

Jean-Michel Bouhours "Paolo Gioli, l'uomo senza macchina da presa", 1996

In questo anno in cui si celebra il primo centenario del cinema - noi nel paese dei fratelli Lumière preferiamo parlare di primo secolo - sono molte le questioni che si pongono per quanto riguarda il suo avvenire. La televisione ha già avuto ragione del grande schermo, in Italia ancor più che in Francia; quest'ultima sta combattendo come un Davide contro il Golia hollywoodiano, il nuovo grande colonizzatore del pianeta, divenuto il villaggio globale che ci aveva promesso Mac Luhan. Nel nome dei freddi principi dell'economia, della redditività e soprattutto nel nome delle mutazioni profonde dei nostri comportamenti comunicazionali, ci viene annunciata la prossima morte della settima arte, o piuttosto il suo superamento. Il cinema ha generato un mostro, un mondo di decadimento iconico dove trionfano volgarità e menzogna. Certi critici per bene richiamano al sussulto, alla rottura storica, a una nuova "new wave", rifiutandosi di vedere che all'interno di quella che comunemente viene chiamata avanguardia cinematografica numerosi artisti hanno da lungo tempo superato le contingenze dell'economia cinematografica per elaborare un'attività creatrice indipendente.

SITUAZIONE AUTARCHICA, ECONOMIA ANTI-INDUSTRIALE. Questa situazione critica del cinema ha poco impatto su artisti come Paolo Gioli, Jurgen Rebie, Tom Drahos o Métamkine, i quali hanno tutti la particolarità d'aver preso le distanze dai costruttori di apparecchi, dai laboratori o addirittura dai fabbricanti di superfici sensibili - inventando i loro propri strumenti creativi. Paolo Gioli è stato sicuramente un precursore di questo fenomeno che si sta sviluppando oggi, particolarmente in Europa, e che mi porta a pensare che l'attuale minoranza intellettuale stia inventando un cinema postindustriale, libero da contingenze consumistiche. Pittore e serigrafo, Paolo Gioli si converte ai supporti foto-chimici, fotografia e cinema, verso la fine degli anni '60, dopo un viaggio negli Stati Uniti nel corso del quale incontra il New American Cinema e l'effervescente contro-cultura americana degli ambienti universitari. Ricongiungendosi al movimento italiano del cinema indipendente che si riunisce al Filmstudio di Roma e dove lavorano personalità come Gianfranco Baruchello, Massimo Bacigalupo o Alfredo Leonardi, lo sperimentalismo estremo mette Gioli al margine di ogni fenomeno collettivo e contribuisce in compenso in grande misura alla perennità della sua attività artistica .

Gioli è fotografo e cineasta come Picasso e Braque erano pittori e scultori mentre realizzavano i loro meravigliosi collages cubisti assemblando pezzi eteroclitici recuperati tra le cose che avevano intorno.

Per lui, tutti i mezzi sono validi per catturare la luce (naturale) e

addomesticarla sulla superficie sensibile, sia questa lastra fotografica o pellicola filmica. La povertà dei mezzi utilizzati e l'aiuto infaticabile del suo amico e mecenate Paolo Vampa hanno fatto di Gioli uno di quei rari cineasti indipendenti scampati agli anni '80.

DALL'UOMO CON ALL'UOMO SENZA MACCHINA DA PRESA. A partire dall'acquisto della sua prima macchina da presa Bolex, Gioli conferisce all'apparecchio le funzioni estensive di riprese, di effetti speciali, di stampatrice analogica a quella praticata all'inizio del cinema dagli operatori Lumière. La macchina diventa per l'artista un laboratorio portatile, uno studio ambulante che consente di fare riprese, di comporre immagini e di effettuarne lo sviluppo chimico in un procedimento integrale, indipendente, quali che siano le situazioni. Questo ritorno al primitivismo cinematografico non fu una posizione ideologica di partito preso, quanto piuttosto la vendetta dell'artista sulla tecnologia perché questa diventi l'eco della sua inventiva, riprendendo l'augurio espresso da Theo Van Doesburg - ma raramente realizzato - di un necessario adattamento della tecnica cinematografica alla dinamica plastica.

Ma non ci sono tecniche sperimentate in fotografia che Gioli non abbia tentato nel cinema. Così il fotofinish, tecnica che appartiene alla metodologia del fotodinamismo di Anton Giulio Bragaglia, con la quale egli crea anamorfosi sui corpi, con risultati vicini ad un Ducos du Hauron, produrrà per il cinema Filmfinish (1986-'89), un film duale bello da vedere sia su pellicola cinematografica che in proiezione tradizionale. Allo stesso modo l'artista adotterà per i suoi film la tecnica del foro stenopeico messa a punto nel 1969, superando tutte le esperienze precedenti che già tentavano di respingere le costrizioni della tecnologia. Numerosi cineasti sperimentali hanno sovvertito tutto quanto il mezzo era riuscito ad imporre nell'accademismo artistico. Marie Menken aveva fatto ammettere l'espressività del movimento di immagini riprese con la camera a mano; Jonas Mekas ha imposto l'estetica della sotto o sovraesposizione delle immagini rifiutandosi di utilizzare la fotocellula a vantaggio dell'acutezza del proprio occhio; Stan Brakhage, infine, fornisce alcune suggestioni in una delle opere basilari del cinema underground, *Metaphors on Vision*, concludendo nel cinema i primi stadi dell'Impressionismo pittorico, denunciando questi post card effects (salon painting) (effetti cartolina, pittura da salon). Questi sono alcuni tra i più celebri fondamenti della liberazione dell'artista moderno dal mezzo cinematografico e dalle convenzioni legate al suo utilizzo. Queste differenti modalità passano però attraverso il ricorso alla camera e alle sue possibilità d'intervento sulla ripresa: velocità, filtri, esposizioni, etc. La macchina da presa diventa una specie di cappello del cineasta trasformato in mago. Ma nessuno come Gioli ha proposto costruzioni alternative alla macchina da presa! Gioli utilizza il foro stenopeico che permette - senza l'ausilio di attrezzi ottici

(lenti) - la formazione di un'immagine sul fondo della camera oscura dotata di un piccolo foro attraverso il quale passa la luce. Con *L'uomo senza macchina da presa* (1973-'81-'89), film stenopeico dedicato allo scienziato olandese Rainer Gemma Frisius, Gioli ci trasporta in un altrove, un mondo immaginario nel cuore del dispositivo prospettico, là dove avviene il miracolo del "modo in cui" si formano le immagini; come se improvvisamente noi fossimo immersi in un'immensa camera oscura. Non è forse questo il ritorno al mondo primordiale di Cézanne, quello che Merlau-Ponty chiamava il primo atto filosofico, il ritorno al mondo vissuto al di qua del mondo obiettivo? Ben lontano dall'effetto cartolina di cui parla Brakhage, proviamo un'infantile meraviglia per immagini esili, fragili. Sostituire la macchina da presa con un lungo tubo con 150 fori stenopeici ognuno dei quali impressiona uno dei 150 fotogrammi della pellicola impone sequenze corte e ripetitive che il cineasta mette a profitto. Lo spostamento del punto di vista imposto dal tubo sul corpo nudo di una modella genera una forte carica erotica; questo movimento di una visione reiterativa ci inganna; simile a un'immagine subliminale, il collo della giovane donna apparendo tra le sue cosce al momento della concatenazione della sequenza montata circolarmente prende improvvisamente un'aura fallica. Miraggio? Effetto ottico? Gioli ci ricorda la nostra razionalità davanti all'artificio. Alludendo al suo antitetico *L'Homme a la camera* (*L'uomo con la macchina da presa*) di Dziga Vertov, lo sperimentatore Gioli dimostra con *L'uomo senza macchina da presa* che l'artista dispone dei mezzi per una totale padronanza degli strumenti. Con il foro stenopeico (qualsiasi oggetto può fare la funzione di camera oscura, dall'utensile di cucina ai bottoni di una giacca, dal cracker alla mano stessa dell'artista) Gioli riprende una delle problematiche artistiche essenziali di questa seconda metà del secolo: il corpo come vettore di un automatismo psichico o come interfaccia tra la psiche e l'opera. Siamo evidentemente al centro delle problematiche artistiche contemporanee. Occorre ripeterlo? Il lavoro di Paolo Gioli non ha evidentemente nulla a che vedere con una qualche nostalgia del passato. Gioli, come Brakhage, e molti altri, ricerca una visione inedita nella quale l'immagine non è più l'analogon della cosa rappresentata quanto la metonimia (un topos visivo) di un processo mentale.

CINEMA E COSTRUZIONI MENTALI. Gioli, simile in questo a Stan Brakhage, articola i suoi lavori plastici attorno ad un doppio riferimento: il pensiero filosofico di Ludwig Wittgenstein da un lato e l'opera letteraria di Gertrude Stein dall'altro. Come i testi della celebre collezionista amica di Picasso, le costruzioni iconiche di Gioli non hanno senso salvo che come meccanismi mentali.

Traumatografo è il tentativo caratteristico di rappresentare uno stato psicologico, un impulso. Le immagini si presentano in modo simbolico, al

di fuori di ogni logica discorsiva. Solo la morte, conclusione fatale e realtà perfettamente rappresentabile, verrà messa in scena, drammatizzata con l'immagine fissa della sequenza dell'automobilista defenestrato accompagnato da un suono di telefono. La rimessa in causa della rappresentazione figurativa - *Darstellung* di Wittgenstein, precisata nelle Ricerche filosofiche - serve come filo d'Arianna nel lavoro di Gioli: la manipolazione delle immagini, l'alternanza di positivo e negativo, l'effetto maschera delle immagini, la gravidanza della materia, i movimenti erratici delle immagini confermano questa ricerca della relazione del cogito e dell'imgo, che egli rappresenta, per esempio, in una sequenza de Il volto inciso, dove l'immagine cinematografica si proietta sulla fronte del personaggio filmato. Gioli procede qui a una giustapposizione dell'immagine e della sua percezione mentale, trasmessa allo spettatore che noi siamo dalle smorfie o dalla mimica dell'attore.

Le immagini di Paolo Gioli rifiutano una rappresentazione contingente, ortonormale ed isomorfica della visione fisiologica; esse sono per il regno iconico ciò che le eruttazioni di Antonin Artaud furono per il linguaggio, il sorpasso caro a Wittgenstein del sorpasso di se stesso.

LA RAPPRESENTAZIONE IN GIOLI. A dispetto del fatto che l'esperienza del vedere prevale sul significato, un certo numero di temi tormentano l'opera cinematografica di Gioli da parte a parte: il desiderio, il corpo, la morte, il vedere. E' caratteristico il fatto che il cineasta vada generalmente a cercare le immagini dei suoi film attorno a se stesso; i suoi prossimi, il gatto, la casa, il giardino o, se si tratta di immagini "esterne" recuperate (quelle che noi chiamiamo in gergo *foundfootage*), queste sono spesso prese dalla televisione. In *Immagini disturbate* da un intenso parassita (1970) egli procede allo stesso modo; utilizzando sistemi di maschere e contro-maschere, realizza un film-collage (compresa anche la colonna sonora realizzata da Pier Farri) dove si confondono iconografia medica, disegni animati, film. Non è, questa, l'immagine-cinema parte di un insieme più vasto di natura videografica ma, al contrario, l'immagine elettronica come frammento dell'immagine filmica. L'immagine televisiva si inserisce nello svolgimento del film attraverso gli impulsi luminosi che essa produce in quanto Gioli filma direttamente la televisione con la sua camera, senza preoccuparsi dello sfasamento tra l'immagine cinematografica e l'immagine video, creando così delle bande orizzontali nere che danno all'immagine un effetto di "pompaggio luminoso". Ma sono queste molteplici "imperfezioni tecniche" - le disinquadrature delle maschere, gli scintillii delle immagini, la loro instabilità stessa - a creare in Gioli la ricchezza visiva e l'affermazione di una visione dinamica.

Quando la pellicola è calda (1974) è un altro interessante esempio di riciclaggio di *found footage*. Ironicamente, il titolo già evoca l'utilizzo da parte di Gioli di immagini tratte da film pornografici: di preferenza, primi

piani di organi sessuali "all'opera" che il cineasta ha troncato mediante l'utilizzo per lui frequente dell'effetto specchio, di un'immagine tagliata verticalmente nel mezzo. Ottenuta l'immagine con un gioco di maschere e contro-maschere, essa viene ricomposta partendo dalle due semi-immagini che sono la prima l'inversione della seconda. La spiegazione di questo procedimento ha la sua importanza perché Gioli vi farà spesso ricorso nei suoi film. In *Quando la pellicola è calda* il procedimento dà risultati prodigiosi, facendo oscillare costantemente l'immagine tra una rappresentazione che si sa essere non esatta ma mentalmente accettabile - ed ecco che siamo proprio dentro la problematica filosofica di Wittgenstein - ed una rappresentazione anamorfica aberrante. Questo gioco sulla rappresentazione dei corpi non avviene senza ricordare il pantheon dell'iconografia erotica surrealista; l'effetto specchio rimanda a certe celebri fotografie di Man Ray come *Demain* (1924); le aberrazioni morfologiche ricordano fortemente le contorsioni della bambola di Hans Bellmer e le distorsioni ottiche, quelle celebri di Kertész. In una delle parti del film intitolata *Pantomima di impudicizie* o rito locale Gioli esplora con brio lo spazio tra surrealtà e realtà dove si confina l'ambiguità sublime di un gesto onanista pressoché perfetto e dove soltanto la mano con le sue dieci dita ci ricorda che siamo davanti ad un congegno totalmente illusionista.

Al di là di una forte allusione all'erotismo surrealista ed alle sue manifestazioni più sulfuree, il film di Gioli gioca tuttavia con grande humour con l'iconografia pornografica e la sua deviazione; le scene si fanno irrimediabilmente orgiastiche; gli esseri ed i loro organi si sdoppiano in faccia-a-faccia di grande effetto comico. Se Gioli sceglie di burlarsi della prospettiva artificialis per questa rappresentazione del desiderio, con *Traumatografo* (1973) sceglierà per la morte un partito preso metaforico. Costruzione semantica di trauma (ferita) e grafein (scrivere), allusione ad un piccolo strumento di divertimento che ebbe una certa popolarità all'inizio del XIX secolo, il taumatropio, che metteva in evidenza il fenomeno della persistenza retinica, il film, sotto forma di collage, mette lo spettatore davanti a una rappresentazione dell'impulso di morte. Per arrivarci si mescolano immagini multiple contrastanti che provengono sia dal cinema che da incisioni del XVIII secolo, da sequenze di video amatoriali di bambini che giocano, da film di guerra o dall'iconografia medica. Da quello che può sembrare descritto come un guazzabuglio inverosimile, emerge un sentimento di forte malessere, a riprova del fatto che tutto questo acquista un senso. In questo film Gioli riesce a comunicare la parte irrepresentabile della spinta suicida di colui che è psicologicamente sconfitto. Per arrivare a questa rappresentazione dell'irrazionale, Gioli metterà in opera vari procedimenti filmici: trasgredendo alle regole del montaggio a vantaggio del collage,

curiosamente in questo film la figura retorica della messa in relazione dei piani (effetto Koulechov) funziona appieno. Gioli introduce una dimensione personale, ritmando il film con date come fosse un giornale filmato. Con *Del tuffarsi e dell'annegarsi* (1972) Gioli fa l'anti-Koulechov, e costruisce una coreografia partendo da una sequenza di un tuffatore "d'alto livello". Il rimbalzo dell'atleta sul trampolino e poi il rovesciamento del corpo all'indietro ed infine la penetrazione nell'acqua diventano, con le manipolazioni sull'immagine e il loro smontaggio, un'allegoria del corpo in movimento, della padronanza del corpo sulla pesantezza. Tuttavia, dopo averci riempiti di gioia con la danza spaziale del tuffatore, Gioli ci riporta alla ragione. Il balletto di immagini si ferma improvvisamente in un'immagine fissa, dimostrando così che una tale sublimazione della realtà non è dovuta che alla mistificazione di un dispositivo illusionista, costituito da immagini fotografiche.

PROBLEMI DI PROSPETTIVA. Walter Benjamin, e prima di lui Luigi Pirandello, faceva notare la similitudine dell'immagine cinematografica e dell'immagine rimandata dallo specchio. Questo stabilisce una relazione personale, intima mentre il cinema sposta questa immagine verso il pubblico. Gioli pone spesso nel suo lavoro la questione dello specchio come figura paradigmatica. Il suo ritorno agli apparecchi primitivi, alle immagini dei precursori è verosimilmente il mezzo per giudicare lo stato dell'immagine di oggi. Se Gioli torna al meccanismo rinascimentale della prospettiva artificialis e alla camera obscura - prototipo strumentale della visione moderna - è per fascino passatista o per affermare una posizione critica sull'aporia della rappresentazione analogica della quale si fece cantore Baudelaire a proposito di un resoconto sull'esposizione del 1859, manifestazione durante la quale per la prima volta venne presentata la fotografia. La risposta non permette alcuna ambiguità. Il cineasta rivisita il dispositivo prospettico come razionalità logocentrica, che finalmente da poca importanza a una teleologia della luce cara a Gioli. Fa riferimento al dispositivo prospettico della "tavola" di Brunelleschi in *Immagini disturbate* da un intenso parossismo, in un fotomontaggio dove lo sguardo dello spettatore viene materializzato dall'angolo della visuale. Si prende questo cono visivo da un movimento copulatore nell'occhio che non sarebbe dispiaciuto né a Georges Bataille, autore nel 1928 della *Storia dell'occhio*, né allo scultore della celebre *pointe à l'oeil*, Alberto Giacometti. Tutta questa problematica relativa alla rappresentazione prospettica non poteva che portare Gioli ad interessarsi ai mondi impossibili di Maurits Cornelius Escher, al quale consacrerà un film nel 1991, *Metamorfosi*. Inutile ricordare che sia Escher che Gioli si impegnano per dimostrare, attraverso costruzioni impossibili, l'inganno della prospettiva rinascimentale. Si ritrovano così analogie tra gli schermi di schermi di

Gioli e gli spazi simultanei di Escher. Alla fine, Escher rappresenta un'alternativa appassionante al pre-cinema, per una rappresentazione del movimento in sequenze d'immagini fisse. Gioli ha lavorato partendo da lastre dove si intrecciano due spazi o due mondi; la dissoluzione dell'uno nell'altro a dispetto delle figure statiche ha una parentela con la dissolvenza incrociata cinematografica ed il cineasta cerca di dimostrare in questo film il legame tra movimento e rappresentazione statica di una metamorfosi.

COSTRUZIONI METAFORICHE. I film di Gioli, rifiutando il naturalismo fotografico, rivendicano una capacità di composizione in quanto manifestazione dell'immaginazione dell'artista. Tutte le immagini uscite dalla sua camera o dalle sue diverse e molteplici macchine ottiche produrranno una frattura analogica a vantaggio di una rivendicazione della composizione.

In *Quando la pellicola è calda* il dispositivo di separazione a metà dell'immagine produce con regolarità nel corso del film delle rappresentazioni del sesso femminile. Rendendo omaggio a Luis Bunuel in *Quando l'occhio trema* (1989), Gioli riprende la celebre metafora dell'occhio tagliato dal rasoio e della luna attraversata da una nuvola sottilissima della sequenza introduttiva di *Un chien andalou*. Gioli porta il suo contributo all'interpretazione di questa famosa sequenza sostituendo il rasoio con una pannocchia di mais con le relative barbe, evocando inevitabilmente un fallo. Il film si costruisce così partendo dalla messa al baratro di immagini di riferimento prese a prestito dall'opera di Bunuel. Una mosca che corre sulla fotografia di un occhio, un occhio cucito si riferiscono così esplicitamente ai temi che ossessionano l'opera del cineasta spagnolo, in interpretazioni iconiche. Gioli riprende per proprio conto i topoi visivi surrealisti: la coppia occhio/sesso o vedere/amare, e ne inventa anche di nuovi: l'occhio/il capezzolo. Il primo piano di un occhio contornato dalle ciglia viene associato alla voluttà dell'abbraccio di due amanti in *L'Age d'or*. Infine, allude frequentemente all'occhio pineale di Bataille. Sono specialmente i primi film di Gioli a fondarsi su una messa al baratro autoreferenziale, di natura tautologica dell'immagine cinematografica e del suo rapporto con lo schermo. Gioli scrive un certo numero di pezzi sullo schermo che esprimono un doppio sentimento contraddittorio, di fascino e di irritazione. Contrariamente, in particolare, all'esperienza anglosassone che ha portato alcuni cineasti a sostituire l'insieme del dispositivo di proiezione cinematografica con la concezione dei pezzi ambientali partendo da immagini cinematografiche. Gioli propone di liberare lo schermo-ricettore di immagini ed oggetti da contemplare introducendolo come elemento costitutivo dell'immagine. I suoi primi film rivelano numerosi livelli d'immagini nell'immagine e di schermo nello schermo. In *Immagine disturbate* da un intenso parassita, come un organismo vivente

nel quale avviene permanentemente lo scambio gassoso che gli dà la vita, i frammenti d'immagine tutti fortemente connotati intervengono come in un balletto biologico perfettamente organizzato.

IL CAMPO REFERENZIALE NEI FILM DI PAOLO GIOLI. Ognuno dei film di Gioli rimanda esplicitamente a un riferimento preso dal campo artistico del XIX e XX secolo. In primo luogo, le anamorfosi praticate sulle immagini, che conferiscono all'oggetto forme antropomorfe (Profilo liquido, 1977 o Traumatografo, 1973) dei referenti pittorici daliniani. In Quando l'occhio trema, film interamente costruito partendo da immagini e da temi del Bunuel surrealista, Gioli si abbandona a un pastiche di L'uomo con macchina da presa, riprendendo a sua volta il simbolismo sessuale dell'immagine di Bunuel (allusione onanista da Lya Lys, il dito bendato in L'Ago d'or) per proiettare l'immagine ben connotata sull'orecchio. Egli costruisce così un livello semantico supplementare, con il realizzare visivamente un dispositivo metaforico associando l'immagine proiettata al corpo, associazione che ritorna spesso nella sua opera. Con Secondo il mio occhio di vetro (1972) il riferimento iconico sarà picassiano. In Piccolo film decomposto (1986) Gioli si abbandona ad un inno al movimento partendo dalle immagini predilette dei precursori del cinema. Tutte le immagini, siano esse fisse, isolate o sequenziali sono l'alibi di una cinetizzazione che si accompagna immediatamente al livello semantico. Le immagini di Muybridge rivelano un'ambivalenza che non compare sulla lastra; il corpo, tema caro a Gioli, diventa meccanico e/o erotico. Il movimento che Gioli dà alle immagini a sua volta dà alle difformità anatomiche fotografate dall'ospite di Stanford una piega drammatica supplementare. Nel dicembre 1982, a proposito del foro stenopeico, Gioli scrisse: "Questa scelta è una sfida tra Niépce, il sole e me" definendo così una santa trinità. La sua problematica delle origini rivisitate, dei suoi impuri omaggi ai precursori, dal mio punto di vista rimanda più ad una dimensione mistica, a una trascendenza della luce naturale che ad un'ambivalenza post-moderna. Ritornando all'origine dell'immagine fotonica per le sue fotografie, Paolo Gioli ha costruito i suoi film come dei sintagmi sequenziali di impronte foto-luminescenti. Nel dibattito sul post-modernismo, questi film superano la falsa dialettica tra tradizione e modernità.

"Paolo Gioli. Fotografie, dipinti, grafica, film", Roma 1996
Catalogo ART&, Arti Grafiche Friulane