

Bruno Di Marino

## **CORPO A CORPO**

### **Erotismo e pornografia nell'immaginario anatomico di Gioli**

In quasi tutti i film di Gioli c'è il trionfo del corpo. Il corpo metonimico, visto come frammento da esaltare in se e per se. Il corpo atletico che disegna il movimento nell'iconografia pre-cinematografica di un Muybridge o di un Marey (*L'assassino nudo*, *Piccolo film decomposto*) o quello - non meno atletico - di un autentico campione olimpionico (il nuotatore Cagnotto) trasfigurato nella trama delle esposizioni multiple o dell'emulsione (*Del tuffarsi e dell'annegarsi*). Ma il corpo nel cinema, così come anche nella fotografia di Gioli, è preferibilmente un elemento erotico, di un erotismo ambivalente che attrae e repelle, che induce e allude all'atto sessuale - e che quindi slitta inevitabilmente verso la deriva pornografica - o che, al contrario, prelude all'incontro con la morte (*Filmarilyn*).

La scrittura del desiderio in Gioli è qualcosa di volutamente instabile, quanto il dispositivo che lo registra, estrapolandolo dalla realtà in cui si trova per inscrivere sulla superficie della pellicola. Una scrittura mai conclusa, grazie alla quale il corpo diventa un segno ambivalente. Mutilato o congelato. Una traccia luminosa ambigua, senza identità, come i pochi secondi di *Film stenopeico* (*L'uomo senza macchina da presa*), dove la cinecamera esplora un corpo di donna dalla testa incappucciata, mostrandoci il monte di Venere con un pezzo di camicetta rossa sul ventre e poi gli enormi seni. L'erotismo fugace catturato dal foro stenopeico (cosa c'è di più oggettivamente voyeuristico di questo dispositivo per spiare e svelare la nudità?). In fondo è come se Gioli prendesse alla lettera ciò che Baudrillard scrive a proposito del cinema *hard-core*: «Gli attori porno non hanno volto, non potrebbero essere belli o brutti o espressivi, si tratta di qualcosa di incompatibile, la nudità funzionale cancella tutto nella sola spettacolarità del sesso 1». Ma per Gioli la spettacolarità del corpo e del sesso non è naturalmente qualcosa di osceno, bensì di strettamente legato all'organico, al naturale, alla dimensione più profondamente ancestrale.

La storia del cinema sperimentale è piena di esempi in cui il punto di partenza di qualsiasi possibile elaborazione dell'immagine è un film pornografico, "violentato" e stravolto nel suo duplice valore corporale: essere al tempo stesso *corpo-immagine* e *corpo-oggetto*, vale a dire trascrizione audiovisiva di corpi sessualmente in azione e materia, ovvero corpo di celluloidi che si presta ad essere manipolato fisicamente. Se Bargellini nel suo *Trasferimento di modulazione* (1968) sottopone la pellicola ad un processo chimico particolare arrestando la fase di sviluppo e stampa e decomponendo le sequenze di un filmino *hard* in bianco e nero, Gioli nei suoi due film espressamente pornografici - *Quando la pellicola è calda* e *Interlinea* -, lavora su altri procedimenti, meno "strutturali" in termini cinematografici, ma concettualmente non meno invasivi. Il problema non è tanto quello di cancellare esteticamente l'oscenità delle immagini, rendere artistico ciò che è invece lubrico, bensì trasfigurare visivamente la materia creando una serie di metafore collegate al cinema *hard* o, più in generale, all'atto sessuale (per esempio il narcisismo), ma anche al dispositivo cinematografico *tout court* (il fotogramma, la scansione della pellicola).

Il titolo stesso di *Quando la pellicola è calda* (1974) è una metafora: il "caldo" è l'"hot", un termine per designare il genere, che nasce dal calore del corpo. Ma è lo stesso corpo pellicolare ad essere caldo sotto la luce della lampada in proiezione, come se l'atto erotico si consumasse prima di tutto all'interno della macchina che produce le visioni. In questo senso il "corpo a corpo" che vediamo sullo schermo, ottenuto per mezzo del *mirror effect* o di esposizioni multiple, è la manifestazione performativa di un cinema che riflette se stesso, prigioniero del suo stesso circuito. Di cosa stiamo parlando? Tanto del cinema pornografico quanto del cinema sperimentale, due generi opposti e perfettamente complementari, che hanno moltissimi punti di contatto. Poi, certo, il desiderio e lo sforzo di Gioli di sublimare con qualità plastico-grafica quel materiale, rileggendolo con ritmi, spostamenti e tagli come cancellature e il bisogno di creare, a partire da un'immagine

ripetitivamente oscena, un'immagine oscenamente ripetitiva, dove le meccaniche sessuali diventino qualcosa di ludico e al tempo stesso perturbante come per es il corpo con due peni, ecc.

Nella prima parte del film - scandito come spesso accade nel cinema di Gioli in capitoli caratterizzati da didascalie surreali e poetiche - il materiale di partenza sono rozze sequenze porno non girate da Gioli ma di cui lui si serve per costruire una sua visione erotica e dove c'è assenza di corpi maschili; le performer infatti sono donne che si autopenetrano o si penetrano a vicenda con falli di gomma. La sinfonia caleidoscopica che l'artista ne ricava è quella di un balletto meccanico che in alcuni punti diventa astrazione totale, moltiplicazione simmetrica di frammenti di corpi e indumenti. Questa mescolanza di lesbismo, feticismo e autoerotismo dove il corpo femminile simula quello maschile, da un lato afferma l'autarchia essuale della donna, dall'altra introduce gradualmente lo spettatore alla comparsa del fallo vero e proprio, che compare nel capitolo successivo intitolato "elemento geometrico conteso", definizione che allude non tanto alla competizione maschio/femmina per il possesso del fallo, quanto al fatto che la performer genera un suo doppio: il risultato sono due volti e due bocche impegnate a succhiare un membro maschile dal glande bifronte.

L'alterazione dei corpi si articola in un magma pulsante di bianchi, neri e grigi, in intersezioni, trasparenze, sovrapposizioni tra zone chiare (la pelle) e scure (i peli), ma soprattutto in composizioni pitto-cinetiche che ipnotizzano lo spettatore a seconda delle variazioni ritmiche, risucchiandolo in una sorta di profano mantra visivo. Erotismo come musica intitolò su Paese Sera un suo pezzo Callisto Cosulich commentando questo film quando fu presentato per la prima volta al Filmstudio di Roma nel 1974. E, paradossalmente, caratteristica non irrilevante di *Quando la pellicola è calda* è proprio la mancanza di suono, tratto che contraddistingue gran parte del cinema di Gioli, ma che in questo caso diventa ancora più significativo, poiché l'artista nega ai personaggi - e dunque anche agli spettatori - il suono del piacere.

Nel finale del film le "meccaniche terrestri" s'interrompono, poiché l'artista sceglie di chiudere il film su immagini fisse (la fotografia, per quanto rimossa dal flusso cinetico, è sempre pronta a tornare): ma queste fotografie, ancora una volta sdoppiate, riproducono prima una donna incinta, poi un corpo visto di schiena ricoperto da pustole, infine un velo bianco. L'eros si tramuta in tanathos, l'urlo di piacere della donna che raggiunge l'orgasmo si rovescia in un grido di raccapriccio. Insomma il corpo vitalistico celebrato della scrittura pornografica, si corrompe, diventa malato. La degradazione non è morale ma fisica. Prima ne avevamo il sentore, ora ne abbiamo la certezza. La bollente scrittura del desiderio ha bruciato letteralmente i corpi. L'allegria composizione geometrica nascondeva una cupa de-composizione figurativa che Gioli, impietosamente, lascia emergere, esattamente come quando nel finale di *Filmarilyn* il rito e l'immagine della morte irrompe e squarcia le pose sensuali dell'attrice.

Molto diverso è *Interlinea* (2008), realizzato a distanza di quasi 25 anni. Stavolta Gioli parte da materiale pornografico a colori e, ancora una volta, lo stravolge, lo *deturna* per italianizzare la nozione situazionista coniata da Debord, lavorando non sul *fuori campo* - per esempio *Blow Job* di Andy Warhol, dove vediamo unicamente il volto estasiato del beneficiario di una *fellatio*, ma non di chi la sta praticando - bensì sul *fuori quadro*. Mostrandoci la parte inferiore del fotogramma che precede e quella superiore del fotogramma che segue, l'artista spezza in due la rappresentazione, ottenendo uno strano effetto di allusione etimologica (il *fuori scena* che deriva dal termine latino *ob-scenum*): l'atto sessuale c'è tutto, si vede, è lì, ma è scomposto, frantumato, decostruito, dunque sabotato, decentrato, svuotato della sua carica dirompente. La censura è il frutto di un disordine strutturale e non è dettata da un ordine morale. Oltre a questo, naturalmente, Gioli lavora con le esposizioni multiple, per cui sovrappone alla sequenza fotogrammi con altre scene, moltiplicando e rendendo simultanei gli atti sessuali: Gioli non fa altro che trasformare in tecnica sperimentale quella che negli anni '70 era un procedimento usuale tra i proiezionisti cinematografici, ovvero l'*interpolazione*, che consisteva nel sovrapporre durante la proiezione di un film erotico particolari pornografici espliciti, magari con un apparecchio super8, in modo da eludere la censura,

trasformando in *hard* un film *soft*. Una sorta di *expanded cinema* artigianale che, per l'ennesima volta, rende la scrittura audiovisiva pornografica molto affine alla pratica del cinema sperimentale.

Anche in questo caso, come in *Quando la pellicola è calda*, la mancanza di suono lascia al visivo il compito di farsi ritmo nella successione - ora accelerata, ora rallentata, ora congelata in *stop-frame* - delle immagini. Del suono, anzi, rimane solo il simulacro, il segno, la traccia: la banda ottica che scorre lateralmente ai fotogrammi. Ma la caratteristica espressiva di *Interlinea* è il pulsare continuo del quadro, l'intermittenza e il lampeggiamento dei singoli *frames*, intervallati a fotogrammi neri o di luce sovresposta, secondo una doppia logica *pulsionale* (la pulsione sessuale e quella materica della pellicola) e soprattutto *scansionale*.

Tuttavia, dopo un paio di minuti, Gioli ribalta il dispositivo e ci propone non più una scansione orizzontale, bensì verticale. Il quadro si compone così di tre porzioni, tre strisce che s'illuminano a intermittenza, tre fotogrammi spezzati in senso orizzontale che formano una composizione di volti in estasi e genitali in azione. Se in *Quando la pellicola è calda* l'ipnosi era data dall'impasto granulare di *textures* speculari, qui è dato dallo sfarfallio della pellicola, dal tipico effetto della persistenza retinica nell'occhio dello spettatore.

Tra questi due estremi - che delimitano l'*ecumene* corporeo, che visualizzano il confine massimo verso cui si è spinto l'artista di Rovigo - vi sono naturalmente una serie di altre opere di Gioli (siano esse cinematiche o fotografiche) in cui il corpo, o porzioni di esso, viene rappresentato. Non si tratta quasi mai di una presenza periferica, marginale, ma sempre significativa e decisiva in una logica di immagine-racconto inserita o meno all'interno di una serie.

Come si ricombinano e si accordano insieme nell'estetica di Gioli il crudo fattore pornografico con il più sottile elemento erotico? Non c'è nessuna separazione. E del resto solo un'ipocrita cultura delle immagini in movimento ha potuto separare erotismo e pornografia, in base ad una burocratica distinzione tra membri appena disvelati e organi in azione/erezione. In Gioli il superamento dei due territori è dato dall'esaltazione di una naturalità corporea, grazie alla quale, per esempio, la vulva femminile è associata non solo ad una farfalla ma allo stesso *sfarfallio* della scansione cinematografica: una sorta di *calembour* tradotto in immagini. Stiamo parlando del film inedito *Farfallio*.

Parafrasando l'assunto di McLuhan il *medium è il messaggio* potremmo dire che in Gioli *il medium è il corpo* e, viceversa, anche *il corpo è il medium*: la sua cinecamera stenopeica, non a caso, *misura* il corpo umano impressionandolo sulla pellicola. Il corpo a corpo è quello tra il soggetto e il dispositivo che, in alcuni casi, si esplica mediante un puro e semplice contatto *fotosensibile*: le sue stampe fotografiche inedite che riproducono l'organo sessuale maschile e femminile (**inserire il titolo**) ci riportano al grado zero *genitale* dell'immaginario di Gioli, un immaginario anatomico dove il corpo ne esce comunque trionfante. Un corpo "glorioso" non nel senso cristiano del valore che acquisterà dopo la resurrezione della carne, ma di un corpo glorificato, rigenerato e purificato dalla e nella luce ridotto a pura icona al di là del bene e del male, del peccato e della redenzione.

## NOTE

1 Jean Baudrillard, *Della seduzione*, Milano, SE, 1997, p. 43.