

Pulsione, pulsazione

Note sul cinema di Paolo Gioli

Composta da oltre una trentina di film realizzati dal 1969 a oggi, l'opera cinematografica di Paolo Gioli occupa un posto particolare nel campo del cinema italiano ed europeo. È durante un soggiorno a New York nel 1967 che l'artista scopre per la prima volta il cinema sperimentale americano e in particolare l'opera di Michael Snow che lo segna profondamente. Dopo il suo ritorno in Italia, agli inizi degli anni '70, egli sviluppa, a margine dei centri di produzione, un'opera personale e originale connotata dalla fedeltà a certi procedimenti ma suscettibile di cambiamenti che gli permettono di sviluppare e approfondire i temi di sua predilezione. Senza dubbio questa ostinazione, quasi una idea fissa, è anch'essa il sintomo di una relativa autonomia riscontrabile nelle scelte che l'autore fa per realizzare i suoi film: il bianco e nero, il formato 16mm, il carattere artigianale della produzione, l'attenzione che porta alle operazioni fisico-chimiche, l'utilizzo di immagini trovate, il paradigma dell'impronta, il gusto per il *bricolage*. L'invenzione di procedimenti tecnici differenti (l'uso di otturatori esterni, la cinecamera stenopeica, lo schermo mobile) rivelano la dimensione ottica del lavoro dell'artista, noto anche per i suoi lavori di fotografia, che hanno avuto più ampia circolazione in Europa. Notiamo altresì nella sua opera] il ricorrere di altri aspetti più tematici: il rapporto tra immagine fissa e in movimento, erotismo e presenza della morte, atmosfera d'angoscia e di distruzione. Molti dei suoi film si avvalgono della tecnica stroboscopica (*flicker*) senza peraltro condividere totalmente i principi del cinema strutturale. Lontano da qualsiasi tradizione consolidata, Paolo Gioli esplora un territorio singolare, alla guisa di certi filmmaker inventori che fabbricano nuovi aggeggi o compongono macchine improbabili rivelando le inimmaginabili risorse del mezzo. E tuttavia, sotto l'apparenza delle sue suggestioni visive sembra possibile indovinare un principio dinamico che è quello della *pulsione*.

Difficile evocare questo concetto senza addentrarsi nell'opera teorica di Freud e nello sviluppo complesso incontrato dalla definizione di pulsione nella teoria psicanalitica. Non si tratta comunque di mettersi qui a psicanalizzare l'opera di Gioli (non siamo a caccia di alcun segreto o alla ricerca di un chiarimento sulla sua vita), ma di indagare una certa economia plastica e formale della sua opera alla luce di un concetto. Ubbidendo a una definizione ripresa a piacimento da diverse teorie, la pulsione (*Trieb*) definisce un principio economico dell'apparato psichico che ha per oggetto l'eliminazione di uno stato di tensione liberando con una scarica una quantità di eccitazione o mantenendo costante un livello di tensione. La pulsione permette all'apparato psichico di recuperare il proprio equilibrio. Nel suo celebre saggio *Al di là del principio di piacere* (*Jenseits des Lustprinzips*) pubblicato nel 1920, Freud torna su questa nozione e si interroga in maniera più speculativa sulla natura regressiva della pulsione caratterizzata da una coazione a ripetere (*Wiederholungszwang*) che cerca di ritornare ad uno stato di riposo assoluto e attesta l'inclinazione profonda di ciò che vive per ciò che è inanimato o per la morte. Attraverso considerazioni che collocano la pulsione ai confini tra il fisico e lo psichico, Freud azzarda l'ipotesi di una pulsione di morte (*Todestrieb*) o di distruzione (*Destruktionstrieb*)¹. Torneremo su questi differenti concetti. E però, non è seducente l'idea di interpretare il pulsare continuo dei film di Gioli come il segno di una

¹ Ci serviremo principalmente di due testi: *Pulsioni e loro destino*, trad. Cesare Luigi Musatti, in *Metapsicologia*, S. Freud, *Opere 8 (1915 – 1917)*, Torino, Bollati Boringhieri, 1976, pagg. 1-55; *Al di là del principio di piacere*, trad. Cesare Luigi Musatti, in S. Freud, *Opere 9 (1917 – 1923)*, Torino, Bollati Boringhieri, 1977, pagg. 187-249.

eccitazione, di una spinta intermittente che non trova quiete se non alla conclusione del film? E non dipende forse da una pulsione l'invenzione costante e manifesta di cui dà prova l'artista con le sue scelte tecniche? Che ne è del gioco permanente tra fotografia e film, raffigurazione e deffigurazione, empatia e distacco che anima i suoi film di una energia instabile, differita, aggiornata e ripresa senza fine. Non stupisce veder nei suoi film il rapporto tra il desiderio e l'eroticismo da un lato e il trauma e l'incidente dall'altro, che mette insieme pulsioni sessuali e pulsioni di morte? Ciascuno dei suoi film ma anche l'opera intera segnata dalla presenza del corpo e dell'affetto, non è forse animato da una coazione a ripetere che favorisce il ritorno dello stesso? La pulsazione che spesso caratterizza il ritmo dei suoi film non è nel cinema una delle modalità della pulsione anzi, la sua espressione? L'economia della pulsione pervade il cinema di Gioli, da qui il gioco costante tra animazione (il principio di differenza) e rianimazione (la possibilità del suo ritorno) che trova molte occasioni nel suo modo di impadronirsi di documenti d'archivio, di pagine di stampa o di vecchie fotografie. Senza dubbio il riferimento ad un concetto preso in prestito dalla psicanalisi spiega la storica vicinanza tra il cinematografo e la teoria freudiana (gli *Studi sull'isteria* di Freud e Breuer appaiono nel 1895). L'opera di Gioli interroga infatti l'archeologia del cinema e da allora intrattiene delle relazioni privilegiate con i campi del sapere contemporanei alla sua invenzione. Ma questo gioco tra animazione e rianimazione non caratterizza ugualmente il divenire del cinema stesso, soggetto oggi a nuove metamorfosi? Al di là dello stretto riferimento freudiano alla pulsione, è interessante interrogare l'opera di Gioli rispetto alla nostra attualità. Lungi dall'essere solo una anamnesi della storia del cinema, la sua opera interroga l'avvenire virtuale del mezzo. Perché il gioco tra animazione e rianimazione, alla luce della teoria delle pulsioni, produce una temporalità dinamica del cinema che apre al suo avvenire.

Osserviamo in un primo tempo i meccanismi di costruzione dei film. Il cinema di Paolo Gioli deriva da una pratica artigianale che gli permette di impadronirsi di tutte le fasi del processo, che siano ottiche, fisiche o chimiche. Attraverso l'invenzione di prototipi e di procedimenti originali l'autore crea delle contaminazioni tra i fattori del procedimento filmico. La pellicola, la cinepresa, lo schermo e l'operatore. La cinepresa e i suoi diversi parametri tecnici costituiscono una specie di tavolozza di cui egli distribuisce gli elementi per dissociazione o per distorsione. Questi giochi ottici e visivi, questi incroci e queste combinazioni danno luogo all'invenzione di un nuovo corpo protetico e proteiforme legando l'operatore alle sue macchine, quando congiunge l'occhio al nastro del film, la mano alla cinepresa, il volto allo schermo, esprimendo la potenza veramente metamorfica del mezzo. Descriviamo parola per parola queste operazioni tra film, cinepresa, schermo e operatore. L'originalità dei procedimenti tecnici impiegati dall'artista presuppone che ne venga data la spiegazione ragionata della genesi.

A. I meccanismi di costruzione dei film

Paolo Gioli appartiene a quella genia di cineasti inventori, poco numerosi in verità, appassionati di macchine, che si preoccupano di tecnica, che sperimentano nei loro film procedimenti nuovi anzi, insoliti. Il posto di ciascuno di questi sperimentatori nella storia del cinema rimane molto singolare e accresce la difficoltà con la quale affrontiamo l'opera filmica di Gioli sul piano storico. Citiamo per esempio il cineasta francese Abel Gance inventore dello schermo triplo e della prospettiva sonora, o artisti come Oskar Fischinger o José Val del Omar che hanno esplorato diversi procedimenti di ripresa (macchina per tagliare la cera, suono ottico, *painting glass*) e depositato numerosi brevetti (visione tattile, suono diafonico, proiezione panoramica) per rendere più ricca, ma anche per turbare di più la nostra visione². Ricordiamo anche, tanto per menzionare un autore che Gioli predilige, la macchina da presa collegata ad un meccanismo mobile costruito dall'ing Pierre

² Cfr. *Optical Poetry : The Life and Work of Oskar Fischinger*, William Moritz, Indiana University Press, 2004 ; *Val del Omar sin fin*, Gonzalo Sáenz de Buruaga, María José Val del Omar, Diputación Provincial de Granada, 1992 ; *Val del Omar, cinemista*, Román Gubern, Publicaciones Diputación de Granada, 2004.

Abbeoos per *La Région Centrale* (1970) di Michael Snow. E più recentemente, le ricerche ottiche di Patrick Bokanowski o di Peter Tscherkassky. Con le sue macchine e i suoi procedimenti singolari di ripresa, Paolo Gioli dà prova di una vera pulsione esplorativa. Molti dei suoi film richiedono l'invenzione di un prototipo, proprio il contrario della logica industriale, e partecipano dello spirito delle avanguardie storiche preoccupate di rivelare *lo sguardo del vetro* della cinepresa, per usare l'espressione del cineasta francese Jean Epstein. Qual è la natura di una visione priva di soggettività? Come vede una macchina? Ma se Gioli condivide il desiderio di veder ampliate le potenzialità del cinema proprio dell'avanguardia, non sembra invece partecipare del desiderio rivoluzionario dell'avvento di un uomo nuovo dotato di capacità sensoriali inedite, sull'esempio di un autore come Dziga Vertov, cui rende a volte indirettamente omaggio.³ Nei suoi film, gli effetti visivi sono spesso contratti, esasperati, obbediscono a sistemi di anelli e scissioni, ripetitivi, regressivi, a volte morbosi. La pulsione afferma la sua parte di distruzione. Gioli porta il mezzo filmico al suo colmo, contrassegnato da una certa aridità quasi concettuale. Come realizzare un film senza cinepresa? Come fare un film con dei procedimenti strettamente fotografici? Gioli spinge i limiti del suo strumento fino alla sua negazione (la figura della cecità affiora in continuazione). La sua arte si misura con la paradossale esasperazione delle potenzialità del mezzo. Denuncia la specificità di ciascuno dei fattori del processo filmico (pellicola, cinepresa, schermo, operatore) e, così facendo, ne causa la negazione (o l'avvicendamento).

Certamente l'arte di Gioli appartiene alla categoria del *bricolage*, nel senso dato a questa espressione da Lévi-Strauss: *il bricoleur è capace di eseguire un gran numero di compiti differenziati, ma, diversamente dall'ingegnere, egli non li subordina al possesso di materie prime e arnesi, concepiti e procurati espressamente per la realizzazione del suo progetto; il suo universo strumentale è chiuso, e, per lui, la regola del gioco consiste nell'adattarsi sempre all'equipaggiamento di cui dispone, cioè ad un insieme via via "finito" di arnesi e di materiali.*⁴ Così Gioli si costruisce un otturatore attaccando un pezzo di cartone ad una vecchia macchina da cucire oppure, come in *Tracce di Tracce* (1969)⁵, imprime le proprie impronte digitali direttamente sulla pellicola. E d'altra parte i suoi film sono spesso girati nelle vicinanze della sua casa o nel suo cortile, con i libri della sua biblioteca e con fotografie trovate nei mercatini. L'artista lavora di continuo a diversi progetti contemporaneamente anche per molti anni. Da *bricoleur*, conferisce alle proprie invenzioni, fatte di piccoli oggetti e di cose da nulla, un'aura personale e sensibile che sfugge alle regole dell'industria e costruisce film che sono insieme *oggetti materiali e oggetti di conoscenza*.

1. Il film

Sin dalle prime opere, Gioli insiste sulla dimensione artigianale del processo filmico facendo vedere la materialità del supporto. In *Tracce di tracce* dipinge direttamente sulla pellicola. L'effetto consiste non tanto nel giocare con la trasparenza come in certi film dipinti di Stan Brakhage che fanno pensare allo scoppio di una vetrata, quanto a mostrarne una certa opacità a forza di impronte e di lettere, di torcimenti e graffiature, di impronte digitali e di nervature, di marezzature e striature, di pennelli e di timbri, di ghirigori e di simmetrie a metà strada tra il mondo vegetale e l'universo del neurone. Liberato dall'ottica, Gioli imprime segni o lascia tracce sulla pellicola secondo un'operazione simile a quella del fotogramma, che consiste nel porre oggetti sopra una superficie

³ Citiamo *Film stenopeico (l'uomo senza macchina da presa)* e l'immagine dell'occhio abbinato alla cinepresa che ritorna spesso nei suoi film.

⁴ Cfr. Claude Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, trad. P. Caruso, Milano, Il Saggiatore, 1964, pag. 30.

⁵ L'artista dà una dimostrazione della macchina da cucire abbinata a un otturatore esterno nel documentario-intervista,

Laboratorio Gioli, di Bruno Di Marino, che accompagna il DVD dei suoi film edito da Rarovideo nella collana Interferenze, 2005).

sensibile ed esporla alla luce.⁶ Questo uso del film senza macchina si intreccia con un mito della storia della fotografia che dura ancora e di cui lo scrittore svedese August Strindberg ha dato un perfetto esempio. Convinto dell'esistenza di un principio fotografico generalizzato in natura (le squame dei pesci sono come i sali d'argento nel bagno chimico del fiume) lo scrittore ha voluto prendere una fotografia del cielo esponendo direttamente le lastre di vetro senza ricorrere all'ottica (le corrosioni chimiche sotto l'azione dello sviluppo sono viste come il disegno delle costellazioni).⁷ Al di là della sua stranezza, questa fantasticheria esprime la volontà di sottrarsi alla mediazione della tecnica ricercando una impronta diretta. Ma, al contrario di Strindberg, Gioli è assolutamente cosciente degli imperativi della meccanica e sfrutta abilmente lo scarto tra pellicola e proiezione. Scoprendo il supporto con brevi scatti, esaspera la differenza tra la continuità della pellicola impressa di colore e la finestrella del proiettore che isola il fotogramma. Il lampeggiamento caratteristico dei suoi film ci avverte della natura discontinua della proiezione.

In *Commutazioni con mutazione* (1969) l'artista incolla sulla pellicola con un adesivo spezzoni di film di differente formato (super8, 16 e 35mm). In quest'opera assai complessa, egli mostra il materiale di partenza facendo apparire direttamente per trasparenza le perforazioni, la colonna con il sonoro ottico, le code. Con giochi sottili di sconfinamenti e di fuori quadro, i salti nella visione ci impediscono di partecipare al film come spettatori spostando piuttosto sul supporto e sul materiale la nostra attenzione, tenuta a distanza dalle immagini e dal racconto da ciò che il film stesso mostra ma attenta ugualmente ai momenti brevi, fugaci e indefiniti dove una figura si forma, appare improvvisa, presa in prestito da film i più vari (si riconoscono a volte volti tratti da film di Hollywood). Il fantasma del cinema affiora attraverso il vaglio della memoria. Macchie di colore e segni grafici creano effetti di intrecci come se questo film di *found footage* fosse composto da parecchi strati alla maniera di un palinsesto o di una lavagna magica.⁸ L'insistere sulla perforazione e l'interlinea è anche la posta dei due film posteriori *L'operatore perforato* (1979) che utilizza la perforazione centrale di un film 9,5mm come un emblema visivo o una finestrella all'interno dell'immagine, e *Interlinea* (2008) gioco sul fuori-campo attraverso il riutilizzo di sequenze tratte da un film pornografico fuori-quadro, come se il proiezionista avesse dimenticato di regolare la finestrella del proiettore, invertendo la parte inferiore e superiore dell'immagine.

Notiamo l'effetto retino prodotto dall'uso frequente che Gioli fa di motivi geometrici o di griglie che ricordano le tecniche della stampa. Il riferimento a immagini retinate rende manifesto il legame tra fotografia, stampa e film. L'invenzione della fotografia appartiene infatti alla storia delle tecniche di riproduzione. E' quasi per caso che Niépce, alla ricerca di una pietra litografica per riprodurre delle incisioni, inventa la fotografia. Nel suo libro *The Pencil of Nature* (1844-46) Talbot presenta volta per volta il fotogramma di un vegetale, il fac-simile di una pagina stampata, la copia di una litografia e l'immagine di libri allineati sullo scaffale di una biblioteca. Questo rapporto strutturale tra la fotografia e le tecniche di stampa si ritrova in una serie di film del *filmmaker* italiano che utilizzano immagini stampate, fotografiche o grafiche come materiali di base. L'esercizio è curioso. Con un gioco di scomposizione analitica, di riquadrature, di tagli, di sequenze, di *flickeraggi* Gioli anima queste immagini fisse e riporta il film alla sua natura discontinua ma chiama in causa ugualmente le tecniche della stampa lasciando trasparire il retino della fotoincisione. Citiamo *Piccolo film decomposto* (1986) tratto da immagini di Muybridge (ma utilizza anche fotografie di E. J. Marey e di Duane Michals), *Finestra davanti a un albero* (1989) in omaggio a Talbot, *Metamorfoso* (1991) tratto dai disegni di Escher, *Filmarilyn* (1992) dove anima le tavole a contatto di Bert Stern su Marilyn o *Children* (2008) tratto da diversi fondi iconografici (bambini della famiglia Kennedy fotografati da Avedon, foto della guerra del Vietnam).

⁶ Pensiamo alle immagini negative di foglie di alberi realizzate da William Henry Fox Talbot e ai lavori sul fotogramma (o rayogramma) dell'avanguardia: Christian Schad, László Moholy-Nagy, Raoul Hausmann o Man Ray.

⁷ Cfr. *L'Expérience photographique d'August Strindberg*, Clément Chéroux, Arles, Actes Sud, 1994.

⁸ Il film *La verifica incerta* (Alberto Grifi e Gianfranco Baruchello) è del 1964-65.

Senza dubbio *Finestra davanti a un albero* è il film che meglio chiarisce questo aspetto. Variazioni sul tema di una finestra all'inglese della propria casa, che ricorda la celebre immagine di Lacock Abbey presa da Talbot nel 1835, il film abbonda di sfarfallii e sovrapposizioni intorno al motivo geometrico del telaio della finestra ma anche delle trame vegetali create dalle fronde in inverno e che si vedono attraverso i vetri. L'insistenza sui motivi della croce e della griglia sottolinea il carattere meccanico e discontinuo comune al film e alla fotoincisione costituiti, l'uno e l'altra, da punti ed elementi discreti. Ma la vicinanza con Talbot regge anche per un'altra ragione. Come meglio dar conto del processo dell'impronta che mostrando la matrice stessa dell'immagine fotografica, e cioè il negativo? Ricordiamoci che Talbot fu l'inventore del calotipo, prima tecnica fotografica ad utilizzare un negativo di carta, mentre il dagherrotipo è ancora una immagine positiva originale. Gioli utilizza spesso l'immagine negativa nei suoi film: in *Immagini disturbate da un intenso parassita* (1970), *Immagini reali, immagini virtuali* (1972), *Figure instabili nella vegetazione* (1973), *Schermo-schermo* (1978), *Del tuffarsi e dell'annegarsi* (1979) o in *Farfallio* (1993). In *Secondo il mio occhio di vetro* (1971) affianca e mette insieme due immagini, l'una positiva e l'altra negativa, dando luogo a una pulsazione tra queste due polarità visive. In *Hilarisdoppio* (1972-73) girato nella sua casa, sovrappone le versioni positive e negative di una stessa immagine dando luogo ad un leggero palpito tra le due che produce una atmosfera fantastica, *grigio-chiaro tra la notte limpida e il giorno in risveglio*, per dirla con le parole con cui descrive liricamente il procedimento.⁹ La produzione del film è il luogo di un "lavoro del negativo"¹⁰ poiché fa vedere la genesi dell'immagine e produce l'impressione di una *inquietante estraneità* (*Unheimlich*) nel senso freudiano.

Contaminando discipline differenti (disegno, incisione, stampa, fotografia e film), forzando il mezzo alla sua negazione, Gioli entra a far parte del numero di quegli autori che praticano il cinema sperimentale. Pensiamo a Werner Nekes, esploratore dello spazio tra fotogrammi nei suoi film strutturali, grande collezionista di apparecchi ottici e di documenti legati alla archeologia del cinema, ma soprattutto a Kurt Kren.¹¹ Che si tratti di nastro trasparente dipinto in superficie o capace di accogliere spezzoni di film incollati con un adesivo, che si tratti di superficie sensibile impressionata per contatto o che alterni immagini positive e negative, il materiale del film gioca con diversi paradossi: trasparenza e opacità, quadro e fuori quadro, apparizione e sparizione.

2. La cinepresa

Non ci si ricorda mai abbastanza che la prima cinepresa di Lumière riprendeva, stampava e proiettava; così come Lumière stesso sviluppava scrive Gioli. *Ecco, io lavoro in questo modo da anni usando la mia stessa cinepresa come stampatrice e sviluppando in qualsiasi posto dovessi trovarmi, attuando innumerevoli letture, effetti e truke dai miei e da altri film immaginabile solo in uno speciale laboratorio.*¹² Ancora una volta, il filmmaker effettua un vero e proprio "lavoro del

⁹ Cfr. « Negapositivo », Paolo Gioli, pubblicato nel libriccino che accompagna il doppio DVD edito da Rarovideo nella collana Interferenze pagg. 41-43.

¹⁰ Il "lavoro del negativo" (*Arbeit des Negativen*) è un concetto tratto dalla filosofia di Hegel, ripreso da Lacan e Freud. Cfr. André Green, *Le travail du négatif*, Paris, Minuit, 1993; ed. italiana nelle *Opere di André Green*, trad. A. Verdolin, Roma, Borla, 1996.

¹¹ Ricordiamo *2/60 Köpfe aus dem Szondi-Test* (1960) di Kurt Kren che si ispira a fotografi e mostra il retino della

fotoincisione, ma anche *3/60 Bäume im Herbst* (1960) che crea un retinato naturale con le trame degli alberi alla maniera di *Finestra davanti a un albero*. Notiamo altresì il gioco tra positivo e negativo in *4/61 Mauern pos.-neg und Weg* (1961).

¹² « Caméra et situation expérimentale » (1974), in *Selon mon oeil de verre, Écrits sur le cinéma*, Paolo Gioli, trad. Giovanna Puggioni e Christian Lebrat, Les Cahiers de Paris Expérimental, 2003, pag. 12.

negativo” conferendo alla sua cinepresa molteplici usi contemporaneamente, proiettore, stampatrice ottica, macchina fotografica ma anche impiegandola diversamente dal suo uso corrente attraverso contaminazioni e spostamenti. Una cinepresa a molla come la Bolex, presenta infatti l’interesse di poter offrire all’autore una sorta di tavolozza tecnica che può essere smontata, un vero e proprio gioco di costruzioni. Non solo è possibile cambiare le velocità, contare i fotogrammi e riavvolgere la pellicola, filmare immagine per immagine ma, ed è questo il lavoro di Gioli, permette anche di isolare gli elementi dal suo meccanismo (la cassa, il meccanismo di trascinamento, il diaframma, il caricatore della pellicola, il mirino, l’ottica, l’otturatore, il motore) per procedere a nuove combinazioni. Ne *I volti dell’anonimo* (2009) utilizza una vecchia cinepresa 35mm come proiettore, filmando immagine per immagine con la sua Bolex le serie di fotogrammi inseriti nella scatola ottica. Alla cinepresa stampatrice ottica e laboratorio che gli permette di produrre l’incredibile ricchezza visiva e luminosa dei suoi film per sovrimpressioni, separazioni e sfarfallii, Gioli aggiunge altre cineprese di sua invenzione che rispondono a curiose finalità archeologiche ed esplorative.

La cinepresa stenopeica è sicuramente una delle prodezze tecniche e artistiche di Gioli. Sembra che ne abbia costruite più di qualcuna su questo semplice principio. La pellicola è inserita in una stecca o asta cava su un lato della quale Gioli ha fatto una serie di forellini allineati. Il *filmmaker* apre lo sportellino che chiude i fori ed espone simultaneamente le centocinquanta inquadrature che vengono così impressionate ad altezze differenti. La sensazione del movimento, pur essendo la cinepresa fissa, è dovuta alla diversa disposizione delle inquadrature.¹³ Di nuovo notiamo che Gioli lavora sulla differenza tra l’immagine prodotta dal foro stenopeico, circolare per definizione, distribuita in modo approssimativo sulla pellicola e la finestrella del proiettore che non sempre coincide esattamente con la posizione di ciascuna immagine. Da ciò deriva l’effetto di fuori quadro e di instabilità dell’immagine.¹⁴ L’estremo arcaismo del film è sbalorditivo e fa piombare lo spettatore nell’esperienza visionaria di una archeologia delle macchine ottiche. Realizzato tra il 1973 e il 1989, *Filmstenopeico (l’uomo senza macchina da presa)* è un’opera stupefacente. Diviso per capitoletti inframmezzati da titoli (*finestra, cose, corpo, orologio, volto, esterno*) che definiscono una sorta di inventario intimo, vicino all’*home movie*, è composto da brevi sequenze che ci mostrano in successione una finestra, un gatto, la bobina di un film appesa al muro dello studio, dei libri, il calco di un piede, una donna che si spoglia, una pendola, un volto che si cela dietro la mano, il tronco di alberi, un mazzetto di erbe, nel corso di brevi sequenze che sono altrettanti abbozzi e gesti di avvicinamento. Gioli sembra sfiorare con la mano i suoi modelli come se il tatto si fosse sostituito alla vista. In un certo senso *Filmstenopeico* è un film cieco. E’ evidente che l’artista non può vedere il suo film prima di averlo sviluppato e deve procedere per approssimazioni successive, a tentoni. Gli piacerebbe esplorare un cinema prima della parola, secondo il desiderio sovente espresso da Stan Brakhage, che permetta ad esempio di trasmettere le percezioni di un lattante, prima dell’acquisizione del linguaggio? *Immaginiamoci un mondo vivo, popolato da ogni sorta di oggetti incomprensibili, in fermento dentro inspiegabili e interminabili variazioni di movimenti e di colori. Immaginiamo ora il mondo prima di “In principio era il verbo”*.¹⁵ *Filmstenopeico* sembra realizzare questo programma sotto forma di un manifesto che traduce il desiderio dell’ autore di essere non soltanto liberato dall’ ottica ma di accrescere la

¹³ Una delle cineprese descritte da Gioli nel documentario *Laboratorio Gioli*, ha l’aspetto di una stecca di circa due metri concepita a misura d’uomo che ricorda, a questo proposito, la scultura di Robert Morris, *Untitled (Box for Standing)*, 1961.

¹⁴ Leggere a questo proposito « Paolo Gioli’s Vertical Cinema », David Bordwell, in *Imprint cinema Paolo Gioli: un cinema dell’impronta*, a cura di Sergio Toffetti et Annamaria Licciardello, Roma, Edizioni Centro Sperimentale di Cinematografia e Kiwido/Federico Carra Editore, 2009, pagg. 27-29.

¹⁵ *Métaphores et Vision*, Stan Brakhage, trad. Pierre Camus, Paris, Éditions Centre Georges Pompidou, 1998, pag. 19.

dimensione tattile della sua arte.¹⁶

Esplorare le risorse visive de *lo sguardo del vetro* della cinepresa avrà costituito uno dei bassi continui dell'arte di Gioli. Lo provano i diversi film che si ispirano alla tecnica del fotofinish. Conosciuto per il suo uso eminentemente sportivo, questo procedimento permette di verificare l'arrivo di una corsa catturando attraverso una stretta fessura verticale, una successione di immagini a intervalli molto ravvicinati, dell'ordine di un millesimo di secondo. Ispirandosi a questo procedimento, Gioli ha messo davanti all'obbiettivo della sua cinepresa priva del suo otturatore e della griffa una semplice fessura verticale attraverso la quale viene impressa sulla pellicola una immagine continua, deformata, sfilacciata, che occupa lo spazio di diversi fotogrammi, ricordando il modo in cui Man Ray ne *Le Retour à la raison* (1921) ha messo a contatto con la pellicola del suo film alcune lastre fotografiche.¹⁷ Ancora una volta il procedimento poggia sullo scarto tra la continuità della registrazione sul nastro del film e la finestrella del proiettore. Pressoché astratto, *Filmfinish* (1986) propone un susseguirsi di studi su soggetti come il ciclista, le mani o i ventagli, nel corso dei quali lo spettatore coglie di sfuggita delle figure scintillanti e fluide, scomposte in modo analitico, frammenti di un insieme che allo stesso tempo gli viene messo davanti e tolto. A metà strada tra lo scientifico e il poetico, il procedimento del fotofinish affascina visibilmente Gioli che l'utilizza ancora in alcuni film recenti, *Volto telato* (2002), *Sommovimenti* (2009) e *Il finish delle figure* (2009). Non si tratta più questa volta di un film che utilizza il procedimento del fotofinish ma di fotografie prese con questa tecnica che il cineasta anima con degli effetti di oscuramento, di *flickering* e di divisione dello schermo. Le forme fluide, ondegianti, deformate ritrovano per un gioco di scatti tra figurazione e defigurazione una espressione cinematografica.

Per chiudere questo inventario senza dubbio incompleto, parliamo brevemente della ruota di bicicletta trasformata in otturatore. In *Immagini travolte dalla ruota di Duchamp* (1994), Gioli mette alcune mascherine a intervalli regolari sui raggi di una ruota di bicicletta (ruota otturatore) che passando davanti alla cinepresa priva di otturatore, creano delle intermittenze. Evocando il fenakistiscopio, marchingegno ottico anteriore all'invenzione del cinema o il fucile fotografico di Marey, la ruota otturatore fa venire in mente i fertili legami di Duchamp con la fotografia.¹⁸ Essa crea una contaminazione tra la tecnica e il corpo dell'operatore. E' sintomatico d'altra parte che l'immagine di una mano con le dita aperte che sfiora il volto, sia una delle figure ricorrenti del cinema di Gioli che assimila la mano a un otturatore e lo sguardo all'obbiettivo.¹⁹ Altrettanto si può dire di prototipi (cinepresa stenopeica, filmfinish, ruota di bicicletta, otturatore manuale) che dimostrano la plasticità della cinepresa, luogo di un vero lavoro analitico e metamorfico, suscettibile di decostruzione, di trasformazione, di negazione. Per decomposizioni e concatenazioni successive l'oggetto cinepresa lavora al proprio avvicendamento.

3. Lo schermo

A riprova di un vivo interesse per lo schermo, preoccupato di esplorarne la specificità ed i limiti

¹⁶ *Film stenopeico* è anche parente prossimo del film di un altro cineasta-fotografo: *On Animal Locomotion* (Johan van der Keuken, 1994) durante il quale l'autore realizza una serie di autoritratti che si muovono a scatti e in cui fa le smorfie, mettendoci accanto una serie di brevi, frammentarie sequenze in omaggio a Muybridge.

¹⁷ Menzioniamo a questo proposito gli ultimi due film di Gioli realizzati mettendo a contatto lastre fotografiche e spezzoni di film su pellicola vergine avvolta intorno al telaietto di legno con cui sviluppa i suoi film: *Quando i volti si toccano* e *Quando i corpi si toccano*, presentati a New York e a Toronto nell'Autunno 2012.

¹⁸ Cfr. specialmente *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Jean Clair, Paris, Gallimard, 2000 ; *La Ressemblance par contact*, Georges Didi-Huberman, Paris, Minuit, 2008.

¹⁹ In *Laboratorio Gioli*, l'autore illustra il principio dell'otturatore manuale, con la sua mano guantata (di nero) che passa davanti all'obbiettivo della sua Bolex.

anzi, lo spessore temporale, Gioli dedica diversi scritti all' argomento: *Lo schermo come oggetto o SCHERMO-SCHERMO, Dello schermo come rettangolo, Lo schermo televisivo come tavolo di lavorazione*.²⁰ Grazie a effetti di riquadrature e di *mises en abyme*, i suoi film e le sue opere plastiche rendono lo spettatore capace di cogliere la realtà fisica dello schermo e della proiezione. Ancora una volta, Gioli pone l'accento sui parametri dello schermo, interrogandone i limiti e provocandone il superamento o la negazione. Citiamo lo scarto già ricordato tra il nastro del film e la finestrella del proiettore, il ruolo giocato dalle griglie e dal retino come segno dell'operazione di inquadratura, il fascio di luce della proiezione visibile proprio all'interno dei film che si dispiega sui corpi e sui volti, lo schermo del televisore utilizzato come emittente o tavolo luminoso, la costruzione di un originale schermo mobile e plastico (*schermo-oggetto*). Ciascuna di queste pratiche tende a trasformare lo schermo, che in linea di massima ha una funzione ricettiva, in un fattore dinamico.

I film di Gioli sono in effetti riquadrati anzi, inquadrati. Il procedimento più eloquente consiste nel dividere l'immagine in due metà con un effetto speculare che ricorda le tecniche dei *test* di Rorschach. Lo schermo sembra aprirsi o spaccarsi facendo comparire diverse finestre o tasselli. Questa situazione non può non richiamare alla mente lo schermo multiplo del film incompiuto di Nicholas Ray *We Can't Go Home Again* (1973) contemporaneo degli esperimenti di Gioli, che incastona e distribuisce film di diverso formato su una sola superficie alla ricerca dei limiti del mezzo. A questa implosione dell'immagine corrisponde spesso una erraticità dello schermo stesso sui corpi dei modelli. In *Secondo il mio occhio di vetro*, una figura in negativo si agita freneticamente, al posto del volto uno schermo su cui si può vedere una seconda figura, positiva questa volta, il cui torace accoglie la proiezione di una terza immagine, ricordando le esperienze dell'artista italiano Fabio Mauri, autore negli anni '70 di una serie di schermi dipinti (*Schermi*) e di proiezioni su corpi e oggetti²¹. Nei film di Gioli, sono numerose le proiezioni sul corpo. La pelle, la fronte, il volto il torace sono assimilati a schermi o a superfici sensibili, producendo una corporeità profonda del dispositivo filmico. La natura performativa di tali proiezioni, spostando i rapporti del film e del corpo, lascia presagire una sorta di cinema al di fuori della sala. Provocando una pioggia di proiettili sui bersagli mobili che sono i corpi e i volti, *Schermo-schermo* (1978) appartiene ad una serie di film caratterizzati da un diluvio visivo. Il volto è diventato esso stesso schermo, vero e proprio elemento su cui proiettare. Divisa in due metà, negativa e positiva, l'immagine di un volto è perforata da un tassello rettangolare al centro dello schermo che ricorda la perforazione centrale de *L'operatore perforato*. In *Immagini disturbate da un intenso parassita* (1970), film di una quarantina di minuti, durata assai insolita per l'artista che predilige generalmente le forme brevi, Gioli utilizza lo schermo della televisione come tavolo luminoso. Lo schermo non è più il ricettacolo del fascio luminoso della proiezione, ma il focolaio che trasmette una sorta di *maelstrom* visivo formato da immagini trovate, da spezzoni di film di famiglia, da brani di attualità o da trasmissioni sportive, distribuiti secondo un sistema di ritagli geometrici e di griglie alternando immagini positive e negative, a volte deformate, solarizzate, moltiplicando le finestre incastonate dentro l'immagine. Mescolando figure astratte e documenti di attualità alla maniera di un *collage*, questo film di *found footage* che utilizza e altera estratti di trasmissioni televisive non può non far pensare agli esperimenti di Aldo Tambellini e in particolare al suo film *Black TV* (1968) che coniuga astrazione, materiali d'archivio e politica. Lo schermo è un materiale modulabile e plastico.

Ricordiamo per finire lo schermo originale *Schermo-oggetto*, costruito da Gioli agli inizi degli anni '70, e vicino alle ricerche visive condotte in *Schermo-schermo*.²² Si tratta di uno schermo bianco il

²⁰ Testi pubblicati nel libriccino che accompagna il doppio DVD, *op. cit.*, pagg. 31-39.

²¹ Pensiamo in particolare alla sua celebre performance *Intellettuale*, messa in scena nel Maggio 1975 a Bologna, durante la quale *Il Vangelo secondo Matteo* viene proiettato sul torace di Pasolini. Cfr. *L'écran mental*, Fabio Mauri, catalogo, Le Fresnoy, 2003, pagg. 58-59.

²² Si veda a questo proposito l'originale studio di Lucia Aspesi *Del divenir schermo*, pubblicato in italiano e in

cui bordo laterale è munito di cinque fessure che permettono di inserire sagome geometriche e colorate. Durante la proiezione l'artista muove queste forme che modificano, filtrano e colorano il film in b&n proiettato sullo schermo. Questo gioco di quadro e di sagome causa una frammentazione e un fermento dell'immagine. Sembra che lo schermo sia stato utilizzato in un paio di occasioni. D'altra parte, l'artista ha realizzato nel 1975 una serie di serigrafie grandi su tela (*Schermo-schermo*) direttamente ispirate a questo oggetto. Superficie piatta, fissa e bianca per definizione, lo schermo ha acquistato profondità, animazione e colore, fattore di una uscita metamorfica del cinema fuori dal suo quadro istituzionale, secondo una logica vicina alle istanze del cinema espanso (*expanded cinema*). Che prenda in prestito il suo vocabolario dall'archeologia del cinema (marchingegni ottici, cronofotografia) o che inventi delle forme artistiche tese al proprio superamento (cinepresa stenopeica, schermo espanso) l'artista cerca di andare oltre i limiti del mezzo. Lo schermo è il vettore di un divenire performativo del cinema.

4. L'operatore

Ciascuna di queste pratiche artistiche sul film, la cinepresa e lo schermo presuppone una relazione con il corpo dell'operatore, interfaccia dinamica tra i termini della equazione. Citiamo per esempio le impronte digitali impresse sulla pellicola, l'otturatore manuale costituito dal movimento di una mano con le dita aperte davanti all'obbiettivo o il torace di un soggetto come piano di proiezione. L'interazione con l'operatore si effettua secondo due principi: per contiguità e per contaminazione. Nel primo caso si tratta di un legame per contatto: impronte digitali, corpo divenuto superficie sensibile o schermo, memore la natura indiziaria del procedimento fotografico. Nel secondo caso, macchine ibride inventate dall'artista vanno a formare combinazioni o protesi tra mano, occhio e cinepresa e definiscono una nuova organologia. Questa interazione dinamica tra gli elementi del dispositivo filmico e il corpo dell'operatore ci invita a stabilire delle analogie con la musica. La cinepresa è uno strumento con il quale Gioli suona prendendosi la libertà di stravolgerne la funzione primaria, ricordando certe composizioni di Cage o di Scelsi. L'operatore è un interprete nel senso musicale ma anche un *medium* o uno spettro. La sua mano guantata di nero mima il movimento di un otturatore, la sua statura determina l'altezza della cinepresa stenopeica. Durante questo curioso corpo a corpo tra l'interprete e il suo strumento spuntano *organi fantasmi*.²³ Non è forse così che dobbiamo interpretare le figure e le mani in negativo che spesso appaiono sulla superficie dello schermo? Che il *filmmaker*, sia diventato un'escrescenza della propria cinepresa anzi, il suo fantasma?

Dedicato a Luis Bunuel, *Quando l'occhio trema* (1988) propone una variazione plastica e poetica sul tema dell'occhio, insieme organo della vista caratterizzato dalla sua rotondità, la sua sostanza acquosa, la sua ritrattabilità, la sua vibrazione, ma anche metafora che rimanda alla luna, al sole, a una conchiglia, a una pannocchia di granturco, all'eclisse o al centro dell'obbiettivo. Montate in parallelo o in sovrimpressione con *Chien andalou* o *L'Age d'or*, la passeggiata di una mosca sull'occhio, il movimento del globo oculare sotto la palpebra, il girare vorticoso dell'iride colta da un movimento frenetico, il filo da cucito sull'occhio danno una sensazione di disagio che rivela quanto la vista sia attratta verso ciò che la ostacola o la turba. Il pulsare dell'occhio produce un effetto di strabismo che coincide con l'interesse dell'autore per l'immagine speculare o per i soggetti sdoppiati. L'occhio rimanda alla cecità anzi, alla castrazione sull'esempio dell'immagine di testa dei film di Gioli in cui c'è un volto con gli occhi bendati. Notiamo ugualmente la raffigurazione del sesso della donna attraverso l'associazione tra le palpebre e le labbra o tra l'iride

francese nei Cahiers du post-diplôme, n° 1, Poitiers, 2011, trad. Érik Bullot e Fanny Belvisi, pagg. 32-35 e 50-51.

²³ Cfr. A proposito dell'organologia e del corpo dei musicisti, *Membres fantômes : des corps musiciens*, Peter Szendy, Paris, Minuit, 2002, pagg. 19-37.

e il capezzolo. Questa chiamata in causa del corpo come fattore del processo filmico mostra il desiderio di liberarsi della tecnica a vantaggio di una sorta di tattilità, come rivela il passaggio dall'ottico al tattile in *Filmstenopeico*. Ma traduce altresì il desiderio di un rapporto nuovo di natura protetica tra il corpo e la macchina che rivisita la storia del cinema. E' possibile interpretare il posto dato al corpo dell'operatore come una meditazione metastorica sul passaggio dal paradigma della camera oscura a quello dell'osservatore di cui Jonathan Crary, in un'ottica foucauldiana, ha proposto l'analisi. Al modello idealista della camera oscura si è sostituito all'inizio del diciannovesimo secolo un'arte dell'osservatore dotato di una visione soggettiva dove il corpo di costui fa parte ormai della rappresentazione, specialmente con la comparsa di marchingegni ottici (traumatropio, phenakistiscopio, zootropio, kaleidoscopio) e della visione stereoscopica.²⁴ Dando al corpo dell'operatore una funzione di interfaccia, i film di Gioli rendono attualizzano la memoria del cinema.

B. Della pulsione

La descrizione e l'analisi dei meccanismi di costruzione dei film potrebbero farci pensare che l'opera di Gioli rientra nella tradizione modernista pura, nel senso che Clement Greenberg dà a questa parola, poiché indaga le proprietà del film e del mezzo. Si possono osservare infatti diversi legami tra la sua opera e certe correnti del cinema di avanguardia, che si tratti di cinema strutturale (Tony Conrad, Paul Sharits), della corrente materialista (Malcolm Le Grice), del *found footage* (Ken Jacobs) o di affinità più particolari (Kurt Kren). Ma Gioli non rientra in nessuna di queste categorie. Il suo utilizzo del film metrico (nel senso del termine usato da Peter Kubelka) resta empatico. L'astratto incrocia sempre il figurativo. Le linee sono discontinue, ricurve, imprevedibili. D'altra parte in molte interviste Gioli rigetta il termine sperimentale che nella sua mente egli associa a una mancanza di metodo, a un gusto per l'aleatorio, tutto il contrario del suo modo di lavorare orientato a un obiettivo preciso e a uno sforzo di prefigurarsi il risultato. Non si può che restarne stupiti. L'arte di Gioli comporta certamente una dimensione sperimentale al crocevia tra arte e scienza e sembra coincidere *a priori* con gli *esperimenti per vedere* che si proponeva Claude Bernard che ha introdotto il termine *sperimentale* nella medicina. Questa sorta di esperimenti per tentativi potrebbero chiamarsi *esperimenti per vedere* perché destinati a far nascere una prima osservazione imprevista e non predeterminata, la cui comparsa potrà suggerire una idea sperimentale e aprire la strada a una nuova ricerca.²⁵ Il gioco tra la registrazione continua sulla pellicola e la finestrella del proiettore, per esempio, non deriva forse da un esperimento *imprevisto e non predeterminato*? Ma senza dubbio la parte di calcolo, la padronanza tecnica e la prefigurazione sono decisive per Gioli in modo da dissipare nel suo lavoro qualunque traccia di indeterminatezza. La particolarità del suo cinema dipende da questo rapporto originale tra la sperimentazione tecnica (ed è per questo che abbiamo voluto illustrare con precisione la genesi dei suoi film) e il progetto teorico anzi, concettuale. Il film si colloca al confine tra tecnologia e filosofia, *oggetto materiale* e *oggetto di conoscenza*. La definizione della pulsione, al confine tra lo psichico e il somatico secondo Freud, chiarisce questa situazione. Possiamo solo rimanere colpiti dal ruolo del *bricolage* e dell'invenzione tecnica che agiscono come una vera e propria *spinta* attraverso uno sforzo di dissociazione e di contaminazione che si concentra sugli strumenti (pellicola, cinepresa, schermo) ma anche sulle immagini (flickeraggio, sovrapposizione, animazione). La pulsione si manifesta in questi congegni o queste escrescenze tra il corpo e la macchina. Mettendo insieme pulsazione e *flicker*, diramazioni e *dépense* i film rispondono a un'economia prossima a quella della pulsione.²⁶ *Potremmo*

²⁴ *L'Art de l'observateur*, Jonathan Crary, trad. Frédéric Maurin, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1994, pagg. 143-189.

²⁵ Claude Bernard, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Paris, Champs Flammarion, 2006, pagg. 50-51.

²⁶ Cfr. « L'acinéma », in *Des dispositifs pulsionnels*, Jean-François Lyotard, Paris, Bourgeois, 1980, pagg. 51-

*scomporre la vita di ogni pulsione in onde isolate, separate nel tempo, omogenee all'interno di una data unità di tempo e che hanno tra loro press'a poco lo stesso rapporto delle eruzioni successive di lava.*²⁷ Descrizione che si applica perfettamente all'opera di Paolo Gioli, stabilendo peraltro un riferimento con la spinta vulcanica frequente negli scritti dell'avanguardia cinematografica, specialmente in quelli di Elie Faure e Jean Epstein.

Analizziamo l'economia della pulsione nel cinema di Gioli. Secondo una delle definizioni date da Freud la pulsione ha come oggetto quello di tenere a bada le eccitazioni e di tender verso uno stato di quiete. Facendo una trasposizione con la terminologia freudiana, tenteremo di definirne la spinta, il fine, l'oggetto e la fonte. Il destino della pulsione contiene esso stesso i suoi modi di difesa e procede per rovesciamenti, ribaltamenti e rimozioni. D'altra parte l'ipotesi di una pulsione di distruzione spiega la parte di negazione che è all'opera nei meccanismi di costruzione. Osserviamo come il tragitto della pulsione informi tutta l'opera di Gioli tra fotografia e film, desiderio e rimozione, figurazione e de-figurazione, animazione e rianimazione. Ciascuna di queste contrapposizioni rivela il destino inibito della pulsione.

1. Fotografia e film

La fonte della pulsione è per Freud *un processo del corpo in preda a eccitazione*, cioè un'eccitazione interiore che la pulsione ha lo scopo di eliminare. Lo sfarfallio che usa Gioli rivela sicuramente l'esistenza di una spinta, termine che indica il fattore motore della pulsione. Ma, esprime un'eccitazione propria dei materiali del film oppure della cinepresa considerati come corpi? La sua funzione è di esasperare l'eccitazione che si nasconde nelle immagini fisse o al contrario, di raggiungere uno stato di quiete con il loro esaurimento? L'effetto stroboscopico non obbedisce infatti solo a un principio strutturale (animare immagini fisse) o metrico (creare intervalli) ma ottiene il risultato di rimandare o di ritardare il rapporto tra l'oggetto della pulsione e il suo scopo. E' la fotografia l'oggetto che permette alla pulsione di raggiungere il suo scopo o è il fine stesso, e cioè l'eliminazione dello stato di eccitazione? E' curioso osservare che certi film si concludono soffermandosi lungamente su un'immagine fissa. La fotografia rappresenta quindi lo stato di quiete cui tende la pulsione? Dunque, il film aspira a un ritorno all'immagine fissa? In *Anonimatografo* (1972) vengono riprese immagine per immagine, provocando lo sfarfallio della inquadratura, scene di un film amatoriale a 35mm degli anni '20 comprato in un mercatino di Roma, che lasciano emergere volti e modelli, monumenti e soldati, scene di strada o sedute di spiritismo ma anche racconti e drammi dove la guerra affiora in filigrana, rivelando una dimensione documentale e storica. Il film suscita un sentimento di paradossale freschezza. Gioli ha cercato di esprimere l'eccitazione attraverso il battito delle immagini? Oppure di prolungare questa eccitazione per ritardare il momento della scarica? O di eliminare ogni tensione con una cancellazione progressiva, come sembrano suggerire le ultime immagini del film dove i personaggi si trasformano in fragili figure? Il film (o la cinepresa) durante questo processo, sono diventati l'oggetto della pulsione?

La questione non sarà mai totalmente risolta. In qualche modo, la pulsione non ha uno scopo o non lo raggiunge. Privilegia il tragitto, il percorso, il processo. E' inibita. Il suo destino si scontra, secondo Freud, contro i propri modi di difesa: il rovesciamento nel suo opposto, assimilato a un gioco tra l'attivo e il passivo e il volgersi verso la propria persona. Sul piano formale, questi due principi si ritrovano nei film di Gioli. Notiamo l'uso del negativo e la divisione dello schermo in due metà che operano ciascuna a un rovesciamento dell'immagine nel suo contrario, e il volgersi verso la propria persona caratteristica dell'autoritratto. Se ne trova un esempio perfetto in

Hilarisdoppio, film girato da Gioli come unico operatore a casa sua, azionando dei fili per manovrare la cinepresa. Il film mette insieme un principio di rovesciamento (sovrimpressione delle immagini positive e negative, simmetria assiale, sdoppiamento della immagine, inversione di marcia) con il volgersi verso la propria persona (la maggior parte delle sequenze sono degli autoritratti). Spesso di profilo, con le braccia larghe, messo a confronto con il suo doppio negativo, Gioli misura lo spazio o il rettangolo dello schermo, a volte si avvicina alla cinepresa con un telaio vuoto in mano o mentre guarda la sua libreria: accompagnato da una colonna sonora ricca e sperimentale, peraltro rara nell'opera del *filmmaker*, che alterna percussioni, parole e rumori, attraversato dal tema del ritorno a casa, della morte e della caduta (il film è cadenzato dalla sequenza della scalinata di Odessa della *Corazzata Potiomkin*), *Hilarisdoppio* svela il destino della pulsione tra voyeurismo e narcisismo.

2. Desiderio e rimozione

Durante gli anni '70, la teoria del cinema soprattutto in Francia si è molto interessata alla questione del fotogramma, ispirata dai lavori di Roland Barthes sulla produzione del significato, ma anche in un approccio di ispirazione materialista.²⁸ In uno dei testi di questo corpo critico *Le défilement (Lo scorrimento della pellicola)*, Thierry Kuntzel propone di vedere nel film-proiezione proiettato su schermo una rimozione del film-pellicola costituito da fotogrammi che sono unità separate. E' proprio il gioco tra proiezione e fotogramma, secondo lui, a dar vita al film e a definire ciò che è filmico. Il *filmico*, di cui si parlerà nell'analisi del film non starà dunque né nel movimento né nella fissità ma tra i due, nel generare cioè il film-proiezione con il film-pellicola, nel negare il film-pellicola con il film-proiezione, nel lavoro di cancellatura (cancellato a sua volta) del lavoro di dare significato.²⁹ Influenzato dal discorso freudiano, questa proposta teorica offre uno spunto di analisi illuminante sul lavoro intrapreso da Gioli. Curiosamente, il testo di Kuntzel continua con lo studio di un film di animazione del regista Peter Foldes *Un appétit d'oiseau* (1964) nel quale compaiono temi sessuali che lo spettatore non coglie se non confusamente. Per definire il fuggevole discernimento di immagini da parte dello spettatore in seno al film-proiezione, Kuntzel propone la parola *commuovere*, con riferimento al verbo di movimento (*muovere*) e al suo effetto (*commuovere*). Nei film di Gioli, l'effetto stroboscopico produce questo gioco di *commuovere*, tipico del tragitto della pulsione sessuale e della sua dimensione voyeuristica. Sull'esempio delle scene di nudo di *Filmstenopeico*, sbalorditive per la loro carica erotica, o degli oggetti e dei calchi di Marcel Duchamp che compaiono in *Immagini travolte dalla ruota di Duchamp*, la rappresentazione del corpo (e del sesso) femminile magnetizza il flusso delle immagini. In parecchi film (*Quando la pellicola è calda*, *Farfallio*, *Interlinea*) notiamo anche l'uso di immagini pornografiche evidenziate con effetti stroboscopici e di fuori-quadro che ancora una volta rivelano una economia complessa tra pulsioni sessuali e rimozione.

In *Traumatografo* (1973), il cui titolo nella sua forma contratta di parola macedonia richiama alla mente il taumatropio, marchingegno ottico della prima metà del '900 (un disco a due facce che si sovrappongono all'occhio dello spettatore che lo gira rapidamente con le mani) e il trauma, l'autore

²⁸ Cfr. « Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein », Roland Barthes, Cahiers du cinéma, n° 222, Luglio 1970 ; « Éléments pour une théorie du photogramme », Sylvie Pierre, Cahiers du cinéma, n° 226-227, Gennaio-Febbraio 1971 ; « Whatever Happens Between the Pictures ? », Werner Nekes, Afterimage, Novembre 1977, pagg. 7-13.

Citiamo anche *L'Entre-Images*, Raymond Bellour, Paris, La Différence, 1990.

²⁹ « Le défilement », Thierry Kuntzel, in *Cinéma : théorie, lectures*, a cura di D. Noguez, Paris, Klincksieck, 1978, pag. 110.

sembra essersi particolarmente impegnato a descrivere il procedimento della rimozione. Senza far uso specificamente di effetti stroboscopici ma piuttosto di sovraimpressioni, della divisione dello schermo e dell'uso del negativo, Gioli esplora il ritorno di ciò che è stato rimosso mettendo insieme una iconografia macabra (corpi mutilati, cadaveri, teste tagliate) *per quelli - scrive nella dedica del film - che hanno paura di morire su forche o palchi*. In questo film decisamente funereo, anzi, morboso, l'autore recita anche, mimando un incidente in cui cade dalla portiera di un'auto con le braccia tese in avanti in un gesto di caduta e di supplica, scena che - grazie all'impiego di un anello filmico - ritorna in continuazione. Il sogno dell'incidente è peraltro indicato da Freud per evocare l'eterno ritorno del medesimo, tipico della coazione a ripetere. Il film rientra in un contesto segnato dalla guerra del Vietnam, i movimenti studenteschi, gli attentati politici. Alla fine degli anni '60 l'iconografia degli incidenti automobilistici ha occupato il cinema e le arti plastiche: le serigrafie di Warhol, gli *happenings* di Vostell, *Week-end* (Godard, 1967) o *Capricci* (Bene, 1969). In questo film si vede chiaramente l'angoscia spesso presente nei film di Gioli, come ce lo confermano le immagini di maschere mortuarie o di guerra, le carneficine, che rafforzano il tono spesso funereo dei suoi film ma anche la loro dimensione storica e politica, di cui si parla poco.

E infatti, i film di Gioli fanno ricorso alla tecnica del *found footage*. L'artista lavora con fotografie stampate su cataloghi ma anche con immagini trovate nei mercatini o riprese dalla televisione. Abbiamo già menzionato lo sfondo storico che impregna *Anonimatografo* con i suoi ritratti di soldati e il contesto politico italiano degli anni '20. Nella sua opera *Mal d'archive*, Derrida si interroga sul concetto di archivio in relazione agli apporti della psicanalisi che ha immaginato un *archivio psichico* diverso da un semplice magazzino, alla maniera di un deposito o del semplice esercizio del ricordare. Definisce quindi il *mal d'archivio* come l'espressione delle pulsioni di morte e di distruzione che presiedono alla costituzione dell'archivio. *Come se, per l'appunto, non fosse possibile ricordare e archiviare proprio ciò che si rimuove, archiviarlo rimuovendolo (poiché la rimozione è una archiviazione) e cioè un altro modo di archiviare, rimuovere l'archivio archiviando la rimozione.*³⁰ Attraverso il gioco tra proiezione e pellicola, l'uso del negativo, il *loop* con la scena dell'incidente, il montaggio empatico delle immagini di guerra, *Traumatografo* esprime la rimozione implicita nel gesto stesso dell'archiviare.

3. Figurazione e defigurazione

Concetto definito in *Al di là del principio di piacere*, la coazione a ripetere attesta che il soggetto torna a porre in atto comportamenti perdenti assolutamente ingiustificati in termini economici. Pare che esista una pulsione non governata dal principio di piacere. Come conciliare i due termini? Freud fa l'ipotesi di *una spinta, insita nell'organismo vivente, a ripristinare uno stato precedente al quale questo essere vivente ha dovuto rinunciare sotto l'influsso di forze perturbatrici provenienti dall'esterno*. Questa pulsione sarebbe dunque *una sorta di elasticità organica, o, se si preferisce, la manifestazione dell'inerzia che è propria della vita organica*. Da ciò deriva il concetto di una pulsione regressiva o di distruzione.³¹ Ciò che vive aspira all'inanimato. Per spiegare questo paradosso, Freud parla di ritorno alla unità perduta riprendendo il mito de l'androgino raccontato da Aristofane nel *Simposio* di Platone. *La forma di ciascun uomo era completamente rotonda, con la schiena e i fianchi disposti in cerchio, ognuno aveva quattro mani, quattro gambe e due volti del tutto simili sopra un collo rotondo, c'era poi un'unica testa per entrambi i volti, ai lati opposti, e quattro orecchi, due organi genitali, e tutto il resto come ci si può immaginare partendo da tutto ciò.*³² Si riconoscono facilmente in questa descrizione gli schermi speculari di Gioli che generano

³⁰ Jacques Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Jacques Derrida, Napoli, Filema Edizioni, 1996.

³¹ *Al di là del principio di piacere*, op. cit., pag. 222

³² Platone, *Il Simposio*, a cura di Giovanni Reale, trad. Marco Vignolo Gargini, Milano, Rusconi, 1993, pp. 88-

questa figura ibrida, sdoppiata, munita di braccia e gambe, con due volti piantati sullo stesso tronco.³³ Pensiamo a *Figure instabili nella vegetazione* (1973) o a *Hilarisdoppio. Dovremmo seguire l'indicazione che ci dà il filosofo-poeta, - si interroga Freud - e azzardare l'ipotesi che la sostanza vivente nel momento in cui venne in vita sia stata frantumata in piccole particelle, che dopo di allora tendono a riunirsi mediante le pulsioni sessuali?*³⁴ Infatti, al di là del solo schema dell'immagine speculare, non si può non rimanere sbalorditi del principio generalizzato di dispersione e ricongiungimento nei film di Gioli. Appena compare, la figura è sottoposta a uno sforzo di defigurazione. Ciò che è ricongiunto o ricomposto è subito deformato. Per esempio, una fotografia è scomposta in piccoli pezzi, frammenti di un arcipelago. Al contrario, fotogrammi singoli su una striscia di pellicola acquistano una dinamica di insieme a seconda della velocità dell'otturatore. In *Volto sorpreso al buio* (1995) la cinepresa esplora una serie di ritratti fotografici anonimi degli anni '50 impressionati su lastre di vetro. Per un effetto di luce e di illuminazione, la materia della lastra, il suo lato rigato, le sue tracce e i suoi riflessi nascondono il modello, creando una tensione tra la forma del viso che traspare e la materia astratta della lastra che ne cancella i tratti. Ciò che appare è subito deformato. L'impronta fotografica crea un effetto di non somiglianza. *La vista vacilla sulle somiglianze*, secondo la formula di Jean Epstein.

Per Freud, il legame (*Bindung*) implica una operazione che tende a contenere il flusso delle eccitazioni, a collegare le rappresentazioni per mantenere uno stato di stabilità. Viceversa il slegamento (*Entbindung*), concetto che compare in *Al di là del principio di piacere*, significa rompere i rapporti con un violento rilascio di energia. Questa nozione chiarisce senza dubbio il passare da un piano all'altro in atto nei film di Gioli, dal momento che il concetto di raccordo, così come lo intende la teoria del cinema, non è più operativo. Ci riferiamo per esempio al raccordo come incontro dialettico di due termini, proposto da Eisenstein o al montaggio classico di campo e controcampo. Analizzare i film di Gioli in termini di raccordo è una vera e propria impresa. Non soltanto nella maggior parte dei casi, il montaggio lo fa direttamente nella cinepresa, quando gira, ma il flusso visivo, gli effetti stroboscopici, le inversioni, i ritorni, le sovrimpressioni impediscono qualsiasi rapporto dialettico tra le immagini e ci invitano a proporre nuove categorie. Concatenando le immagini isolate per formarne nuove serie o al contrario, producendo brusche rotture all'interno di un insieme, l'autore procede con un gioco di collegamenti e scollegamenti che definiscono allo stesso tempo il tragitto della pulsione e l'economia del film.

4. Animazione e rianimazione

Se Gioli rifiuta il termine *sperimentale* per definire il suo metodo egli guarda poco, per quanto ne so, alla tradizione della animazione che invece è in qualche modo vicina al suo lavoro. In *Farfallio*, egli ha ripreso in bianco e nero illustrazioni di farfalle tratte da libri di scienze naturali, creando uno sfarfallio che mima il battito delle ali.³⁵ Ritroviamo in questo palpito la pulsazione tipica dei film di Gioli che consiste nel creare un effetto dinamico animando immagini fisse. Ma il legame è ancora più curioso poiché egli stabilisce un rapporto tra l'animazione e l'animale. L'animale, non è proprio ciò che è animato? Nel film, alcune immagini erotiche in cui si possono indovinare scene di *fellatio* e di penetrazione, si mescolano al volo delle farfalle producendo un strano effetto mimetico. La

92.

³³ Cfr. « Duplicity », Keith Sanborn, in *Imprint Cinema Paolo Gioli : Un cinema dell'impronta*, op. cit., pag. 51-

60.

³⁴ *Al di là del principio di piacere*, op. cit., pag. 243.

³⁵ Pensiamo certamente al corto di Stan Brakhage, *Mothlight* (1963) al quale il film rende omaggio, in cui il filmmaker americano incolla petali di fiori o ali di farfalle direttamente sul nastro del film. A proposito dell'immagine e dell'effetto dello sfarfallio, cfr. il saggio di Georges Didi-Huberman, *Come le lucciole. Una politica della sopravvivenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010.

farfalla è assimilata al sesso della donna. Il movimento frammentario e palpitante degli organi maschili e femminili crea nell'occhio dello spettatore delle strane figure androgine. Gli ocelli delle farfalle assimilati a occhi ricordano le considerazioni di Roger Callois o di Severo Sarduy sul processo mimetico e sul travestimento.³⁶ Questi effetti rendono certamente manifesto il tragitto della pulsione tra film e fotografia, tra desiderio e rimozione, tra figurazione e defigurazione, ma ancor più profondamente tra ciò che vive e ciò che è inanimato. Lo sforzo di animazione (il principio di differenza) va verso una rianimazione (il ritorno del medesimo). L'osservazione potrebbe essere fatta ugualmente a proposito delle immagini anonime trovate nei mercatini o delle immagini di attualità. Ciò che è morto ritorna. Da ciò, il sentimento di *inquietante estraneità*. Se si guarda con attenzione *Farfallio*, ci si accorge che la curva del film non cresce secondo una progressione drammatica o ritmica di cui l'orgasmo sarebbe l'acme o la liberazione. Essa mostra piuttosto la pulsione in cammino, in tensione per l'eccitazione, travagliata da una pulsione di morte, capace di conoscere nuove spinte o rianimazioni.

Nei suoi lavori sui nuovi media, Lev Manovich suggerisce di guardare il cinema dal vivo come una parentesi all'interno di una storia più generale della animazione che comincia con i marchingegni ottici del pre-cinema e prosegue oggi con l'immagine digitale.³⁷ Le immagini dipinte del teatro ottico di Emile Reynaud dialogano con le tecniche di post-produzione digitale. A questo riguardo l'opera filmica di Paolo Gioli occupa un posto privilegiato. Se da un lato si immerge nel cuore dell'archeologia del cinema con i suoi omaggi al taumatropio o alla camera oscura e i suoi meccanismi di costruzione dei film, essa suppone tuttavia un computo delle immagini molto vicino alla logica della animazione. D'altra parte, il riferimento costante alla cecità, il passaggio da ciò che si vede a ciò che si tocca, il ruolo delle *membra-fantasma*, la macchina come escrescenza del corpo, rimandano la pratica di Gioli a una certa virtualità, invitandoci a riveder queste cesure epistemologiche tra cinema tradizionale e virtuale, tra i sali d'argento e il digitale. Dall'animazione alla sua rianimazione, dalla fotografia al film, dall'archivio alla sua rimozione, il tragitto della pulsione rivela il divenire del cinema tra promessa e sopravvivenza.

I film di Paolo Gioli sembrano partecipare di un *pensiero visivo* che si iscrive direttamente alla fabbrica delle immagini quando inventa i propri concetti senza il riparo di una teoria o di un discorso. Ci si può interrogare tuttavia sul substrato poetico o letterario che ne nutre l'opera. Jean-Michel Bouhours, in diversi suoi testi indica due riferimenti che, secondo lui, ispirano l'artista: Ludwig Wittgenstein e Gertrude Stein. Osserviamo la precisione lessicale dei titoli dei suoi film nella loro forma contratta di parola macedonia: *Traumatografo*, *Hilarisdoppio*, *Filmarilyn*. Acenniamo anche ai titoletti, spesso assai poetici, che suddividono in capitoli i suoi film. Da notare che pochi dei suoi film hanno una colonna sonora, a volte di carattere sperimentale (*Immagini disturbate da un intenso parassita*, *Anonimatografo*, *Hilarisdoppio*, *Traumatografo*), scelta questa che non pare lo abbia convinto totalmente a giudicare dalle date di realizzazione. I film che seguono sono per la maggior parte silenziosi, alla maniera delle pulsioni secondo Freud. Ci si può interessare anche alla sua produzione letteraria. Gioli ha scritto un certo numero di testi sul suo lavoro e i suoi metodi, generalmente brevi, in un linguaggio idiomatizzato e ricercato dando prova, al di là del suo lavoro di pittore e fotografo, di una vena poetica. In una intervista confida che l'ispirazione prima dei suoi film spesso gli viene da un'associazione di idee. Insiste sul contesto letterario. *Parto spesso da una frase: tu mi dici una frase ed io ne faccio un film. O da una parola, per esempio foglia o vita. "Vita*

³⁶ Cfr. *Méduse et Cie*, Roger Callois, Paris, Gallimard, 1960 ; *La Doublure*, Severo Sarduy, Paris, Flammarion, 1981.

³⁷ *Le Langage des nouveaux médias*, Lev Manovich, trad. R. Crevier, Dijon, Les éditions du réel, 2010, pagg. 508-520.

*e morte di una foglia” potrebbe esserne il titolo.*³⁸ Il posto preso dal linguaggio nella produzione dei suoi film è sorprendente, inaspettato. Qual è la funzione della scrittura? E’ letteraria l’opera di Gioli?

Riallacciando i differenti termini dell’equazione, questa ipotesi paradossale permette forse di collegare la pulsione alla sua scrittura: *la pulsazione*, termine che definisce contemporaneamente il tempo musicale (il tragitto della pulsione), la misura della velocità angolare (il ritmo stroboscopico) ma anche il battito cardiaco (il corpo del cinema).³⁹

(Érik Bulloz, luglio 2012. Traduzione di Paolo Vampa)

³⁸ « Se voglio svagarmi non vado al cinema », Conversazione con Paolo Gioli di Giacomo Daniele Fragapane, in *Imprint Cinema Paolo Gioli : Un cinema dell'impronta*, op. cit., pag. 11.

³⁹ Desidero ringraziare Lucia Aspesi e Paolo Vampa per i loro suggerimenti e il loro sostegno.