

## La memoria non indifferente. Note sulla fotografia di Paolo Gioli di Giacomo Daniele Fracapane

«Seguire una regola è uguale a: obbedire a un comando. Si viene addestrati a ubbidire al comando e si reagisce ad esso in una maniera determinata. Ma che dire se uno reagisce al comando e all'addestramento *in un modo*, e un altro *in un altro modo*? Chi ha ragione?»<sup>1</sup>. Credo che si possa pensare l'opera fotografica di Paolo Gioli come una dimostrazione di questo paradosso. Fin dai suoi esordi, Gioli si pone nei confronti della fotografia – del dispositivo fotografico, delle sue numerose varianti tecniche, della sua storia, dei suoi paradigmi teorici – nella posizione di chi, per far sì che essa operi come una forma di pensiero, e non come un mero “veicolo” di rappresentazioni visive, sa bene che occorre farla reagire *in un altro modo* ai comandi che le si impongono e ai processi mentali cui le si chiede di rispondere: re-inventandola ogni volta, forzandone in ogni direzione possibile i “modi di produzione”, le possibilità espressive, i limiti, spingendola al di fuori dei suoi confini istituzionali, usandone i materiali, il sapere, la «logica culturale» allo scopo, soprattutto, di farla *parlare di sé*. L'avventura fotografica di Gioli ci appare oggi, sotto questo aspetto, come una straordinaria, profondissima operazione di archeologia dei processi cognitivi e della memoria visuale del «secolo delle immagini analogiche». Un percorso che si sviluppa in un arco di tempo che va dai tardi anni sessanta del novecento ai giorni nostri: periodo in cui Gioli esplora incessantemente tutto l'universo dei processi fotografici proto-storici, storici e moderni: dalle tecniche *off camera* al foro stenopeico, dal classico procedimento negativo/positivo alla gelatina-bromuro d'argento, al positivo diretto su diversi formati Polaroid, dal Cibachrome al *fotofinish*, per non parlare delle innumerevoli commistioni che egli sperimenta tra tecniche fotografiche e tecniche cinematografiche, grafiche, pittoriche, litografiche<sup>2</sup>.

Alla radice di tale “bulimia” c'è forse una sorta di «blocco simbolico» (nel senso, di derivazione lacaniana, che attribuisce al termine Raymond Bellour): un movimento «dove l'aleatorio si dà come la condizione della necessità, più o meno rigorosa, di una relazione determinante tra la ripetizione e la soluzione»; un «processo di espansione propriamente infinita», che «mostra, complessivamente, a tutti i livelli, micro-, macro-elementare, di contenuto e di espressione, l'insistenza di un ordine, determinato da un insieme di operazioni formali, particolari e generali insieme (alternanze, rotture di alternanze, condensazioni,

---

<sup>1</sup> Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche* (1953, *Philosophische Untersuchungen*), Einaudi, Torino 1995, § 206.

<sup>2</sup> Impossibile, nello spazio di questo contributo, rendere conto, in modo anche solo sommario, di una produzione fotografica densissima e molto articolata, ricca di “variazioni sul tema” e di ritorni a più riprese sui medesimi soggetti. Mi limito pertanto a segnalare una cronologia delle opere principali e delle tipologie di tecniche fotografiche adottate. Al centro della produzione di Gioli spiccano in particolare i due temi del volto e del corpo umano, affrontati con diverse modalità di ripresa e molteplici materiali sensibili, soprattutto su emulsioni Polaroid a colori e in bianco e nero, di cui Gioli ha per la prima volta sperimentato il trasferimento su supporti diversi dall'originale, come la carta e la seta. Fanno parte di questa ricerca le serie cosiddette “storiche”, come *A Hippolyte Bayard Gran positivo* (1981), *Cameron Obscura* (1981), *Eakins/Marey. L'uomo scomposto* (1982), *Omaggio a Niepce* (1983) e *Volto inciso* (1984), e poi la personale al Centre Pompidou del 1983: una serie di immagini stenopeiche su Polaroid 50x60 trasferite su carta da disegno, sorta di inventario di corpi nudi raccolti intorno al “cadavere” di Bayard (pionieristica figura della fotografia delle origini). Seguono la serie delle *Autoanatomie* (1987), esposta al Musée Reattu di Arles, la serie delle *Maschere* (1988-90) e delle *Lastre* (1992), quella intitolata *Torso di Sebastiano* (1992-93), quelle dei *Confinati*, esposta ad Arles nel 1998, e dei *Fiori* (1999), in cui Gioli riesce nell'impresa – considerata impossibile dagli stessi tecnici della Polaroid – di trasferire su carta l'emulsione Polaroid in bianco e nero. Le *Immagini luminescenti* (1994-97), poi, esposte al Museo di Roma nel 2006, sono dei contatti Polaroid realizzati a partire da lastre fosforescenti. Per quanto riguarda la produzione in bianco e nero, dalla fine degli anni settanta ad oggi, in particolare con le serie intitolate *Figure dissolute* e *Volti attraverso*, Gioli ha indagato soprattutto le possibilità espressive della tecnica del *fotofinish*.

spostamenti, opposizioni, somiglianze, differenze, ripetizioni, risoluzioni, ecc.), rette da opzioni figurative, narrative e rappresentative»<sup>3</sup>. Questa insistenza processuale, questa struttura di “differenze e ripetizioni” è messa in atto da Gioli su un piano evidentemente molto più *mentale* che tematico o stilistico, e va a centrare, ogni volta, per metonimia, il cuore del processo creativo sul suo momento *originario*. C’è, alla base di tutto, qualcosa come un atto fondativo, l’edificazione di una mitologia delle origini con tutto un corollario di riflessioni che investono le origini tecnologiche del mezzo (l’incisione, il foro stenopeico, la *camera obscura*) e le origini della sua attuale «forma simbolica» (la prospettiva rinascimentale, l’anamorfosi, lo schermo di proiezione), innescando la ripetizione ossessiva di gesti sospesi tra procedure artigianali e processi meccanici: gesti che da un lato, con intenzione genealogica, riecheggiano le origini concettuali della stessa nozione di «riproducibilità tecnica» (l’inversione speculare, la matrice iterativa e seriale dei processi evolutivi delle opere e dei cicli di opere); dall’altro insistono sul momento originario come metafora sessuale, biologica ed esistenziale, drammatizzando e mettendo in gioco su livelli multipli e paralleli le polarità del maschile e del femminile, dell’organico e dell’inorganico, della luce e del buio, e i cicli vitali che ne governano l’evoluzione (nascita-seduazione-accoppiamento-riproduzione-morte-consunzione-rinascita). Mitologia dell’origine, infine, che sempre si esprime innanzitutto nella sua «terzità», nella sua pura forma teoretica, in quanto primo sviluppo, ancora larvale e ambiguo, di un’idea visiva (l’idea congelata nell’attimo massimamente virtuale del suo manifestarsi primigenio: l’idea in quanto processo *in atto* e in quanto *metamorfosi*, passaggio dalla potenza all’atto).

A rigor di logica, dunque, Gioli non opera nel terreno della “rappresentazione” né in quello dell’immaginario. Egli, paradossalmente<sup>4</sup>, non procede mai con la forma *mentis* di un “costruttore di immagini”. Ciò che produce è qualcosa che appartiene al medesimo tempo al regno degli oggetti e a quello dei fantasmi: il suo lavoro consiste anzi precisamente nel pensare concetti – meglio se dalla natura bifronte – dei quali le immagini che poi realizza si offrono come la traccia, il “residuo di lavorazione”. Così agisce in una dimensione cognitiva che è al tempo stesso rigorosamente *tecnologica* (perché in essa il dispositivo si fa tramite necessario e ineliminabile)<sup>5</sup>, *performativa* (perché, autoriflessivamente, ogni volta deve mettere in scena se stessa nell’atto di compiersi) e *alchemica* (perché lo sguardo vi si delinea sempre in funzione di un desiderio di possesso o di una pulsione conoscitiva). Nonché – in conseguenza di ciò – *sessuale*, se è vero che, come scrive Lacan, «è tramite le maschere che il maschile e il femminile si incontrano nel modo più acuto, più ardente. Salvo che il soggetto – il soggetto umano, il soggetto del desiderio che è l’essenza dell’uomo – non è, contrariamente all’animale, interamente preso da questa cattura immaginaria. Egli si orienta. Come? Nella misura in cui isola la funzione dello schermo e ci gioca. L’uomo, infatti, sa usare la maschera come ciò al di là della quale c’è lo sguardo. Lo schermo qui è il luogo della mediazione»<sup>6</sup>.

Piuttosto che come un corpus “chiuso in se stesso” di oggetti dotati di talune proprietà (un valore estetico, uno stile, il fatto di affrontare determinati temi e soggetti), l’opera fotografica di Paolo Gioli si può dunque descrivere come un grande, articolato e ramificato (anche sul fronte delle ibridazioni mediali)<sup>7</sup> *processo eidetico*, un flusso visuale-mentale – i due poli sono

<sup>3</sup> Raymond Bellour, *L’analisi del film* (1995, *L’analyse du film*), Kaplan, Torino 2005, pp. 30-31.

<sup>4</sup> E contrariamente a quanto afferma, ad esempio quando, parlando dei suoi lavori cinematografici, si definisce un *filmmaker* nell’etimo più rigoroso del termine: un «lavoratore di film» responsabile dell’intero processo tecnico della sua realizzazione.

<sup>5</sup> Malgrado Gioli rivendichi costantemente la “purezza” dei suoi gesti, e ambisca a una creatività immediata, spogliata di ogni orpello, il cui approdo ideale è la capacità di “costruire immagini con nulla”.

<sup>6</sup> Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi* (1964-1973, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*), Einaudi, Torino 2003, p. 106.

<sup>7</sup> Le fotografie pubblicate in questo volume, esposte in occasione della retrospettiva: *Omaggio a Paolo Gioli*, da me curata nell’ambito della 45ª Mostra internazionale del nuovo cinema - Festival di Pesaro, rispondono

inscindibili – dalla natura magmatica, incessante, talvolta capricciosa ed ellittica, dove le idee, consustanzialmente alle immagini, si sviluppano avvolgendosi le une alle altre in una rete di rimandi interni. Un processo, innanzitutto, di emersione di quel nucleo concettuale “rimosso” – ovvero espunto dalle pratiche diffuse e massificate della fotografia – che è poi l’inconscio stesso del «fotografico»: un luogo mentale che Gioli scandaglia in profondità esplorandone soprattutto limiti e confini, allo stesso modo in cui Wittgenstein indaga i fondamenti del linguaggio, le sue cerimonie epistemologiche, le sue imprevedibili scoperte, le sue aporie.

«Io fotografo per vedere come sono le cose dopo che sono state fotografate»<sup>8</sup>, recita una celebre dichiarazione di Garry Winogrand. Una tautologia che forse, pronunciata da Gioli, suonerebbe lievemente diversa; qualcosa come: “io fotografo per pensare le cose come le pensa la fotografia”. Questo per dire che Gioli è probabilmente il fotografo più analitico tra tutti quelli che lo hanno preceduto: l’unico la cui ricerca si sia sviluppata, con piena coscienza dei propri mezzi e dei propri fini, ben al di là del momento storico in cui appartenere a una «linea analitica» era quasi un imperativo per chi operava nel mondo dell’arte. Nella sua ricerca, il gesto di scomporre l’esperienza del fotografare – e del conoscere il mondo per mezzo dello schermo/maschera della fotografia – passa sempre attraverso un processo di riduzione ai suoi elementi primari e costitutivi. In tal senso egli è più “fotografico” di Mulas, nella sua costante ricerca di un grado zero della gestualità chimica e dell’intenzionalità ottica del mezzo; più lucido, spesso perfino più bizzarro di Meatyard, nel suo procedere inesorabilmente decostruttivo nei riguardi degli stessi processi entro cui agisce; talvolta quasi crudele, di una crudeltà che fa pensare a Weegee o a Diane Arbus, seppure più logica, più essenziale, meno “umana”; e più astratto di Eggleston o di Ghirri, nella sua idiosincrasia verso qualsiasi scorciatoia contenutistica e narrativa: a meno che “contenuti” e “storie” non siano il pretesto per avviare una critica serrata e inesorabile della rappresentazione, per allestire una *mise en abîme* dello stesso gesto che li assume e li fa evolvere. Per trovare una simile curiosità nei confronti del mezzo e dei “suoi” processi mentali bisogna risalire forse fino a Talbot, a quel momento iniziale, quasi “messianico” – per riprendere un termine caro al Benjamin delle *Tesi di filosofia della storia* – dell’avventura fotografica, in cui alla fotografia ancora si guardava con stupore e meraviglia, come qualcosa di misterioso, magico, alchemico.

Il che ci spinge a porci qualche domanda sulla natura del rapporto che l’opera di Gioli instaura con la storia. Non solo – come è stato detto tante volte – con la storia dei primi anni di esistenza del cinema e della fotografia, ma con la storia *tout court*, con la storia, per dirla con Jameson, in quanto *tonalità emotiva*, percezione, nei frammenti più significativi della nostra esperienza quotidiana, di ciò che è stato, di ciò che si è perduto, di ciò che sarebbe potuto essere diversamente, di ciò che preme, come una potenza latente, sotto la superficie del presente. Come scrive Benjamin: «La concezione di un progresso del genere umano nella storia è inseparabile da quella del processo della storia stessa come percorrente un tempo omogeneo e vuoto. La critica dell’idea di questo processo deve costituire la base della critica dell’idea del progresso come tale»<sup>9</sup>. In modo analogo la fotografia di Gioli ci appare oggi – dopo che la rivoluzione digitale ha tracciato con una linea netta e definitiva il confine tra due

---

esattamente a una logica di questo tipo. Sono infatti delle “matrici fotografiche” che Gioli ha inizialmente utilizzato per trarne dei film (i due corpus di materiali *found footage* da cui provengono il libro intitolato *Sconosciuti*, il film *Volto sorpreso al buio* e quello, ancora in lavorazione nel momento in cui scrivo queste note, intitolato *I volti dell’anonimo*, nonché una serie di fotografie originali realizzate con la tecnica del *photofinish*, che Gioli ha “animato” per realizzare il film *Sommovimenti*) e che adesso rivivono, nuovamente rielaborate, ritrovando la loro originaria forma fotografica.

<sup>8</sup> Garry Winogrand, *Understanding Still Photographs* (1974), in Brooks Johnson (a cura di), *Photography Speaks*, The Chrysler Museum/Aperture, New York 1989, ora in Roberta Valtorta, *Il pensiero dei fotografi*, Bruno Mondadori, Milano 2008, p. 150.

<sup>9</sup> Walter Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, § 13, in Id., *Angelus novus. Scritti e frammenti* (1955, *Schriften*), Einaudi, Torino 1962, p. 83.

regimi scopici che si avvicinano, accelerando all'inverosimile la compenetrazione sempre più stretta tra immaginari e tecnologie – come una coscienza critica, una “memoria creativa” vigile e attenta, un ponte tra due ere dello sguardo.

Nel 1996 Roberta Valtorta scriveva che nell'opera di Gioli si assiste a un gioco continuo di «lotte o fusioni: fra classicità e provocazione; fra amore per la costruzione prospettica dello spazio e radicale frammentazione delle parti che compongono l'immagine; fra citazione e invenzione; fra distruzione e conservazione; fra oggettivo e soggettivo [...]. La lotta fra i molti elementi che convivono nell'opera di Gioli non dà né vinti né vincitori, poiché egli li persegue, separatamente o contemporaneamente, tutti, in una sorta di sincretismo. Così, in un disegno “totale” che tende ad abbracciare la storia dell'arte tutta [...] la fotografia nella sua opera sembra costituire una garanzia di “realtà”, una sorta di radicamento alla storia [...]. Su questa storia di realistiche figure affiora continuamente la materia – l'inconscio – e tutta la libertà simbolica dei segni e delle superfici, della scrittura stessa, che essa trascina con sé»<sup>10</sup>.

Mi riallaccio alle parole conclusive dello scritto che introduceva la monografia, ad oggi, più completa su Gioli, proseguendole idealmente non tanto per dire di più o meglio (non saprei farlo), quanto per far emergere cosa, da allora, sia cambiato: non certo nel modo di lavorare di Gioli, la cui assoluta, singolare coerenza non ha mai mostrato, in oltre quarant'anni di lavoro, alcun segno di cedimento o ripiegamento; e comunque qui non si tratta di capire quanto lo sguardo di Gioli si sia potuto evolvere nel tempo, ma semmai come la sua fotografia si collochi oggi rispetto a un contesto – tecnologico, estetico, epistemologico – che ci pone di fronte a questioni profondamente diverse: a partire dal fatto che nessuno ormai accetterebbe più, senza porre almeno qualche distinguo, l'idea che il mezzo fotografico possa fungere da «garanzia di “realtà”». Forse, allora, è proprio questo il punto: la fotografia di Gioli porta alle sue estreme conseguenze la parabola evolutiva della riproducibilità tecnica analogica, ne estremizza i processi cognitivi mettendone in luce meccanismi interni e aporie, assecondandone e anticipandone in qualche modo l'auto-consunzione. E questo accade – ennesimo paradosso – senza mai negarne a priori (come invece avviene nella logica dello sperimentalismo cinematografico)<sup>11</sup> i presupposti e il senso comune: in particolare, proprio l'idea di un radicamento dello sguardo fotografico nella realtà e nella storia. In tal senso Gioli era un autore “classico” – sospettoso al limite della “paranoia critica” verso tutti i processi di massificazione e mercificazione della fotografia novecentesca – quando si trattava di essere moderni (e in ciò, mi sembra, risiede la natura profondamente modernista del suo lavoro: in quanto ricerca di un approccio al mezzo che sia radicato nelle sue determinazioni *essenziali* prima che nelle sue logiche negoziali) e ha continuato ad esserlo quando molti – spesso con atteggiamento isterico che tradiva il timore di trovarsi a un tratto superati dalla storia – cominciarono a definirsi postmoderni. Così solo oggi possiamo capire fino in fondo quanto egli, nella sua profonda, filosofica classicità, ma anche nel suo modernismo mai autocompiaciuto, così vicino all'energia vitale delle avanguardie del primo novecento, sia sempre stato – e adesso più che mai – un autore assolutamente contemporaneo.

---

<sup>10</sup> Roberta Valtorta, *La congiunzione degli opposti*, in Paolo Gioli. *Fotografie dipinti grafica film*, Art&, Udine 1996, p. 32.

<sup>11</sup> Cfr. Paolo Bertetto, *Il cinema d'avanguardia. Teorie, poetiche, immaginazione*, in Id. (a cura di), *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*, Marsilio, Venezia 1983, pp. 8-17.