

Il cinema paradossale di Paolo Gioli

di Giacomo Daniele Fragapane

Conosciuto in tutto il mondo come uno tra i maggiori fotografi della scena italiana contemporanea, Paolo Gioli è anche un originalissimo e prolifico filmmaker che ha al suo attivo oltre trenta film, un terzo dei quali praticamente inediti fino a oggi. Si tratta di opere difficilmente definibili nei termini dei consueti ambiti di produzione cinematografica, e che invitano semmai a una approfondita riflessione sulle stesse nozioni di “genere”, “stile”, “linguaggio”, “narrazione”, “sperimentazione” (malgrado alcuni film riportino nei titoli di testa la dicitura: “cinema sperimentale italiano”, l'autore si è più volte mostrato refrattario a una lettura in questa chiave del suo lavoro, rivendicandone l'autonomia rispetto alle logiche dello sperimentalismo cinematografico). Rompendo ogni steccato disciplinare, la sua produzione si configura come uno straordinario laboratorio visuale in cui si intrecciano meditazioni che investono numerosi campi: dalla storia e la teoria del cinema a quelle dell'arte, della fotografia, dei dispositivi ottici; dagli studi sulla percezione visiva alle scienze storiche, all'epistemologia, alla filosofia, fino alla critica ideologica.

Forse la miglior definizione del cinema di Gioli l'ha – inconsapevolmente – coniata Ludwig Wittgenstein, allo scopo di circoscrivere la necessaria, ineliminabile e “fondante” dimensione convenzionale del linguaggio. Per Wittgenstein ogni problema di natura linguistica è descrivibile mediante un «esercizio mentale». Un esercizio mentale è un “congegno” per mezzo del quale, all'interno di una determinata configurazione culturale, si può verificare la risposta cognitiva a un dato problema in una data situazione. La logica del gioco vi concorre in maniera determinante (il filosofo austriaco ricorre altrettanto frequentemente alla nozione di «gioco linguistico») nella misura in cui delimita il campo d'azione, traccia i confini dell'esercizio e definisce le sue regole di funzionamento – e dunque, ad esempio, la meccanica dell'inizio-svolgimento-fine di un processo di conoscenza. I film di Gioli rispecchiano sostanzialmente questo schema cognitivo. Ognuno di essi si configura in profondità come un “sistema” di norme basato su premesse concettuali che ne stabiliscono le possibilità logiche e gli esiti. Un meccanismo che trova forse la sua manifestazione più lucidamente metariflessiva nell'adozione del dispositivo stenopeico, reinventato in chiave cinetica in *Film stenopeico (L'uomo senza macchina da presa)*: opera in cui ogni elemento della struttura significativa – dalla forma dei singoli fotogrammi alle logiche “attrattive” che li animano collegandoli gli uni agli altri e al film nel suo insieme – risponde a una pura «misurazione mentale» (la definizione è di Gioli), data anche l'impossibilità oggettiva di vedere ciò che entra nel campo della ripresa: a un principio, dunque, secondo cui il visibile può essere solo immaginato o provocato affinché emerga “da sé” alla coscienza dello schermo. Su questo terreno, Gioli innesta una riflessione – che attraversa tutto il suo lavoro – sulla natura tecnica e artigianale del fare artistico, dove la dimensione pragmatica e gestuale si manifesta come una condizione ineliminabile, sempre finalizzata a porre e a chiarire *in atto* gli sviluppi impliciti nelle sue premesse concettuali.

Questo atteggiamento sembra porre Gioli in una condizione di perenne verifica circa le potenzialità del mezzo cinematografico e la sua stessa identità. In molti film la struttura è, come nel cinema delle origini, a “siparietti”: una serie di scene o episodi è introdotta da una frase, da un titolo o da una didascalia, senza che, almeno in apparenza, intervengano nessi causali a legare i diversi blocchi tra loro. Altre volte ci troviamo di fronte a un episodio unico, ma lo sviluppo è analogo. Gioli sembra riferirsi in modo sistematico a meccanismi

narrativi “ellittici”, marginali, che la storia dell’audiovisivo ha gradualmente espunto o lasciato estinguere. È un’operazione di “recupero dialettico” che va inquadrata alla luce della sua visione radicalmente antistoricista dell’arte e del progresso. Sotto questo aspetto, un modello in qualche modo archetipico del sistema-Gioli potrebbe essere considerato l’opera di William Fox Talbot intitolata *The Pencil of Nature*, primo libro fotografico della storia: una serie di immagini che Rosalind Krauss ha descritto come «dimostrazioni o lezioni di cose» e che, prese nel loro insieme, cortocircuitano qualsiasi prestabilita unità di ordine narrativo, stilistico o rappresentativo.

Sintomatico di tale modo di procedere è il gesto di esibire, all’inizio del film, la natura del metodo o del dispositivo che è stato utilizzato per realizzarlo. Come in *Filmfinish*, in cui prima di immergere lo spettatore nel flusso di immagini sfilacciate ottenute grazie alla tecnica del *fotofinish*, derivata dalla fotografia scientifica e sportiva, Gioli sente l’esigenza di mostrare l’obiettivo utilizzato e la mascherina con la sottile fessura che ha filtrato le immagini durante la loro esposizione. È un gesto che ricorda i rituali compiuti dal prestigiatore prima di eseguire i suoi trucchi e le sue trasformazioni, e che in qualche modo si va a configurare come la marca enunciativa fondante dell’operare di Gioli. Analogamente, nel suo film-omaggio a Escher (*Metamorfoso*) Gioli spinge al limite estremo le possibilità visive del tema della metamorfosi. Più in generale, mi sembra che questo si configuri come un’altro dei nuclei concettuali profondi di tutto il suo lavoro, dal momento che gli consente di sviluppare al tempo stesso la sua analisi sui dispositivi visuali (sulle trasformazioni della luce attraverso una fessura o un dato segmento di spazio-tempo, sui processi dell’anamorfosi, dell’inversione speculare ecc.); sui limiti *tra* i dispositivi (tra cinema e fotografia, tra fotografia e pittura ecc.); sullo sguardo e sulla grammatica del vedere, in quanto capacità di riflettere sull’apparenza mutevole delle cose e sulla natura proteiforme delle percezioni sensibili; sul tema del desiderio, dell’eros, e su quello della dialettica tra nascita e morte, entrambi profondamente connessi all’idea stessa di metamorfosi, se è vero che, come scrive Lacan, il desiderio è quella mancanza costitutiva che non può mai essere soddisfatta e che ci spinge a mutare incessantemente, a spostare in continuazione l’oggetto del nostro interesse.

Ma il cinema di Gioli non si esaurisce solo in una dimensione astrattamente tecnica o mentale: esso è anche una sorta di strano laboratorio narrativo in cui storie e memorie, pubbliche e private, sembrano emergere dal flusso incessante delle immagini. *Anonimatografo*, ad esempio, è uno straordinario film costruito a partire da riprese *found footage* del secolo scorso, che racconta l’intreccio tra memoria personale (la vita, gli amori, gli esperimenti cinematografici di un anonimo *amateur* d’inizio novecento) e storia collettiva. Un’opera che fa pensare al miglior cinema di Ernie Gehr, e che anticipa di oltre un decennio l’*Ungheria privata* di Péter Forgács. Gioli vi incrocia la dimensione archivistica e mnemonica del *found footage* con quella decostruttiva e autoriflessiva di un’indagine sui limiti e sulle potenzialità del dispositivo cinematografico. E non cede alla fascinazione nostalgica per quei reperti acquistati a poche lire da un rigattiere e pazientemente rimaneggiati fino a creare un’epica dal sapore proustiano, se non per mostrare/dimostrare che il *pensare* per immagini è sempre, necessariamente, anche un *fare*, cosicché il “reperto scopico” rimesso in azione nel film si va a definire come un circuito cognitivo il cui sviluppo nel tempo e la cui tensione narrativa derivano da potenzialità interne, inesprese, che il “gioco” col dispositivo ha costretto, in qualche modo, a manifestarsi. Non si tratta dunque di un’indagine, ma di un’esplorazione, dal momento che in quelle immagini non c’è nulla da scoprire se non quanto è già implicito in esse, seppure non ancora emerso alla luce della storia.

Questa “logica interna” – ovvero: che sorge quasi spontaneamente, seppure a fatica, dal naturale sviluppo delle premesse del film-esercizio mentale – determina insomma la

struttura, la forma e la durata del processo. Il che ci spinge a una considerazione conclusiva: nulla è più lontano del cinema di Gioli dalla dimensione (ideativa, produttiva, formale) del “genere”. Con un gioco di parole, potremmo dire che i film di Gioli non sono mai “generalisti” ma sempre assolutamente “particolari”, concentrati analiticamente sul proprio oggetto e impermeabili, come dei paradossi cinetici, a qualsiasi campo gravitazionale esterno. Non rientrano nella categoria – peraltro sfuggente in sommo grado – di “cinema sperimentale” perché è la loro stessa logica strutturale a impedirne la categorizzazione, l’incasellamento in un insieme di testi e di modi di fruizione storicamente codificati. Del resto, è la sua stessa refrattarietà a piegarsi all’idea cripto-positivista di una storia progressiva, evolutiva, che pone Gioli al di fuori di qualsiasi logica di genere. Il che spiega in qualche modo anche la difficoltà, vissuta in prima persona da chi scrive, di organizzare la sua filmografia per temi o campi semantici: motivo per cui si è scelto, in questa retrospettiva, di non seguire un criterio cronologico ma di ordinare i film in base alle loro naturali – ancorché, ovviamente, opinabili – “affinità elettive”, ai nessi interni, più o meno espliciti, più o meno diretti, che i circuiti delle loro differenze/ripetizioni finiscono per generare in chi si sottopone al test della visione.