

## Simbologie di un'impronta: i film di Paolo Gioli

Due diverse immagini tornano all'inizio e alla fine di molti film che Paolo Gioli realizzò nell'arco degli anni Settanta. Una è l'immagine di una testa scolpita a cui pesanti bende nere impediscono la visione e l'altra è la figura dipinta di un uomo che si apre le vesti sul petto, offrendolo alla nostra visione con la veemenza di uno squarcio. In quelle due immagini sono contenuti in forma allegorica alcuni degli aspetti costitutivi della sua intera ricerca. Persino l'indifferenza con cui vengono usate in testa o in coda ai film lascia trasparire una regola fondamentale del suo operare, una legge di continuità ritmica della visione che non si sviluppa necessariamente da un inizio verso una fine, ma che si afferma nella ripetizione e sovrapposizione di temi come nelle strutture compositive della musica minimalista americana di La Monte Young o Steve Reich, sviluppatasi negli stessi anni delle realizzazioni filmiche di Gioli.

La chiusura della visione sotto le bende e l'apertura dei vestiti a mostrare il petto rimandano a quel continuo movimento di aprire e chiudere necessario all'utilizzo del foro stenopeico. Aprire e chiudere sono il levare e il battere di un unico gesto da cui nasce il suo lavoro filmico e fotografico, sono il gesto creativo per eccellenza. Sono il respiro stesso della sua visione in tutto coincidente con il battito di una palpebra, col ridestarsi dell'occhio mitico, primordiale, che ossessiona e regola l'universo intero delle sue immagini. L'occhio si apre sul mondo e subito si richiude sull'immagine latente catturata in sé, un'immagine che è fantasma e rovesciamento del reale. Ed è ineliminabile residuo di quel battere e levare della visione: non si può vedere senza contestualmente creare immagini, senza riportare dentro di sé la traccia dell'avvenuta visione.

Molto è stato scritto sulla tecnica stenopeica dell'artista, sulla nudità del suo occhio, originario e primitivo, perché spoglio d'orpelli, filtri, o griglie tecnologiche<sup>1</sup>. L'occhio di Gioli rifiuta la presenza dell'ottica e non accetta la presenza dell'otturatore, ma impone il palpito della palpebra come unico legittimo ritmo di acquisizione delle immagini. Gioli, a differenza della maggioranza degli artisti che nei medesimi anni s'interrogavano sulla specificità di ogni diverso linguaggio artistico e tecnologico, può passare con assoluta libertà dal film alla fotografia, o dalla fotografia alla pittura, procedendo in senso inverso rispetto alla corrente generativa delle tecniche e delle tecnologie, nate in cascata storica l'una dalle altre, perché per lui non esiste, semplicemente non si dà, il problema della disciplina, dei confini e delle gerarchie fra un campo e l'altro della creazione artistica. Perché non parte da una disciplina e neppure da una tecnologia. Come avrebbe potuto chiedersi, come fecero molti tra coloro che allora erano impegnati nel cinema di ricerca, quale fosse l'autentica grammatica del film? Non poteva perché nessuna grammatica restava nel suo linguaggio una volta liberata la pellicola dalle lenti, dall'obiettivo, dal negativo, dall'otturatore e dunque dalla struttura stessa del fotogramma. L'analisi di ascendenza semiotica che portò il film di allora a guardare a se stesso attraverso unità compositive e quadri, che pose l'accento sul fotogramma a discapito del flusso d'immagini della pellicola non poteva davvero dire molto sul cinema stenopeico in cui persino l'interlinea tra fotogramma e fotogramma viene a mancare, dove il concetto di quadro e composizione del quadro scivolano nell'indefinito, dove la dissolvenza tra il prima e il dopo del tempo filmico non si opera a posteriori in sede di montaggio, ma agisce sulla pellicola nell'atto stesso della visione<sup>2</sup>, dove il prima e il dopo sono coesistenti nell'apparizione stessa dell'immagine.

La testa scultorea richiusa in se stessa dietro le bende nere e le vesti aperte sulla carne bianca della figura dipinta sono due immagini simboliche della fisicità dell'occhio. La testa è un globo oculare chiuso e le vesti sono le palpebre aperte sulla carne che, come la pupilla, si lascia ferire, attraversare, dalla luce. Testa bendata e corpo denudato sono immagini di un occhio che risuona della scrittura surrealista di Bataille, che è sesso aperto alla penetrazione del mondo. Sono immagini che evocano l'occhio fluttuante di Redon, globo, pallone aerostatico, e poi luna, che sia allontana dalla terra, e man mano che si distacca dal suolo si scopre specchio scultoreo e concettuale di

quell'altra sfera che ora gli appare leggibile, quella terra sferica, quel pianeta che il lavoro leggero e testardo d'infinito formiche potrebbe, in sogno, trasformare in un foro stenopeico cosmico nel quale affondare lo sguardo e il pensiero, alla ricerca della latente immagine primeva.

Il film *stenopeico* di Gioli, il suo *Uomo senza macchina da presa, iniziato nel 1973*, introietta nello stesso apparire filmico quel contorno circolare delle immagini che parla quasi naturalmente, per diritto di formato, il linguaggio del Simbolismo di fine Ottocento, e che, nel suo lavoro fotografico, persino nelle cromie fa rivivere senza alcun artificio la luce della pittura divisionista (*Tondi di pupille riaperte*, 1986). Il tondo aperto su immagini di una vellutata sfocatura è un'ode all'occhio surrealista, l'occhio tagliato di Buñuel, a cui Gioli dedica un film nel 1988, *Quando l'occhio trema*. In quell'opera l'assimilazione surrealista dell'immagine della luna attraversata da una nube sottile all'occhio tagliato diviene un'assoluta coincidenza delle due immagini, occhio e luna, che palpitano insieme nella medesima inquadratura. Tra di esse per un attimo si frappone l'immagine di una conchiglia che gira attorno al proprio centro. La nota simbologia sessuale della conchiglia si sposa qui con il riferimento all'*Anemic cinéma* di Duchamp di cui Gioli ricostruisce il movimento circolare ipnotizzante attraverso la forma a spirale (tipo nautilus) forma generativa per eccellenza che procede in Gioli non per sequenza numerica come nella legge di Fibonacci evocata da Merz, ma per via allegorica, poiché al centro di quella conchiglia si apre l'ennesimo foro stenopeico che è ingresso a quel ventre da cui tutte le immagini sono generate, da cui la natura è formata, come in mitologia l'universo trova origine dall'uovo cosmico.

Proprio guardando a *Un Chien Andalou* di Buñuel sembra compiersi in se stesso l'universo di riferimenti simbolici di Gioli. L'occhio tagliato nella ben nota sequenza di Buñuel sappiamo essere quello di un bovino e basta questo a sospingere la catena delle associazioni verso un'ulteriore immagine ritornante nella fantasia dell'artista, quel *Bue squartato* di Rembrandt di cui sappiamo che conservò a lungo una riproduzione nel proprio studio e che nel suo apparire dall'ombra, accarezzato dalla luce non sembra così distante, da un punto di vista formale dalle immagini dei film di Gioli. È evidente l'assonanza tra il *Bue squartato* e l'immagine dipinta dell'uomo che si lacera le vesti per mostrare il petto all'inizio e alla fine dei suoi film. Come sembra evidente l'appartenenza ad un universo immaginativo comune nei *Probabile foro stenopeico (realizzato da formiche)*, del 1995, con i globi di terracotta feriti delle *Nature* di Lucio Fontana. Ma il taglio compare, furiosamente evocativo, in altri passi del lavoro dell'artista in quelle immagini di teste tranciate sostenute per i capelli dalle mani degli stessi decapitati, contemplate dal corpo mozzato del proprietario come se il capo potesse essere un soggetto altro rispetto al corpo da cui è stato spiccato, il piccolo cosmo di un'identità duplicata e ormai indipendente. Altre volte la testa è il luogo in cui Gioli innesta il proprio collage di immagini, il luogo in cui apre i ritagli e lascia che prolifichi la *mise en abîme* lasciando che la pellicola sprofondi a cannocchiale come in *Secondo il mio occhio di vetro*, del 1971.

C'è un luogo classico della letteratura teorica sulla fotografia che si dipana attorno alla convinzione, d'epoca in epoca abbracciata o contrastata, che l'immagine fotografica sia impronta dell'oggetto fotografato. Non a caso è la fotografia delle origini a pensarsi tale, così come la fotografia di Gioli che spesso più originaria, nella sua nudità tecnica, della fotografia di fine Ottocento. Le sue immagini sono impronte, si stringono sul mondo come un pugno si stringe a raccogliere della terra e su quella terra lasciano il disegno dei propri contorni, come i buchi stenopeici di Gioli lasciano sui contorni dell'immagine la traccia della materia di cui sono composti e noi, nell'osservare il suo *Pugno stenopeico*, 1989, immaginiamo mondi zigrinati, restituiti attraverso il disegno delle linee di un palmo richiuso. In tutto questo c'è un'evidenza tattile crescente che lega indissolubilmente l'ossessione per l'occhio all'ossessione per il corpo. I film di Gioli per qualche verso potrebbero essere definiti *film-frottage*, fatti cioè per incontro tattile tra supporto visivo e oggetto riprodotto. Persino quel magico gesto della mano quantata di nero che vediamo compiere a Gioli nel

*Documentario* di Bruno di Marino<sup>3</sup>, quello sfarfallare delle dita che aprono e chiudono velocemente l'occhio della cinepresa priva di otturatore interno, ricorda in modo impressionante il gesto della mano che conduce la matita o il carboncino, avanti e indietro sul foglio a far emergere nel *frottage* la superficie riprodotta. E proprio come accade in quella tecnica anche nei suoi film si crea un continuo, indefinito, virare dal linguaggio visivo bidimensionale verso quello scultoreo, verso l'imporsi del corpo e della materia. I suoi film sono impronte perché com'è stato scritto hanno a che fare con la materia tanto quanto hanno a che fare con la luce. Nascono da una percezione del mondo in cui la luce è essa stessa materia. Gioli è l'unico cineasta che inventandosi il cinema stenopeico (realizzato attraverso l'uso di un bastone in cui sono stati praticati numerosi fori di spillo) abbia deciso di lavorare creando una striscia di fotogrammi che procede non nel tempo ma nello spazio. Un'immagine non segue all'altra perché è stata catturata dopo l'altra, ma fino a 150 immagini vengono catturate contemporaneamente, nello stesso istante, a diverse altezze nello spazio. Il bastone è pensato per poter fotografare contemporaneamente un corpo in tutta la sua altezza. Nella proiezione di una pellicola così impressionata, ciò che abbiamo è un'impronta del corpo che si fa tempo. È un'impronta che si fa sequenza, è a tutti gli effetti l'inedito opposto concettuale di quella cronofotografia a cui Gioli ha così tanto guardato. È la durata del cinema catturata in un unico battito di palpebre.

Elena Volpato

---

<sup>1</sup> Roberta Valtorta, *La congiunzione degli opposti* in R. Valtorta (a cura di), *Paolo Gioli: fotografie, dipinti, grafica, film*, Art&, 1996, pgg. 15-32

<sup>2</sup> Cfr. *Documentario* a cura di Bruno Di Marino in *Film di Paolo Gioli*, pubblicato da Rarovideo.

<sup>3</sup> *ibidem*