perché la maschera è anche una pratica tecnico-creativa, dalla classica mascheratura in sede di stampa fotografica, alle maschere di colore, alla costruzione di schermi, alla creazione di forme geometriche dietro le quali stanno le figure, e ai molti elementi che sempre si frappongono e fanno da eco. Ecco le ragioni del forte interesse che egli ha sempre nutrito per la litografia, la serigrafia, la tipografia stessa, i trasferimenti di materiale Polaroid per pressione, le incisioni e i colpi sui supporti cartacei praticati al fine di creare dislivelli diversamente colmabili dalla materia fotografica, e infine i calchi stessi.

Ma in Gioli maschera significa anche appartenenza e permeabilità. È interessante osservare questo nel suo linguaggio verbale e scritto segnato da toni paradossali, surreali, dada, forse patafisici (che Alfred Jarry, inventore delle “leggi che regolano le eccezioni” approverebbe). Esso, con balzi di significato, calchi semantici, e stupite e ‘semplici’ constatazioni, mira a spiazzare il lettore/ascoltatore e lo immette in piccoli mondi letterari vicini a quelli di molti scrittori da lui amati, da Carlo

Emilio Gadda a Louis-Ferdinand Céline ⁻³⁵, in un processo di assorbimento-identificazione, che del resto si ritrova in tutta la sua produzione artistica. È frequente infatti che Gioli chiami in causa altri artisti, ma anche scienziati, inventori, pensatori, attraverso omaggi, citazioni, dediche, o solo nominandoli. La variegata famiglia comprende un ricco numero di nomi, da Edwin Land a Etienne-Jules Marey, da Jean-Baptiste-Siméon Chardin a Dziga Vertov ⁻³⁶: una grande comunità virtuale con la quale egli dialoga a distanza, così esprimendo il desiderio e la consapevolezza a un tempo di appartenere alla storia dell'arte. Gioli, artista dall'intelligenza onnivora, ammira e rivive criticamente l'opera di altri artisti, e talvolta dà seguito al loro pensiero e fa maturare le loro intuizioni, in quel processo creativo che Filiberto Menna ha mirabilmente definito "l'arte come storia dell'arte" ⁻³⁷. Appartiene a quella generazione di artisti che tra anni Sessanta e Settanta hanno smontato ancora una volta le regole dell'arte e si sono in seguito trovati a operare in un'epoca affollata di iconografie e sovraccarica di riferimenti, "l'era di un tempo *doppio, ri-flesso* su di sé, età disidentica con se stessa e la cui verità risiede proprio in questo eterno interrogarsi sulla propria dismisura, concettuale e temporale insieme" ⁻³⁸, l'era nella quale l'arte è spesso diventata replica, appropriazione, camuffamento ⁻³⁹.

Gioli però non può esattamente definirsi un citazionista e neppure un postmoderno poiché, lontano dal credere che l'avanguardia sia tramontata, ne porta a risultati estremi i principi, senza peraltro mai smettere di rivolgere uno sguardo ammirato alla classicità, alla grande vicenda dell'arte tutta, in una costante pratica di ricerca per la quale la vasta materia dell'arte pare essere un multiforme, stratificato volto su cui, infine, egli sovrappone la sua invenzione, la sua nuova, autoriale maschera-impronta. D'altro canto, sappiamo che non solo l'arte contemporanea, ma tutta l'arte si fonda sulla coesistenza della dimensione del passato e quella del presente ⁻⁴⁰, e l'opera d'arte non può che essere un palinsesto che comprende innumerevoli scritture, contemporanee e successive nel tempo ⁻⁴¹.

In questa luce, l'opera di Gioli può anche essere definita un ipertesto, poiché non solo si realizza in dimensioni temporali diverse e fittamente intrecciate, ma è navigabile al suo interno anche nelle continue sovrapposizioni tra pittura, grafica, cinema e fotografia, per le quali ciascuna arte costituisce il substrato dell'altra e dell'altra ancora. Così, Gioli pittore già simula e anticipa il cinema, con "linguaggio frazionato" e "sguardo moltiplicato", come ha osservato Nico Stringa ⁻⁴², e già studia la complessità contenuta nella luce. È il caso di dipinti come *Grande proiezione orizzontale* (1969), *Superficie vasta della sorgente* (1970), *Cono di luce* (1972). Nel contempo, il cinema, che ha portato l'arte alla sua dematerializzazione, nella sua opera assume la forma della pittura, arte massimamente materica (in alcuni casi egli realizza anche film palesemente 'pittorici', come *Commutazione con mutazione*, 1969, *Tracce di Tracce*, 1969, *Rothkofilm*, 2008). Gioli inoltre nella fotografia non assorbe solo la pittura ma anche il cinema, attraverso costruzioni

cicliche delle immagini, variazioni sul tema, spostamenti minimi dello sguardo da una figura all'altra. In questo modo utilizza contemporaneamente un tempo fluido, quello del cinema, che "raddoppia la vita" e un tempo rigido, quello della fotografia, che "finisce per inciampare nella morte" ⁻⁴³: da un lato lo scorrimento cinematografico, con l'immagine che muta e fugge; dall'altro l'immobilità fotografica, che la ferma e la accresce. Ma, scambievolmente, il cinema di Gioli accoglie la fotografia, è anzi quasi sempre composto di fotografie, sue o di altri, tra loro collegate e chiamate a suscitare il movimento (valgano per tutti gli esempi di *Piccolo film decomposto*, 1985, *Volto sorpreso al buio*, 1995, *Volto telato*, 2002).

Nell'opera di Gioli la compenetrazione tra pittura, fotografia e cinema incarna il passaggio storico dalla manualità alla meccanicità dell'arte. Questo legame inestricabile tra le tre arti che egli pratica si deve certamente alla sua ammirazione per i principi delle avanguardie, ma per capirne le ragioni più profonde ancora una volta occorre richiamare il concetto di maschera-impronta. Se, come scrive Georges Didi-Huberman, "il gesto di impronta [...] è innanzi tutto l'esperienza di una relazione, il rapporto di emergenza di una forma da un sustrato 'improntato'" ⁻⁴⁴, allora questo sovrapporsi di un'arte all'altra nell'opera di Gioli ha a che fare con il processo dell'impronta. Non senza una lotta tra ciò che impronta e ciò che viene improntato. Come infatti ha sottolineato Marisa Dalai Emiliani, che per prima ha studiato la sua pittura, nell'opera di Gioli ciò che sta sempre 'sotto' il cinema e la fotografia, è "la perdita pienezza del corpo glorioso della PITTURA", che è "memoria dal sottosuolo, esperienza originaria profonda apparentemente rimossa" ⁻⁴⁵. Così, sotto la maschera della fotografia e sotto quella del cinema sta il volto della pittura, sotto l'aderente rigido calco delle arti tecniche sta la morbida carne delle arti manuali. L' "emergenza" della pittura, il suo progressivo affiorare si è anzi intensificato negli anni, poiché Gioli non l'ha mai archiviata tra le cose passate facendo invece in modo che essa si presentificasse. Ma questa impossibilità di dimenticare, anzi, questa sacralità del tenere in vita il volto-corpo materico più antico, lo ha anche portato a presagire la nuova dimensione contemporanea dell'arte in un mondo che da analogico si è fatto digitale: egli non solo ha 'agito' il passaggio storico dalle arti manuali alle arti tecniche, ma ha anche immaginato e realizzato l'attuale mescolamento tecnologico che vede le arti convergere all'interno di un sistema nel quale nessuna di esse riveste una importanza specifica, ma tutte mutano integrandosi. Un processo di mescolamento avviato proprio dalla fotografia, che con la sua "peculiare generalità" ha inaugurato la nuova condizione trans-mediale dell'arte ⁻⁴⁶.

—¹ I numerosi riferimenti ad artisti, letterati, filosofi, scienziati presenti in questo mio scritto derivano da innumerevoli conversazioni e scambi epistolari e di libri, riviste, ritagli di giornali avuti con Paolo Gioli nell'arco di più di trent'anni di conoscenza e collaborazione. È utile chiarire che nei suoi scritti, sparsi in cataloghi di mostre personali e riviste e parzialmente pubblicati in Valtorta 1995a e in <<http://www.paologiolio.it>>, l'artista fa rari rimandi espliciti all'opera di artisti e intellettuali che ama e 'convoglia' nelle sue opere, mentre nei titoli di queste troviamo conferma del suo interesse verso di loro.

—² Già Jean-Michel Bouhours fa riferimento a Wittgenstein in Bouhours 1995 e Bouhours 2001; anche Giacomo Daniele Fragapane chiama in causa il filosofo in Fragapane 2009a e Fragapane 2011. La citazione è in Wittgenstein 2009, p. 32.

—³ Per una conoscenza dell'opera di Gioli: Dragone 1977, Gilardi 1980, Di Castro 1981, Jay 1983, Fagone 1984, Valtorta 1986, Moutashar 1987, Costantini et al. 1991, Valtorta 1995a, Valtorta 1995b, Renner / Spencer 1996, Lebrat 2003, Valtorta 2004, Valtorta 2007, Vampa 2007, Dubois 2010, Fragapane 2011, Bordina / Somaini 2014, Toffetti / Licciardello 2009, Giuliano 2014. I film di Gioli sono pubblicati in Vampa 2005 e Marino 2015. Una bibliografia più ampia è disponibile online in <<http://www.paologiolio.it/>>.

—⁴ Tra di essi, indicativamente, oltre a Paolo Gioli, Vincenzo

Agnetti, Patrick Bailly-Maitre-Grand, John Baldessari, Christian Boltanski, Denis Brihat, Christopher Bucklow, Ciam, Pierre Cordier, Mario Cresci, Van Deren Coke, Bruno Di Bello, Jan Dibbets, Tom Drahos, Garry Fabian Miller, Hans Peter Feldmann, Joan Fontcuberta, Adam Fuss, Gilbert and George, Betty Hahn, John Hilliard, Peter Hutchinson, Gottfried Jäger, Mimmo Jodice, Ketty La Rocca, Nino Migliori, Andreas Müller-Pohle, Floris Neusüss, Dennis Oppenheim, Giulio Paolini, Luca Maria Patella, Sigmar Polke, Arnulf Rainer, Tim Rautert, Eric Renner, Lucas Samaras, Mike e Doug Starn, Michael Snow, Jean-Pierre Sudre, Aldo Tagliaferro, Franco Vaccari, James Welling, Nancy Wilson Pajic, Silvio Wolf, Michele Zaza. Tra le pubblicazioni italiane che indicano un'attenzione verso questo tipo di fotografia: Palazzoli / Carluccio 1973, Progresso fotografico 1980, Scimè 1988, Guadagnini / Maggia 1998, Bentivoglio 2000, Zannier 2001, Madesani 2006, Fusco / Marini Clarelli 2011. Tra le pubblicazioni internazionali: Foot 1976, Ades / Francis 1980, Hülsewig-Johnen, Jäger et al. 1989, Strauss 1994, Baqué 2004, Boulouch 2008, Renner 2009.

—⁵ Tra gli studi più recenti: Barnes 2010, Squiers 2014, Bezzola / Ebner 2014, Heckert 2015. Infine un'ampia ricerca in Lenot 2016.

—⁶ Deleuze 1997, p. 14.

—⁷ Arasse 2007 [1996], p. 15.

—⁸ L'elemento di "realtà"

che sopravvive nell'opera di Gioli deriva dalla frequentazione giovanile dello scultore Virgilio Milani (Rovigo, 1888-1977), il suo primo maestro. Gioli ha anche curato un libro dedicato a lui (Gioli 2004).

—⁹ Sulla congiunzione degli opposti nell'opera di Gioli ho scritto in Valtorta 1986, Valtorta 1995a, Valtorta 1995b.

—¹⁰ Angelucci 2014.

—¹¹ Belting 2011 [2001], p. 153.

—¹² Manodori Sagredo 2013.

—¹³ Questo è il titolo della mostra dedicata al calco presentata al Musée d'Orsay di Parigi nel 2001: Papet et al. 2001.

—¹⁴ Pizzorno 2008 [1960], p. 30.

—¹⁵ Ivi, p. 27.

—¹⁶ Caillois 1998 [1960], p. 108.

—¹⁷ Caillois 2013 [1958], p. 105.

—¹⁸ Nancy 2008, p. 13.

—¹⁹ Barthes 1980, pp. 33, 35.

—²⁰ Pizzorno 2008 [1960], p. 12.

—²¹ Gioli è veneto. Nato a Sarzano (Rovigo) nel 1942, ha vissuto tra Rovigo, Venezia, New York, Roma, Milano, per poi far ritorno nel 1981 a Rovigo, trasferendosi nel 1989 a Lendinara, dove vive. Ha sempre avuto come costante riferimento la città di Venezia, fin dai tempi della sua formazione di pittore.

—²² Trevi 2012, pp. 69-75.

—²³ Gioli 1990.

—²⁴ Rovatti 1998, p. XVI.

—²⁵ Rosalind Krauss

scrive a proposito dell'estasi, del sogno, del doppio, dello specchio, del perturbante nella fotografia surrealista (con particolare riferimento al

- Fenomeno dell'estasi* di Dalí, al *Primato della materia sul pensiero* di Man Ray, all'*Ophelia* di Ubac, a *Die Puppel* di Bellmer) in Krauss 1996 [1990], pp. 169-204.
- ²⁶ Pastoureau 2006 [2005], p. 57.
- ²⁷ Papet 2008, p. 20.
- ²⁸ L'interesse di Gioli verso Bacon è stato contraccambiato dall'artista irlandese, che conservava tra i suoi materiali una riproduzione di una immagine di Gioli della serie *Eakins/Marey. L'uomo scomposto*. Si veda in merito <<http://filmcare.wordpress.com/auteurs/paolo-gioli/paolo-gioli-et-francis-bacon/>> e <https://www.facebook.com/MuFoCo/photos/?tab=album&album_id=444742722228477> (11.01.2016).
- ²⁹ Francis Bacon in Spender 2014, p. 109.
- ³⁰ Paolo Gioli in Sergio 2014, p. 86.
- ³¹ Gioli 2001.
- ³² Didi-Huberman 2009 [2008], pp. 252-287.
- ³³ In questa idea è possibile che Gioli si sia lasciato guidare da quella che Henri Focillon chiama "vita delle forme". Cfr. Focillon 1990 [1972].
- ³⁴ Boyer 2005, pp. 42, p. 54.
- ³⁵ E anche Lewis Carroll, Samuel Beckett, André Breton, Raymond Queneau, Max Aub, Kobo Abe, Edwin A. Abbott, l'autore di *Flatland*.
- ³⁶ E anche Francis Bacon, Giacomo Balla, i Bragaglia, Hyppolite Bayard, Stan Brakhage, Luis Buñuel, Julia Margaret Cameron, Gustave Courbet, Marcel Duchamp, Thomas Eakins, Maurits Cornelis Escher, Lucian Freud, Gemma Frisius, Arnulf Rainer, Emilio Vedova, Duane Michals, Claude Monet, Eadweard Muybridge, Joseph-Nicéphore Niépce, Piero della Francesca, Alphonse Poitevin, Man Ray, Mark Rothko, Max Skladanowsky, Georges Seurat, Luca Signorelli, William Henry Fox Talbot, Vincent Van Gogh, Andy Warhol.
- ³⁷ Menna 1975, p. XXI.
- ³⁸ Senaldi 2003, p. 32.
- ³⁹ Casarin / Fornari 2010.
- ⁴⁰ Questo tema è affrontato in Didi-Huberman 2007 [2000].
- ⁴¹ A questo proposito si vedano le osservazioni di André Malraux sulla metamorfosi dell'opera d'arte in Meloni 2013, pp. 53-54.
- ⁴² Stringa 2009, pp. 71-74.
- ⁴³ Bellour 2007 [1990], p. 73. L'autore fa riferimento alla linea di demarcazione che Roland Barthes traccia tra fotografia e cinema.
- ⁴⁴ Didi-Huberman 2009 [2008], p. 31. L'autore fa riferimento a *Il pensiero selvaggio* di Claude Lévi-Strauss (Lévi-Strauss 1964 [1962]).
- ⁴⁵ Dalai Emiliani 1995, pp. 160, 155.
- ⁴⁶ Osborne 2013, p. 118.

Bibliografia

- Ades / Francis 1980** Dawn Ades / Richard Francis (a cura di), *Experimental Photography*, catalogo della mostra (Oxford, Museum of Modern Art, 1980), London, The Arts Council of Britain, 1980.
- Angelucci 2014** *Paolo Gioli a Napoli*, intervista di Francesco Angelucci, 15 aprile 2014, disponibile online in <<http://insideart.eu/2014/04/15/paolo-gioli-a-napoli/>> (11.01.2016).
- Arasse 2007 [1996]** Daniel Arasse, *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*, Milano, Il Saggiatore, 2007 (ed. orig. francese 1996).
- Baqué 2004** Dominique Baqué, *Photographie plasticienne. L'extrême contemporain*, Paris, Regard, 2004
- Barnes 2011** Martin Barnes (a cura di), *Shadow Catchers. Camera-less Photography*, catalogo della mostra (London, Victoria & Albert Museum, 2010), London, Merrell, 2010.
- Barthes 1980** Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980 [ed. orig. francese 1980].

- Bellour 2007 [1990]** Raymond Bellour, *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video*, Milano, Bruno Mondadori, 2007 [ed. orig. francese 1990].
- Belting 2011 [2001]** Hans Belting, *Antropologia delle immagini*, Roma, Carocci, 2011 [ed. orig. tedesca 2001].
- Bentivoglio 2000** Mirella Bentivoglio (a cura di), *Fotoalchimie. La fotografia in Italia: sperimentazioni e innesti*, catalogo della mostra (Prato, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, 2000), Firenze, Maschietto Editore, 2000.
- Bezzola / Ebner 2014** Tobia Bezzola / Florian Ebner (a cura di), *(Mis)Understanging Photography. Werke und Manifeste*, catalogo della mostra (Essen, Folkwang Museum, 2014), Göttingen, Steidl, 2014.
- Bordina / Somaini 2014** Alessandro Bordina / Antonio Somaini (a cura di), *Paolo Gioli. The Man without a Movie Camera*, Sesto San Giovanni, MIM Edizioni srl/Mimesis International, 2014.
- Bouhours 1995** Jean-Michel Bouhours, *Paolo Gioli. L'uomo senza macchina da presa*, in Valtorta 1995a, pp. 195-205.
- Bouhours 2001** Jean-Michel Bouhours, *Paolo Gioli. Attraverso. Opere Fotofinish 1995-2001 e Film 1969-'95*, presentazione della mostra, Paris, Galerie Michèle Chomette, 2001, disponibile online in <<http://www.paologioli.it/>> (11.01.2016).
- Boulouch 2008** Nathalie Boulouch, *La creazione sperimentale*, in André Gunthert / Michel Poivert (a cura di), *Storia della fotografia dalle origini ai nostri giorni*, Milano, Electa, 2008, pp. 459-506 (ed. orig. francese 2007).
- Boyer 2005** Alain-Michel Boyer, *Je est un autre*, in Michel Butor / Alain-Michel Boyer / Floriane Morin, *L'homme et ses masques. Chefs-d'oeuvre des musées Barner-Mueller*, Paris, Hazan, 2005, pp. 13-69.
- Caillois 1998 [1960]** Roger Caillois, *L'occhio di Medusa. L'uomo, l'animale, la maschera*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1998 [ed. orig. francese 1960].
- Caillois 2013 [1958]** *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, Milano, Bompiani, 2013 (ed. orig. francese 1958).
- Casarin / Fornari 2010** Chiara Casarin / Davide Fornari (a cura di), *Estetiche del camouflage*, atti del convegno (Venezia, Fondazione Bevilacqua La Masa, 2008), Milano, et al./edizioni, 2010.
- Costantini et al. 1991** Paolo Costantini / Silvio Fuso / Sandro Mescola / Italo Zannier (a cura di), *Paolo Gioli. Gran positivo nel crudele spazio stenopeico*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Fortuny, 1991), Firenze, Fratelli Alinari, 1991.
- Dalai Emiliani 1995** Marisa Dalai Emiliani, *Memoria dal sottosuolo. La pittura degli esordi di Paolo Gioli*, in Roberta Valtorta (a cura di), *Paolo Gioli. Fotografia, dipinti, grafica, film*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1995-1996), Udine, Art&, 1995, pp. 155-160.
- Deleuze 1997 [1968]** Gilles Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Milano, Cortina, 1997 [ed. orig. francese 1968].
- Di Castro 1981** Federica Di Castro (a cura di), *Paolo Gioli. Il punto trasparente - 'grafie*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica-Caligrafia, 1981-1982), Roma, De Luca Editore, 1981.
- Didi-Huberman 2007 [2000]** Georges Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007 [ed. orig. francese 2000].

- Didi-Huberman 2009 [2008]** Georges Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009 (ed. orig. francese 2008).
- Di Marino 2015** Bruno di Marino (a cura di), *Tutto il cinema di Paolo Gioli*, Roma, Rarovideo, 2015.
- Dragone 1977** Piergiorgio Dragone, *Paolo Gioli. Imagery d'un immaginatore d'immagini*, supplemento a "Fotografia Italiana", n. 232, dicembre 1977.
- Dubois 2010** Philippe Dubois, *Paolo Gioli, bricoleur de dispositifs entre cinéma et photographie*, conferenza al Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 3 febbraio 2010, disponibile online in <<http://paologlioli.it/>> (06.02.2016).
- Fagone 1984** Vittorio Fagone (a cura di), *Paolo Gioli. Il volto inciso*, catalogo della mostra (Volterra, Museo Guarnacci/Palazzo dei Priori, 1984), Comune di Volterra 1984.
- Focillon 1990 [1972]** Henri Focillon, *Vita delle forme seguito da Elogio della mano*, Torino, Einaudi, 1990 (ed. orig. francese 1972).
- Foot 1976** Nancy Foot, *The Anti-Photographers*, in "Art Forum", vol. 15, n. 1, settembre 76, pp. 46-54.
- Fragapane 2009a** Giacomo Daniele Fragapane, *Paolo Gioli. La memoria non indifferente. Note sulla fotografia di Paolo Gioli*, in Sergio Toffetti / Annamaria Licciardello (a cura di), *Imprint cinema. Paolo Gioli. Un cinema dell'impronta*, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia/Kiwido-Federico Carra Editore, 2009, pp. 77-81.
- Fragapane 2009b** Giacomo Daniele Fragapane, *Il cinema paradossale di Paolo Gioli* in Mazzino Montinari (a cura di), *45a Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*, Roma, Fondazione Pesaro Nuovo Cinema, 2009, pp. 114-116.
- Fragapane 2011** Giacomo Daniele Fragapane (a cura di), *Paolo Gioli. Naturae*, Bologna, Quinlan, 2011.
- Fusco / Marini Clarelli 2011** Maria Antonella Fusco / Maria Vittoria Marini Clarelli (a cura di), *Arte in Italia dopo la fotografia*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 2011), Milano, Electa, 2011.
- Gilardi 1980** Ando Gilardi, *Paolo Gioli. Spiracolografie*, Milano, Il Diaframma/Canon, 1980.
- Gioli 1990** Paolo Gioli, presentazione della mostra *Nature, volti e maschere dormienti*, Paris, Galerie Michèle Chomette, 1990, disponibile online in <<http://www.paologlioli.it>> (11.01.2016).
- Gioli 2001** Paolo Gioli, presentazione della mostra *Attraverso. Opere Fotofinish 1995-2001 e Film 1969-'95*, Paris, Galerie Michèle Chomette, 2001, disponibile online in <<http://www.paologlioli.it>> (11.01.2016).
- Gioli 2004** Paolo Gioli (a cura di), *Virgilio Milani*, Rovigo, Comune di Rovigo/ Fondazione Banca del Monte, 2004.
- Guadagnini / Maggia 1998** Walter Guadagnini / Filippo Maggia (a cura di), *1968-1998. Fotografia e arte in Italia*, catalogo della mostra (Modena, Palazzo Santa Margherita, 1998), Milano, Baldini&Castoldi, 1998.
- Heckert 2015** Virginia Heckert (a cura di), *Light, Paper, Process. Reinventing Photography*, catalogo della mostra (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2015), Los Angeles, Getty Publications, 2015.

- Hülsewig-Johnen et al. 1989** Jutta Hülsewig-Johnen / Gottfried Jäger / J.A. Schmolli gen. Eisenwerth (a cura di), *Das Foto als autonomes Bild. Experimentelle Gestaltung 1839-1989*, catalogo della mostra (Bielefeld, Kunsthalle, 1989), Stuttgart, Edition Cantz Verlag, 1989.
- Jay 1983** Paul Jay (a cura di), *Paolo Gioli. Hommage a Niépce 1833-1983*, catalogo della mostra, Chalon-sur-Saône, Musée Nicéphore Niépce, 1983.
- Krauss 1996 [1990]** Rosalind Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 1996 [ed. orig. francese 1990].
- Lebrat 2003** Christian Lebrat (a cura di), *Paolo Gioli. Selon mon oeil de verre. Ecrits sur le cinéma*, in "Les Cahiers de Paris Expérimental", n. 10, 2003.
- Lenot 2016** Marc Lenot, *Jouer contre les appareils. Une tentative de définition de la photographie expérimentale contemporaine*, Thèse de doctorat en Histoire de l'Art, Paris, Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, sous la direction de Michel Poivert, 2016.
- Levi-Strauss 1964 [1962]** Claude Levi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, Milano, Il Saggiatore, 1964 [ed. orig. francese 1962].
- Madesani 2006** Angela Madesani (a cura di), *Al limite. Arte e fotografia tra gli anni Sessanta e Settanta*, catalogo della mostra (Reggio Emilia, Chiostrì di San Domenico, 2006), Milano, Baldini Castoldi Dalai Editore, 2006.
- Manadori Sagredo 2013** Alberto Manadori Sagredo, *L'ultima posa. Il ritratto fotografico funerario 1850-1950 e il suo contesto funebre*, Roma, Universitalia, 2013.
- Meloni 2013** Lucilla Meloni, *Arte guarda arte*, Milano, Postmedia Books, 2013.
- Menna 1975** Filiberto Menna, *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Torino, Einaudi, 1975.
- Moutashar 1987** Michèle Moutashar (a cura di), *Paolo Gioli. Autoanatomie*, catalogo della mostra (Arles, Musée Reattu, 1987), Arles/Firenze, Musées d'Arles/Fratelli Alinari, 1987.
- Nancy 2008** Jean-Luc Nancy, *Masqué, démasqué*, in Edouard Papet (a cura di), *Masques de Carpeaux à Picasso*, catalogo della mostra (Paris, Musée d'Orsay, 2008), Paris, Hazan/Musée d'Orsay, 2008, pp. 12-15.
- Osborne 2013** Peter Osborne, *Anywhere or not at all. Philosophy of Contemporary Art*, London/New York, Verso, 2013.
- Palazzoli / Carluccio 1973** Daniela Palazzoli / Luigi Carluccio (a cura di), *Combattimento per un'immagine. Fotografi e pittori*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1973), Torino, Comune di Torino, 1973.
- Papet 2001** Edouard Papet / Georges Didi-Huberman / Dominique de Font-Réaulx et al. (a cura di), *A fleur de peau. Le moulage sur nature au XIXe siècle*, catalogo della mostra (Paris, Musée d'Orsay, 2001), Paris, Réunion des musées nationaux, 2001.
- Papet 2008** Édouard Papet, *Pour une histoire du masque au XIXe siècle*, in Id. (a cura di), *Masques de Carpeaux à Picasso*, catalogo della mostra (Paris, Musée d'Orsay, 2008), Paris, Hazan/Musée d'Orsay, 2008, pp. 18-57.
- Pastoreau 2006 [2005]** Michel Pastoreau, *Il piccolo libro dei colori*, Milano, Ponte alle Grazie/Adriano Salani Editore, 2006 [ed. orig. francese 2005].
- Pizzorno 2008 [1960]** Alessandro Pizzorno, *Sulla maschera*, Bologna, Il Mulino, 2008 [ed. orig. francese 1960].

- Progresso Fotografico 1980** "Progresso fotografico", a. 87, n. 3, marzo 1980, numero monografico *Sperimentazione* a cura di Giuseppe Bonini.
- Renner 2009** Eric Renner, *Pinhole Photography. From Historic to Digital Application*, Burlington, Focal Press, 2009.
- Renner / Spencer 1996** Eric Renner / Nancy Spencer (a cura di), *Paolo Gioli*, numero monografico di "Pinhole Journal", vol. 12, n. 2, agosto 1996.
- Rovatti 2013** Pier Aldo Rovatti, *Prefazione*, in Roger Caillois, *I giochi e gli uomini*, Milano, Bompiani, 2013.
- Scimè 1988** Giuliana Scimè (a cura di), *50 anni di fotografia sperimentale in Italia 1935-1985*, catalogo della mostra, Agrigento, Centro Culturale Editoriale Pier Paolo Pasolini, 1988.
- Senaldi 2003** Marco Senaldi, *Cover Theory. L'arte contemporanea come re-interpretazione*, Milano, Libri Scheiwiller, 2003.
- Sergio 2014** Giuliano Sergio (a cura di), *Paolo Gioli. Abuses. Il corpo delle immagini*, catalogo della mostra (Napoli, Villa Pignatelli, 2014), Roma, Peliti, 2014.
- Spender 2014** Matthew Spender (a cura di), *Francis Bacon. Inseguire i sensi*, Firenze, Edizioni Clichy, 2014.
- Squiers 2014** Carol Squiers (a cura di), *What Is a Photograph?*, catalogo della mostra (New York, International Center of Photography, 2014), New York, ICP/Delmonico, 2014.
- Strauss 1994** Tedd Strauss (a cura di), *Experimental Vision. The Evolution of the Photogram since 1919*, catalogo della mostra (Denver Art Museum, 1994), Denver Art Museum, 1994.
- Stringa 2009** Nico Stringa, *Paolo Gioli pittore: la poetica in nuce*, in Sergio Toffetti/Annamaria Licciardello (a cura di), *Imprint cinema. Paolo Gioli. Un cinema dell'impronta*, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia/Kiwido-Federico Carra Editore, 2009, pp. 71-75.
- Toffetti / Licciardello 2009** Sergio Toffetti / Annamaria Licciardello (a cura di), *Imprint cinema. Paolo Gioli. Un cinema dell'impronta*, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia/Kiwido-Federico Carra Editore, 2009.
- Trevi 2012** Emanuele Trevi, *Cere scritte. L'illusione della materia*, in Andrea Daninos (a cura di), *Avere una bella cera. Le figure in cera a Venezia e in Italia*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Fortuny, 2012), Milano, Officina Libreria, 2012, pp. 69-75.
- Valtorta 1986** Roberta Valtorta (a cura di), *Paolo Gioli. Obscura la natura riflessa*, catalogo della mostra (Verbania, Museo del Paesaggio, 1986), Milano, Electa, 1986.
- Valtorta 1995a** Roberta Valtorta, (a cura di), *Paolo Gioli. Fotografia, dipinti, grafica, film*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1995-1996), Udine, Art&, 1995.
- Valtorta 1995b** Roberta Valtorta, *Gioli e l'arte che accade*, in Paolo Gioli, *Sconosciuti*, Udine, Art&, 1995.
- Valtorta 2004** Roberta Valtorta (a cura di), *Paolo Gioli. Polaroid in bianco e nero e a colori su carta da disegno 1987-1998*, catalogo della mostra, Chiasso, Galleria Folini Arte Contemporanea, 2004.
- Valtorta 2007** Roberta Valtorta (a cura di), *Paolo Gioli. Volti attraverso. Tokyo 1996*, catalogo della mostra, Chiasso, Galleria Folini Arte Contemporanea, 2007.

- Vampa 2005** Paolo Vampa (a cura di), *Film di Paolo Gioli*, Roma, Rarovideo, 2005.
- Vampa 2007** Paolo Vampa (a cura di), *Paolo Gioli. Thirty 50 x 60 Polaroid and Five Films*, catalogo della mostra (Beijing, offiCina Beijing, 2007), Beijing, official/Timezone 8, 2007.
- Wittgenstein 2009 [1921]** Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, in Id., *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, a cura di Amedeo G. Conte, Torino, Einaudi, 2009 [ed. orig. inglese 1921].
- Zannier 2001** Italo Zannier (a cura di), *Sperimentalismo fotografico in Italia 1970-2000*, catalogo della mostra (Lestans, Villa Savorgnan, 2001), Spilimbergo, Centro di Ricerca e Archiviazione della Fotografia, 2001.