

Piccoli film decomposti. Il dispositivo cine-fotografico nell'opera di Paolo Gioli
di Bruno Di Marino

Conferenza tenuta all'Intl Film Studies Spring School a Gradisca (UD) a Marzo 2008
Pubbl in *The cinematic experience* a cura di Alice Auteliano Campanotto editore 2010

All'interno del cinema sperimentale italiano, o underground, di ricerca, d'artista, a seconda di come lo vogliamo chiamare (e si sa che classificazioni, tipologie e definizioni sono sempre insufficienti o fuorvianti) è piuttosto raro imbattersi in autori che si dedicano all'innovazione tecnologica; filmmaker che lavorano sul dispositivo, che realizzano film dove la tecnica assume un ruolo decisivo e significante: pensiamo alle coeve ricerche nell'ambito del cinema strutturale. Unica eccezione è forse il territorio dell'animazione.

I cineasti e gli artisti italiani che tra gli anni '60 e i '70 hanno prodotto una serie di opere anche molto interessanti, si sono spesso limitati ad una rappresentazione poetica della realtà, utilizzando quelle che da sempre sono le tecniche "povere" del cinema sperimentale: montaggio in macchina, doppia esposizione, fish-eye, accelerazione dell'immagine, uso di filtri, ecc.

Fanno eccezione autori come Alberto Grifi (che ha una formazione di tipo professionale, ha girato i suoi film anche in 35mm, ecc.), Piero Bargellini (molto interessato ai processi di sviluppo e stampa), Tonino De Bernardi (che forse è l'unico in Italia ad aver concepito film secondo l'estetica *expanded* proiettandoli su più schermi contemporaneamente). E, infine, Paolo Gioli. In ogni caso la tipologia dello *structure film* - la più strettamente collegata alla dimensione tecnologica, poiché il vero protagonista di questi film è il dispositivo stesso, il processo tecnologico in tutte le sue tappe - rimane piuttosto estranea alla tradizione nostrana.

Artista che ha lavorato nell'arco di 40 anni con la pittura, la fotografia e il cinema, il rodigino Paolo Gioli, nel solco della tradizione di Man Ray e di altri artisti di avanguardia, ha saputo trasferire nei suoi film una serie di procedimenti già sperimentati in campo fotografico, continuando ad usarli parallelamente. E' il caso del foro stenopeico, che gli consente di realizzare sia fotografie che brevissime riprese filmate senza l'ausilio né dell'apparecchio fotografico né di quello cinematografico, servendosi semplicemente di un forellino (o una serie di fori) praticato su una scatola (sorta di camera oscura) o un'asta cava che funge da cinepresa. Gli esperimenti, realizzati nell'arco di oltre quindici anni, sono confluiti poi nel film *L'uomo senza macchina da presa, film stenopeico* (1973-89).

Per realizzare questo film, Gioli ha naturalmente creato una particolarissima cinecamera: si tratta di un'asta metallica cava di circa 2 metri, provvista di un unico sportello-otturatore, contenente la striscia di pellicola da impressionare e munita di due scatole alle estremità, che consentono il riavvolgimento della pellicola. Il risultato sono immagini fugaci, tremolanti, scontornate; impressioni visive sfumate, contraddistinte da una particolare sfocatura. Il dispositivo stenopeico "esplora" (per usare un'espressione dello stesso Gioli) il soggetto che ha di fronte immobile. In proiezione, il movimento è dato dal fatto che il soggetto è stato ripreso simultaneamente da punti di vista diversi e cioè attraverso i forellini stenopeici disposti in sequenza su tutta la lunghezza dell'asta cava. Potrebbe dirsi quasi che è la stessa camera che si fa movimento: da qui l'effetto di tremolio, d'instabilità, lo scivolare/sconfinare di un'immagine in quella immediatamente successiva, attraverso una dissolvenza incrociata non ottenuta per doppia esposizione o in fase di stampa, ma in modo naturale.

Ciò che è interessante nelle immagini stenopeiche create da Gioli è che la vicinanza tra il *fotografico* e il *cinetico* è data esattamente dalla dimensione iconica rudimentale e primitiva. La bassa definizione di queste immagini - dovuta appunto alla mancanza di un dispositivo tecnologico ma all'esaltazione di un dispositivo artigianale -, il loro particolare movimento a scatti, troppo

rapido per essere davvero registrato dall'occhio, fanno sì che esse appartengano davvero ad un limbo, a una zona di passaggio pre-fotografica ancor prima che pre-cinematografica. La mancanza di linee di scansione tra un fotogramma e l'altro - come con tutti i procedimenti realizzati senza apparecchio - rendono le sequenze stenopeiche flussi visivi senza cornice, dunque senza contorno, né inizio, né fine, esattamente come lo sono i *rayogrammi* di Man Ray.

Un'altra innovazione dell'artista consiste nel creare foto e film smontando gli otturatori meccanici e sostituendoli con otturatori "esterni", a volte squisitamente organici: il movimento della sua mano rivestita da un guanto nero; le foglie mosse dal vento in certi periodi dell'anno; oppure macchine da cucire modificate (riferimento ai Lumière, dal momento che i fratelli ebbero l'idea del trascinamento della pellicola osservando la sorella intenta a cucire), una ruota di bicicletta (omaggio a Duchamp e alla poetica dell'*object-trouvé*) e altri arnesi di uso quotidiano.

Gli effetti ottenuti non sono quelli standard pensati e voluti da chi ha progettato tali oggetti, ma effetti unici e personalizzati, scaturiti dalla sensibilità e soprattutto dai tempi stabiliti dall'artista. «Volevo vedere cosa potevo ottenere col gesto della mia mano», ha dichiarato lo stesso Gioli. «Premendo il pulsante vado avanti con la pellicola, muovo il guanto nero e vado alla velocità che desidero. Le immagini nascono dal gesto, dal ritmo della mia mano e non da quello meccanico dell'otturatore dentro la camera» 1.

Gioli è stato un innovatore anche per quanto riguarda la polaroid e una tecnica come il fotofinish - adottata primariamente nelle gare sportive - che, applicata al cinema tra il 1986 e il 1989, produce come risultato il cortometraggio *Filmfinish* (1986-89). E' di nuovo l'artista a spiegare il processo di lavorazione: «I soggetti sono esplorati e autoesplorati da una sottile fessura sistemata orizzontalmente a metà del riquadro-fotogramma di entrata della cinecamera stessa. Le immagini dunque, si formano con una serie fittissima di linee come in un primitivo schermo video alla Nipkow 2». *Volto telato* (2002), invece, uno dei pochi lavori dell'artista realizzati in video, è un assemblaggio di istantanee ottenute con il fotofinish, scansionate al computer e montate in successione.

Gioli è insomma tra i pochi artisti-cineasti che conosce così perfettamente il dispositivo fotocinematografico, da adattarlo, modificarlo, reinventarlo mediante intuizioni che lo ricollegano direttamente ai pionieri dell'arte foto-cine-grafica: *L'assassino nudo* (1984) e *Piccolo film decomposto* (1986) sono dedicati alla cronofotografia, *Finestra davanti a un albero* (1989) è un omaggio a Fox Talbot, mentre *L'operatore perforato* (1979) rappresenta un tributo alla pellicola Pathé caratterizzata dalla perforazione al centro del fotogramma.

Si tratta di opere-collage realizzate a passo uno, in cui l'artista anima fotosequenze varie, isolandone alcuni dettagli, avvicinandosi all'immagine con la cinepresa, riproponendo ossessivamente la stessa immagine. C'è dentro *Piccolo film decomposto* un po' tutta la storia della fotografia, del cinetismo e del movimento in generale: assembla non solo le cronofotografie di Muybridge e Marey, ma anche alcune composizioni di Duane Michals, maestro della fotografia narrativa, come la famosa e inquietante sequenza di 9 scatti con la bambina che legge il libro e dell'attaccapanni che prende vita. A fianco alle fotografie vi sono disegni e quadri, per esempio la bambina (ancora una!) che corre sul balcone di Balla, tra le prime opere pittoriche che si pone il problema del movimento intorno al 1909-10. Il film è *de-composto* e, quindi, *ri-composto*, nel senso che trascrive a 24 fotogrammi al secondo - ricostruendole - azioni sezionate nelle varie fasi del movimento.

Dare movimento alle cronofotografie di Muybridge e Marey oggi è qualcosa di scontato e di abusato, vi sono migliaia di film sperimentali, ma anche di video musicali (pensiamo a *Lemon* degli U2, 1993) che si rifanno agli esperimenti dei due pionieri. Gioli però ha realizzato questi film oltre trent'anni fa e - comunque - si tratta di ri-creazioni che vanno inserite e lette in un contesto più ampio, all'interno di un'opera come la sua - articolata in istantanee, opere grafiche e film - incentrate su una profonda e sistematica riflessione sulla natura e la scrittura del movimento. L'animazione di fotografie Gioli la realizza già a partire dal 1972 con *Anonimatografo*. Anche in questo caso ci troviamo di fronte a una sorta di *found-footage* cine-fotografico, in cui l'artista non fa

altro che mettere in movimento sequenze di scatti realizzati da un anonimo fotoamatore¹ e ritrovati per caso nella bottega di un rigattiere.

Ancora più ingegnoso è il procedimento adottato per *Volto sorpreso al buio* (1995), dove l'artista mostra in rapida successione le *sue* fotografie in B&N del lato emulsionato di centinaia di vecchie lastre fotografiche per foto-tessera non sue, ritoccate manualmente dal fotografo dell'epoca; una sorta di *ready-mades* il cui effetto è quasi fantasmatico, con i tratti sfumati e fortemente grafici (come una stampa, un'acquaforte; del resto il principio è quasi lo stesso) di decine di volti che affiorano dal nero della matrice. Anche in questo caso, le immagini acquistano movimento attraverso riprese in *stop motion*.

In animazione è realizzato anche uno dei film più suggestivi di Gioli, *Filmarilyn* (1992), il cui punto di partenza è un libro di fotografie dove sono pubblicate tutti i provini e le stampe che Bert Stern ha eseguito durante l'ultima *photosession* dell'attrice americana, scomparsa tragicamente qualche giorno dopo. *Filmarilyn* è soprattutto un apologo sulla morte; a mano a mano che il film procede, diminuisce anche il ritmo con cui le immagini vengono animate, e la Marilyn vitale che si muove sensuale davanti all'obiettivo del fotografo, lascia il posto a una Marilyn funebre. Gioli si accosta all'immagine con la cinepresa, dettagliando ed esplorando il corpo dell'icona hollywoodiana, lasciando presentire il momento della fine. Così in alcune pose, avvolta da una maglia a rete o velata, il corpo della Monroe è avvolta in una sorta di sudario, fino alle ultime immagini in cui sembra ormai senza vita: un'immagine che prelude in modo impressionante alla sua morte. L'ultimo tocco allusivo di Gioli è una goccia di sangue che gli cola dal costato. E' dunque il dispositivo stesso (la fotografia animata) che infonde al film il suo senso più profondo e definitivo.

Nel momento in cui l'artista decide di usare proprio quelle ultime foto - che rappresentano più di qualsiasi altra sequenza filmata la dimensione del *già avvenuto*, - compie una precisa scelta di campo, o meglio di «fuori campo nel tempo 3», come osserva acutamente Jean-Michel Bouhours, citando Henry Bergson, e accennando al movimento illusorio prodotto dalla cronofotografia e dal cinema. E' in questa zona ambigua, in questa faglia tra il tempo e il movimento, dunque tra la vita e la morte, che Gioli opera, trasmettendoci, più di qualsiasi altra immagine di Marilyn Monroe, la dimensione psicologica, l'aura tragica di un'icona che si è consumata sotto i nostri occhi.

Anche il recente *Children* (2008) è il frutto di fotografie in sequenza desunte da un libro. Stavolta il soggetto è John Fitzgerald Kennedy e la sua famiglia. Ma in questo caso Gioli non si limita a lavorare solo con questi scatti, crea associazioni visive più variegata e profonde, come quando all'urlo della figlia del presidente americano accosta il fotogramma del *Potemkin* di Ejzenstejn con il volto donna ferita a morte sulla scalinata di Odessa. Scatti fotografici, frammenti di film o particolari di quadri che siano, *Children* è costruito rigorosamente su immagini fisse animate e - più che *Filmarilyn*, di cui è un evidente *pendant*, in nome del legame che unisce la Monroe a JFK - si delinea anch'esso come apologo sulla prefigurazione della morte.

Malgrado tutto, il cinema per l'alchimista Gioli resta fotografia. Fotografia del tempo, prima di ogni cosa. L'artista si insinua, lavora su questo labile confine, ovvero *tra* i fotogrammi. E il fotogramma diviene la dimensione privilegiata dello sperimentatore. Non c'è differenza se le immagini sono proiettate, quindi vivono nel tempo e sopravvivono per qualche secondo nella mente di chi le osserva; o se invece sono esposte, e hanno dunque una loro esistenza nello spazio: il tempo, in qualunque caso, lo aggiunge chi le guarda.

Se all'origine di molti film dell'artista - come abbiamo visto - c'è il materiale fotografico (un'immagine o una serie di immagini in sequenza), esiste anche un processo inverso nell'opera di Gioli che procede dal film alla fotografia o, meglio, alla pittura. L'artista, infatti, assembla i

¹ Tutto questo concetto non è esatto. E infatti *Anonimatografo* è tratto da una pellicola **cinematografica** (found footage) che Gioli ha fotografato fotogramma per fotogramma (a passo uno) con la sua Paillard e qualche volta ha addirittura ripreso pezzettini di film come è chiaramente visibile nel suo film.

fotogrammi avanzati dal montaggio dei suoi film, ingrandendoli, trasferendoli su tela e colorandoli. Il risultato sono nuove composizioni chiamate *schermi-schermi*. Il fotogramma - serigrafato e ricontestualizzato all'interno di un quadro - ritorna alla sua immobilità pellicolare, ma scopre la sua natura di frammento visivo e narrativo da esporre. Sottratto alla sua dimensione temporale, il *frame* assume una sua forma spaziale.

La trascodificabilità di un'immagine o di una serie di immagini da un supporto all'altro, da un contesto all'altro, da uno statuto all'altro, è una pratica che Gioli ripete in varie occasioni, realizzando due cartelle litografiche di otto tavole ciascuna, che portano il titolo di due suoi film. Il raffronto tra i film e le tavole sono particolarmente interessanti. Inoltre, in *Immagini disturbate da un intenso parassita*, entra in gioco un'ulteriore tipologia iconografica: quella elettronica. Il parassita di cui parla il titolo è quello della televisione. I disturbi di segnale che caratterizzano le immagini riprese dal monitor, come un virus si trasferiscono nel fotogramma filmico prima, e invadono le composizioni grafiche poi. La *texture* costituita dai pixel catodici, il loro movimento (25 fotogrammi al secondo, anziché 24) irrompono nell'opera di Gioli e rendono ancora più complessa la riflessione sulle interferenze e sugli scambi tra i diversi tipi di immagine (cinema, fotografia, video) che costituiscono i territori non separabili dell'immaginario di Paolo Gioli.

NOTE

1 Dichiarazione tratta dal breve documentario *Atelier Gioli*, realizzato dal sottoscritto e inserito tra gli extra del dvd *Film di Paolo Gioli* (booklet allegato), a cura di Paolo Vampa, Roma, Rarovideo, 2006.

2 *Ibidem*, booklet allegato, p. 9.

3 Jean-Michel Bouhours, *Les filtres de Gioli*, in Vampa (a cura di), cit., p. 12.