

## Su Gioli e la natura della fotografia di Giacomo Daniele Fragapane

IMAGE = MAGIE

Man Ray, telegramma inviato a Hans Bellmer

*Voglio cogliere le cose dello spirito allo stesso  
modo in cui il pene è colto dalla vagina*  
Marchel Duchamp

Le aggiunte di materia nelle mie opere non sono *collages*. Sono strati di materie. Bisogna parlare della Polaroid. Si trasferisce come uno strato di un affresco. Volevo trovare qualcosa che avesse a che fare con le arti belle, e ho trovato questa materia che si stacca da una parte e va a finire in un'altra. Ma allora, tra il momento in cui si stacca e quello in cui va a depositarsi, io posso benissimo intromettermi come un parassita creativo e inserirmi dentro, a rubare, a sottrarre della materia. E allora cerco un supporto che possa far passare della materia, e guarda caso sono tutti quelli che hanno a che fare con la profotografia, o con le arti plastiche: la carta da disegno, la seta serigrafica, il legno. Mi piace questo trasferire su materie così nobili, antichissime, una materia che è il trionfo del consumo immediato, della pornografia e del ricordo familiare<sup>1</sup>.

Sono parole di Paolo Gioli. In esse – a vent'anni di distanza – troviamo ancora risposte alle questioni che, oggi, il suo lavoro non cessa di sollevare. Eppure nel frattempo molto è cambiato e la fotografia non è più la stessa. In un arco di tempo che si estende dai primi anni settanta del novecento ai nostri giorni il fotografo ha dedicato una parte assai rilevante della sua produzione fotografica alla sperimentazione sul processo Polaroid. Forzando in ogni direzione le enormi potenzialità di questo materiale ha compiuto, nell'ultima fase dell'era analogica, uno straordinario lavoro di indagine filosofica sul dispositivo fotografico, sulla storia della fotografia, sull'archeologia dei processi visuali dell'occidente moderno. Le sue indagini sono perlopiù legate a motivi classici della storia dell'arte – il corpo, il volto, l'anatomia umana, la natura morta – e all'interpretazione, con valenze sempre fortemente analitiche e decostruttive, di alcune tra le più significative icone consegnateci dai pionieri della storia della fotografia.

La cessazione dell'attività, nel 2008, da parte della Polaroid Corporation, e dunque la graduale e ormai praticamente definitiva indisponibilità dei materiali su cui Gioli ha sperimentato nelle diverse fasi della sua parabola creativa, sancisce così al contempo la chiusura di un periodo cruciale della storia della «riproducibilità tecnica» ma anche la fine – o più probabilmente l'evoluzione, lo spostamento verso altri territori, anche perché nuovi cloni di quella storica tecnologia sono subito apparsi sulla scena – di un grande ciclo creativo da parte di un autore da molti considerato tra i maggiori fotografi (e autori di cinema sperimentale) contemporanei. Delle immagini riprodotte nella

---

<sup>1</sup> Paolo Costantini, *Una conversazione con Paolo Gioli*, in Paolo Gioli, *Gran Positivo nel crudele spazio stenopeico*, Alinari, Venezia/Firenze 1991. Il testo è ora disponibile anche in rete all'indirizzo: <http://www.paologioli.it/foto.php?page=foto>

seconda parte di questo volume, esposte nell'ambito di FotoGrafia - Festival Internazionale di Roma (edizione 2011) presso lo Studio Orizzonte<sup>2</sup>, mi servirò in questo scritto innanzitutto per fare il punto su alcuni aspetti che io ritengo nodali nella produzione di Gioli: a partire dal nesso che lega, spesso in modo veramente inscindibile nel lavoro del fotografo, il tema dell'erotismo e la riflessione sui fondamenti storici, culturali e ideologici della fotografia.

La mostra presenta una serie di fotografie intitolate *Naturæ*, in formato 50x60, ottenute con una grande camera ottica di fabbricazione artigianale, senza otturatore. Il progetto può essere considerato gemello di un'analoga operazione realizzata nello stesso periodo presso la galleria Minini di Brescia e dedicata a un altro ciclo di immagini di Paolo Gioli, intitolato *Vessazioni*, per molti versi speculare al ciclo *Naturæ*. Al di là del fatto che si tratta delle ultime opere realizzate con il processo Polaroid dal fotografo, i due lavori presentano numerose somiglianze a livello tecnico e procedurale, e manifestano interessanti connessioni di ordine concettuale e filosofico, che andrebbero approfondite meglio in altra sede. Più insistente e ossessivo il primo gruppo di opere, più articolato e variegato il secondo; essi sembrano attrarsi anche in virtù di questa complementarità di tono e di atteggiamento. Mentre il ciclo delle *Vessazioni* consta di una serie di ritratti di soggetti maschili e femminili, realizzati con la medesima camera ottica su materiale Polaroid, con diverse modalità di inquadratura e diversi generi di interventi manuali e trasferimenti su acrilico della materia fotografica, le immagini esposte nella mostra romana sono apparentemente più facili da descrivere: raffigurano infatti null'altro che una serie di nudi femminili ripresi frontalmente all'altezza del sesso. In ogni vulva è inserito un fiore. La superficie sensibile è trattata anche in questo caso con diverse tecniche tipiche della produzione di Gioli (pressioni, sfregamenti, tagli, segnature luminescenti, trasferimenti su altri supporti) e poi talvolta, successivamente allo sviluppo dell'immagine, coperta nella metà superiore con alcuni strati di pittura acrilica. Entrambi i cicli esplorano in modo sistematico la "contaminazione" (rubo questo termine sintomatico all'autore) tra materia pittorica e materia fotografica; tra la gestualità manuale della pittura e quella meccanica della fotografia, passando per il tramite *ibrido* della calcografia: del rullo che stende il pigmento-emulsione all'interno dei due versanti speculari, positivo e negativo, del materiale Polaroid. Su un piano metaforico potremmo in effetti pensare i due cicli come se fossero l'uno la matrice dell'altro.

Come tante altre opere di Gioli, queste fotografie possiedono un fascino ambiguo che spiazza chi le osserva, ponendolo innanzitutto di fronte alla scelta se entrare in quel mondo o rifiutare in toto qualsiasi dialogo con esso. Qui, da subito, il soggetto ritratto, e più in generale l'esplorazione ravvicinata, quasi tattile del sesso femminile, entrano in collisione con la complessa natura fisica e oggettuale delle immagini, degli oggetti specificamente fotografici ai quali siamo posti di fronte: frutto di operazioni e gesti maturatisi e lentamente sedimentatisi in un lungo percorso di studio e sperimentazione.

---

<sup>2</sup> Il progetto espositivo nasce su iniziativa di Antonio Barrella, a seguito di un workshop sulla tecnica del *photofinish*, da me organizzato e tenuto da Gioli presso lo IED di Roma nel 2010. È stato possibile realizzare la mostra e il presente volume, grazie alla disponibilità di Paolo Gioli, con l'indispensabile contributo e la faticosa collaborazione di Antonio Barrella e Paolo Vampa.

La reiterazione ossessiva del medesimo atto visuale – che riecheggia antiche procedure, tipiche della fotografia scientifica o poliziesca più arcaica – si risolve, almeno a prima vista, in un effetto di differenza/ripetizione che estremizza e rende intrinsecamente paradossale la serialità dell'operazione. Serialità che peraltro, come vedremo, Gioli nega in modo piuttosto radicale. Ogni fotografia può infatti essere intesa allo stesso tempo come oggetto unico irriproducibile (ogni Polaroid lo è per definizione, a maggior ragione se ulteriormente lavorata con tecniche fotografiche artigianali o addirittura profotografiche) e come elemento di una struttura testuale più articolata, virtualmente interminabile (lo stesso gesto è infatti reiterabile all'infinito: e allora subentrerà l'accumulo catalogatorio dei soggetti e la loro organizzazione tipologica in classi, tipi, strutture formali ecc.). La medesima ambiguità e complessità di rimandi si manifesta nel gesto censorio dell'intervento pittorico, che copre l'emulsione sensibile cancellando parzialmente il soggetto fotografato e innescando un gioco di tensioni e rimandi tra la zona superiore e la zona inferiore dell'immagine; tra la sua costituzione materica e la sua funzione mimetica; tra ciò che essa nasconde e ciò che rende visibile.

Ma queste sono solo le prime impressioni, delle quali, dopo qualche anno di frequentazione con l'opera del fotografo, tendo a diffidare. Né mi aiuta particolarmente chiedere lumi all'autore, quasi sempre diffidente verso ogni interpretazione, refrattario a *dispiegare* a parole il senso del suo lavoro e disposto semmai, al limite, a ricondurlo sul piano della metafora, del gioco linguistico o della mera tautologia, del puro e semplice: “ho fatto così e così”. Di fronte a ogni nuovo lavoro di Gioli, però (e malgrado questa sorta di resistenza che ogni volta percepisco in lui)<sup>3</sup>, pur rimanendo in genere stupito e attratto al primo sguardo dalla preziosa fattura formale delle fotografie, avverto anche la sensazione che quelle immagini rappresentino in realtà solo la punta di un iceberg. E che per comprendere meglio *cosa* in realtà sto osservando, occorra preliminarmente un lavoro di scavo, e di anamnesi.

Nel tempo sono forse riuscito a trovare una formula – necessariamente altrettanto ovvia, elementare, tautologica, come talvolta mi si richiede – per descrivere questa sensazione; formula che riassumerei nell'idea che “ogni fotografia di Gioli è l'impronta di un pensiero di Gioli”. Pensiero che è a sua volta connesso, per associazione o negazione, per similitudine o contrasto, per generazione diretta o gemmazione parallela, ad altre configurazioni di pensieri. Più che un esito ultimo, concluso, di una ricerca dispiegatasi lungo una traiettoria lineare e consequenziale, “quella” fotografia (almeno per me) è dunque semmai qualcosa che assomiglia maggiormente a un “residuo di lavorazione”, a ciò che resta di un processo immaginativo complesso e ramificato, circolare, ellittico, spiraliforme. Un sintomo, dunque, nel senso psicoanalitico, di qualcosa di più sostanziale e profondo, che preme sotto la mera superficie della *mimesis* fotografica. Per leggere, ogni volta, caso per caso, “quella” fotografia, occorrerà così

---

<sup>3</sup> In queste pagine farò talvolta riferimento a un rapido scambio epistolare avuto con Gioli tra il 21 e il 29 luglio 2011, che non potrei definire un'intervista, dal momento che le mie domande – alcune delle quali hanno poi trovato una più esatta formulazione nel presente scritto – sono di gran lunga più estese e articolate delle sue laconiche ma sempre fulminanti risposte. D'ora in avanti nel riferirmi a tali risposte utilizzerò la formula: “Conversazione privata con Paolo Gioli”.

risalire per quanto possibile – sapendo bene che sarà comunque sempre lecito tentare altre strade – le catene di associazioni mentali che da essa promanano. Queste associazioni generali mi interessano per certi versi più dei casi specifici che le veicolano: esattamente nella misura in cui esse sono in grado di segnalare, di *indicare* le stesse condizioni di possibilità, e di visibilità, dei diversi oggetti fotografici singolari che Gioli ha disseminato nel tempo; gli inneschi e i motivi che li hanno plasmati.

Anche un altro ordine di ragionamenti mi spinge in questa direzione. In Gioli il principio sintattico della *serie* è generalmente rifiutato a favore della logica strutturale del *ciclo*. Serie (in un senso comunque anomalo e irregolare) possono ad esempio essere considerati alcuni lavori di Polaroid SX 70 composite degli anni ottanta, o alcuni libri d'artista o tirature di opere calcografiche. Opere non “minori” ma “laterali” nella ricerca del fotografo. Come il piccolo libro di argomento erotico intitolato *La conchiglia dissoluta*, fotoracconto che interseca un breve, enigmatico scritto con una rapida sequenza di Polaroid microstenopeiche (per la precisione si tratta di Polachrome stampate su SX 70). «Otto imago, umide e focose entro il guscio oscuro»<sup>4</sup> che rappresentano parti anatomiche femminili. «Simulacri»<sup>5</sup> ottenuti con una semplicissima camera consistente in una piccola conchiglia *naturalmente* forata (un lapsus di scrittura mi suggerisce *fotata*): visioni di bocche inquadrature di traverso come delle vulve, seni, natiche, una piccola collezione di “oggetti parziali”. Nella prima pagina, a mo' di prologo, una fotografia in bianco e nero alla gelatina d'argento che riproduce la “camera-conchiglia” utilizzata, come in un trattato scientifico che illustri preliminarmente gli strumenti e il metodo della ricerca.

Il caso delle SX 70 composite è anche più complesso dal punto di vista della logica ciclo/serie. Perché si tratta di *gruppi* di immagini assemblati come polittici; immagini inoltre attraversate da segni luminosi o grafici che le collegano, che ne segnalano e sottolineano la continuità fisica o la parentela concettuale. Ognuno di questi gruppi è dunque un oggetto singolare. E un ciclo è una serie compiuta – un oggetto o concetto autonomo – all'interno di un insieme singolare coerente<sup>6</sup>. Quasi tutta la produzione di

---

<sup>4</sup> Paolo Gioli, *La conchiglia dissoluta*, 1990, libro d'artista.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> L'architettura del sito internet di Paolo Gioli ([www.paologioli.it](http://www.paologioli.it)) deve necessariamente confrontarsi con questa logica, e ne deriva qualcosa che assomiglia più al sito di un archivio o di un museo che a quello di un fotografo; una strana *lista* che mette insieme territori espressivi (fotografia, cinema, pittura, grafica ecc.), tecniche classiche o anomale (Polaroid, Cibachrome, stenopeiche, bianco e nero, luminescenti, *photofinish*), temi (*Torso di San Sebastiano*, *Natura Obscura*, *Figure dissolute*), particolari anatomici o curiosi soggetti “di genere” (*Toraci*, *Nudi telati*, *Naturæ*) e altre informazioni. Un catalogo di voci eterogenee per cui vale quanto scrive Borges in un notissimo passo, ripreso da Michel Foucault come esergo di *Le parole e le cose*: «Codeste ambiguità, ridondanze e deficienze ricordano quelle che il dottor Franz Kuhn attribuisce a un'enciclopedia cinese che s'intitola *Emporio celeste di conoscenze benevoli*. Nelle sue remote pagine è scritto che gli animali si dividono in (a) appartenenti all'Imperatore, (b) imbalsamati, (c) ammaestrati, (d) lattonzoli, (e) sirene, (f) favolosi, (g) cani randagi, (h) inclusi in questa classificazione, (i) che s'agitano come pazzi, (j) innumerevoli, (k) disegnati con un pennello finissimo di pelo di cammello, (l) eccetera, (m) che hanno rotto il vaso, (n) che da lontano sembrano mosche». Jorge Luis Borges, *Altre inquisizioni* (1960, *Otras Inquisiciones*), Feltrinelli, Milano 1992, p. 104. Le parole di Eco a commento del passo appena citato valgono dunque anche per l'architettura complessiva dell'opera di Gioli: «Considerando sia gli eccessi coerenti che le enumerazioni caotiche ci si

Gioli è organizzata per cicli di opere consistenti in serie e oggetti singoli o composti. È così del tutto riduttivo osservarla lungo un asse cronologico lineare, come una successione di “lavori fotografici” nel senso comune del termine, perché i lavori si richiamano di continuo, dialogano tra loro, ritornano incessantemente gli uni sugli altri fagocitando inoltre immagini storiche più o meno celebri e reperti iconici invece del tutto anonimi – esemplari le serigrafie che, con procedimento rauschemberghiano, montano e assemblano precedenti opere Polaroid, fotogrammi di film, *photofinish*, contaminandoli con immagini “trovate” e altri materiali.

Alla luce di tutto ciò, è logico che qualsiasi immagine di Gioli può aprire un varco per entrare nel sistema; ed è questo il motivo per cui proseguirò adesso (o inizierò di nuovo) con una fotografia che mi è molto più familiare della serie alla quale questo scritto è dedicato. L'intento è ovviamente quello di attraversarla per tornare al punto di partenza.

\*\*\*

Si tratta di una fotografia microstenopeica del 1975. L'immagine è pubblicata per la prima volta, col titolo *Sogno daguerrotipo* [sic], in un minuscolo libro, proporzionato alla dimensione degli oggetti fotografici che riproduce, curato nel 1978 da Ando Gilardi per la galleria milanese Il Diaframma. In effetti è una strana immagine indefinibile, che può far pensare tanto a un dagherrotipo quanto a un oggetto-pop. Nel breve testo introduttivo lo studioso illustra la fattura di queste fotografie generate da negativi microscopici e realizzate con un piccolo bottone forato, trasformato da Gioli in una camera stenopeica. Sulla scorta di Leonardo Da Vinci, che chiamava «spiraculo» il foro stenopeico, il fotografo ribattezza le immagini col neologismo “spiracolografie”. Riporto la descrizione fatta da Gilardi del gesto-processo inventato da Gioli:

Gioli fa proprio così: schiaccia con l'indice e l'anulare il bottone contro il pollice; fra il polpastrello del pollice e il bottone si trova una briciola di pellicola comune. Il medio della stessa mano tappa lo “spiraculo” sul bernoccolo, e si leva e si mette per fare da otturatore. Gioli lavora al buio con una sola lampada, o addirittura un minuscolo flash il cui colpo di luce è sufficiente per fissare l'immagine che si forma e non ha più di tre millimetri di diametro. Ottiene naturalmente un negativo che poi ingrandisce [...] <sup>7</sup>.

---

rende conto che, rispetto alle liste dell'antichità, qualcosa di diverso è accaduto. Omero, lo abbiamo visto, ricorreva alla lista perché gli mancavano parole, lingua e bocca, e il *topos* dell'indicibile ha dominato per molti secoli la poetica della lista. Ma di fronte alle liste di Joyce o di Borges è invece evidente che l'autore non fa affatto elenchi perché non saprebbe come altrimenti dire, bensì perché vuole dire per eccedenza, per *ybris* e ingordigia della parola, per gaia (raramente ossessiva) scienza del plurale e dell'illimitato. La lista diventa un modo per rimescolare il mondo, quasi a mettere in pratica l'invito di Tesoro ad accumulare proprietà per far scaturire nuovi rapporti tra cose lontane, in ogni caso per mettere in forse quelli accettati dal senso comune». Umberto Eco, *Vertigine della lista*, Bompiani, Milano 2009, p. 327.

<sup>7</sup> Ando Gilardi, *Sulla Spiracolografia del Gioli*, in Paolo Gioli, *Spiracolografie*, Il Diaframma/Canon, Milano 1978, pp. 2-3.

Questa fotografia è innanzitutto una cosa; o meglio, un «fatto». L'impronta di un pezzo di pellicola cinematografica 16mm del 1975, con una sua struttura fisica e chimica, ottenutasi per mezzo di una tecnica arcaica precedente all'origine stessa del medium, ridotta inoltre al suo grado zero: tutta la parte ottica e meccanica ricondotta al puro concetto di "*camera obscura*", alla sua mera idea (una cavità forata) e al gesto che la proietta nella contingenza come impronta fotochimica, residuo di luce in un pezzetto di materia sensibile. Un oggetto eidetico che è la traccia di un pensiero del 1975. Ogni fotografia è del resto sempre (quantomeno) la traccia di un pensiero di un'epoca, e come tale è un «fatto». Ludwig Wittgenstein, nella prima pagina del *Tractatus*, scrive appunto che [I] «Il mondo è la totalità dei fatti, non delle cose», perché le cose non esistono se non in quanto oggetti concepiti da qualcuno: [I.13] «I fatti nello spazio logico sono il mondo»<sup>8</sup>.

È poi chiaro che ancora non sto parlando in alcun modo di ciò che è rappresentato – esibito, narrato, illustrato ecc. – nella fotografia, e di come tutto questo si leghi con altri pensieri e cose del 1975. Questo oggetto è inoltre riprodotto con una tecnica, e con una gestualità, più vicina a quella di un microscopio o di uno strumento scientifico, che all'insieme dei codici e procedure che presiedono alla realizzazione di un'immagine fotografica "tradizionale", per come la intende il senso comune, con intenti descrittivi o comunicativi o estetici ecc. Il gesto di Gioli realizza così al tempo stesso una fotografia (un'immagine) e una descrizione dell'oggetto-fotografia "in sé e per sé": prima che le sue funzioni utilitaristiche o le sue logiche estetiche possano circoscriverne il valore d'uso. È una fotografia – questa di cui ora sto parlando ma anche e soprattutto quella di Gioli nella sua generalità – che (si/ci) pone innanzitutto problemi di ordine ontologico ed epistemologico, tanto rispetto ai suoi oggetti quanto nei confronti dei suoi processi visivi. E, come tale, implica un modo di concepire il «fotografico» che sviluppa – e stimola in chi la osserva con la necessaria attenzione – una miriade di catene logiche e associazioni mentali; e al di sotto di queste, altrettanto potenti pulsioni inconsce. Essa funziona insomma in qualche modo come un campo magnetico, un cortocircuito del fotografico che fa da snodo tra una molteplicità di livelli di significazione.

Alla metà degli anni settanta, immerso nelle sue prime speculazioni fotografiche, Gioli dice che questa cosa – così come altri oggetti che realizza nello stesso periodo – è *la fotografia*.

Ma come va osservata questa immagine? Se la leggo come una rappresentazione, allora l'oggetto fluttua nel vuoto: posso intenderlo come se fosse visto frontalmente oppure dall'alto o dal basso, come attraverso una superficie trasparente (un "piccolo vetro"). Non però orizzontalmente o rovesciato: la fotografia reca sul verso la dicitura: "– alto –" e dunque richiede al suo spettatore una determinata modalità di osservazione, frontale o zenitale, appunto, e non lascia margini di errore in tal senso. In entrambi i casi, l'idea della fluttuazione nel vuoto è raddoppiata perché opera sia nei confronti dell'oggetto-fotografia, del pezzo di pellicola impressionata cui l'immagine nella sua totalità si riferisce (ovvero indica come suo referente), che fluttua rispetto alla cornice

---

<sup>8</sup> Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* (1961), in Id. *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, a cura di Amedeo G. Conte, Einaudi, Torino 2009, p. 25.

esterna; sia nei confronti della cosa impressa nell'oggetto-fotografia, ovvero nei confronti di ciò che esso registra, rappresenta, testimonia, mette in scena. E produce a livello di pensiero. Questa cosa fluttua *nella* fotografia e *rispetto* alla fotografia; è sia *posta* che *rappresentata* come flutuante in rapporto a chi osserva.

Questa cosa indicibile è un sedere di donna appena abbozzato, che galleggia nel buio, intravisto in un barlume di luce. L'idea stessa di "barlume" è in effetti qualcosa che si insinua tra il vedere e il non vedere, tra il visibile e l'invisibile, segnalandoci nel modo più immediato e diretto qual è la direzione verso cui questa immagine ci sta spingendo. Intorno a esso si indovina un piccolo alone più scuro – inizialmente avevo scritto "nero", perché immediatamente qui la maggiore oscurità diventa uno sfondo oscuro rispetto al quale si staglia l'oggetto flutuante, se percepisco questo oggetto come una rappresentazione di qualcosa. Questo alone è con buona probabilità a sua volta la traccia di un gesto: del gesto dello stampatore (di Gioli che stampa col suo piccolo ingranditore casalingo) mediante il quale esso rende un po' più intensa e visibile l'immagine. Ma soprattutto produce un'ulteriore fuga in avanti, nell'immagine e nel fulcro di ciò che essa rappresenta: tra le natiche e le cosce del corpo femminile fotografato. Qui c'è un'altra oscurità e profondità, appena accennata, quasi impercettibile, che però rappresenta il motore concettuale dell'immagine – ed è questo, evidentemente, il motivo per cui utilizzo questa fotografia come tardivo incipit rispetto alla serie che dà il titolo al presente volume. Del resto un'altra fotografia dello stesso periodo, qui riprodotta accanto all'immagine di cui parlo, non lascia dubbi in tal senso, offrendosi allo sguardo come una sorta di *Origine du monde* in miniatura, ridotta alla dimensione di un microcosmo o di una particella elementare, come osservata attraverso un tubo telescopico o sul vetrino di un primitivo microscopio. Oltretutto l'immagine appare rovesciata, speculare rispetto al celeberrimo quadro di Courbet del 1866, come se fosse una sua riproduzione negativa: ancora una volta le ragioni del soggetto fotografato, in particolar modo del suo «punctum» erotico, e quelle del processo fotografico sembrano intrecciarsi in modo inestricabile.

Gioli chiama familiarmente questo luogo: "la natura". Con felice ambiguità, nella lingua italiana questo termine doppio, bifronte – nei suoi molti significati, infatti, vita e morte, consunzione e rinascita si richiamano ciclicamente – è talvolta utilizzato, in certe forme eufemistiche o dialettali, per indicare i genitali femminili. Esso è anche in qualche modo nobilitato dalla sua etimologia: proviene infatti dal latino *natus*, participio passato di *nasci*, "nascere". Dunque: ciò che è nato e da cui si nasce; «la parte del corpo dove veniamo concepiti e partoriti»<sup>9</sup>; l'origine del mondo. In effetti penso che Gioli non abbia mai davvero fatto fotografie erotiche. Anche quando ha esplicitamente posto il sesso e l'erotismo al centro della sua ricerca fotografica.

C'è ora un altro aspetto di ordine generale sul quale vorrei riflettere, che il piccolo oggetto stenopeico ha fatto emergere in modo piuttosto palese. È evidente infatti come molte fotografie di Gioli chiedano di essere osservate come dei *reperiti*. Non solo, però, per via del fatto che nella gran parte dei casi sono state realizzate con tecniche e

---

<sup>9</sup> Conversazione privata con Paolo Gioli.

dispositivi arcaici: con camere ottiche e stenopeiche di fattura artigianale; con cineprese utilizzate alla stregua di laboratori per stampare i negativi, come accadeva alle origini del cinema nei primi film dei Lumière; o più semplicemente mediante il contatto “erotico” tra la superficie sensibile e l’oggetto, come nelle prime calotipie di Fox Talbot o nei fotogrammi dei Dadaisti. Ma anche, anzi soprattutto, per via delle logiche scopiche che attivano, ovvero a causa delle modalità di visione che richiedono e consentono a chi le osserva. Sono fotografie spesso pensate come reperti, *in quanto reperti*.

Ma cosa vuol dire pensare un oggetto fotografico come un reperto? (Un reperto è principalmente un oggetto *trovato* anche se “costruito”, in senso materiale o mentale). È forse il caso di soffermarci su come esso – o un ciclo che ne raggruppa un certo numero – è stato prodotto: sulla pragmatica implicita delle sue operazioni, manuali e mentali, e su come tali operazioni si leghino a idee relative alla coscienza e alla memoria, all’esperienza e all’azione. Vediamo dunque come Gioli descrive le fasi – in realtà considerandole un solo nodo di pensieri e operazioni – della realizzazione del ciclo *Naturæ*. Riporto qui le sue risposte a due mie domande concernenti “il genere di operazioni tecniche e procedurali compiute a livello di preparazione e allestimento della scena; di gestione dell’apparecchiatura fotografica; di trattamento successivo allo scatto”:

Non c’è niente da elencare. C’è una figura nuda al muro in piedi sotto a un unico colpo di piccolo flash manuale (da fotoamatori). E non attuo alcuno scatto da molti anni ma levo semplicemente il tappo dell’obbiettivo della mia camera ottica 50x60 autocostruita<sup>10</sup>.

Alla mia domanda sul senso della “ripetizione di una medesima postura – sia visuale che prossemica, relativa al soggetto ripreso – nell’arco dell’intero lavoro”, e se avesse “sperimentato soluzioni diverse per poi scartarle”, Gioli risponde così:

No, neanche una. La soluzione è quella. Quando si concepisce si scarta mentalmente. Perché nella pittura si può cancellare ecc. ma nella fotografia devi selezionare molto prima e partire da una idea precisa. Dunque niente di improvvisato. Tanto più che l’elemento pittorico va a consumarsi sull’immagine pre-esistente con un arduo aggancio pittorico a posteriori che potrebbe far saltare tutto il faticoso lavoro fotografico e compromettere l’opera. Non è come lavorare su un piano sgombro e partire da zero (che poi non è mai zero perché il bianco è già una parte della componente pittorica). Per cui si interviene su una cosa che potrebbe essere già un’opera completa e riuscita. Subentrare con la pittura potrebbe essere creativamente suicida<sup>11</sup>.

L’idea di “ripetizione” è inoltre rifiutata, a vantaggio del concetto di “prolungamento”, anche per quanto concerne i rapporti tra i due cicli delle *Naturæ* e delle *Vessazioni*. Alla mia osservazione relativa al fatto che “in entrambi c’è la ripetizione di un medesimo gesto visivo che isola l’oggetto fotografico e definisce preliminarmente la sua visibilità; in entrambi vi è una sorta di misurazione o schedatura del soggetto, come nelle pratiche della fotografia positivista; entrambe implicano inoltre

---

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ibidem*.



una forte partecipazione (o quantomeno disponibilità) del soggetto osservato rispetto all'atto fotografico", Gioli risponde che tra essi «non c'è ripetizione ma prolungamento. Fa parte della stessa concezione della visione, uno spostamento, come una vessazione erotica capovolta!»<sup>12</sup>.

L'opera è dunque un reperto anzitutto perché non è pensata come un artefatto, un oggetto composito, ma come la traccia di un processo mentale. Continuo, polimorfo, circolare, prolungato nel tempo. Ogni fotografia di Gioli è l'impronta di un pensiero di Gioli. Paradossalmente, essa non sembra fatta per essere "usata" nella contemporaneità, per dialogare ed esaurirsi con essa; ma per restare, per essere conservata come un feticcio, un oggetto alchemico gravido di misteriosi enigmi. (Per una strana macchinazione del destino, del resto, l'opera di Gioli tende a nascondersi nelle collezioni private e negli archivi dei musei, perlopiù stranieri, piuttosto che mostrarsi in spazi espositivi più accessibili al pubblico). Questo aspetto non è solo un dato contingente, ma trova riscontro nella stessa concezione dell'atto fotografico. Ciò che sul versante della *mimesis*, della rappresentazione, della "messa in scena", appare come molteplice e stratificato, sul versante dell'atto fotografico è inteso invece come un solo gesto: un taglio netto nel flusso continuo della ricerca estetica e dell'elaborazione concettuale della visione. Un reperto è ciò che resta di un processo che è nell'opera ma si è già consumato e preme per trovare nuove direzioni; che è già *oltre* l'opera. Questo spiega anche il senso della continua "ripetizione", nella fotografia di Gioli, di soluzioni al tempo stesso molto simili e molto differenti, nell'arco di cicli creativi della durata talvolta decennale. È il caso, ad esempio, dei *Nudi telati* (1979), delle *Autoanatomie* (1987) e delle *Maschere* (1988-1990), cicli la cui spinta vitale non si esaurisce nel tempo, riverberandosi evidentemente anche nelle odierne *Naturæ* e *Vessazioni*, in una sorta di «eterno ritorno dell'identico». Eppure, curiosamente – ma a ben guardare in modo assai coerente e consequenziale – Gioli ha sempre manifestato sommo disprezzo nei confronti di qualsiasi atteggiamento estetico "nostalgico" (così come per analoghe interpretazioni del proprio lavoro), cui pure la vocazione *archeologica* di una parte della sua produzione potrebbe erroneamente far pensare.

A riguardo è molto suggestiva (ma anche, in parte, fuorviante), la lettura proposta da Elio Grazioli per il ciclo degli *Sconosciuti* (1994), che lo studioso interpreta come immagini che «sono prima di tutto il ritorno-fantasma della fotografia stessa», cliché «graffiati e trattati fino a far apparire un volto appena accennato, misterioso e [...] doppiamente anonimo e ignoto»<sup>13</sup>. Ovvero come il risultato di una serie di operazioni di manomissione della matrice fotografica originaria: un fondo di lastre su vetro della metà del novecento appartenute a un ignoto ritrattista di paese, che Gioli ha recuperato e rielaborato. In realtà qui il fotografo si pone di fronte all'oggetto fotografico originario – alla matrice iconografica del suo stesso lavoro – esattamente come un archeologo, o uno storico, di fronte a un reperto da interrogare e interpretare: non lo manomette assolutamente, ne rispetta invece del tutto l'integrità limitandosi a escogitare un metodo di osservazione che consenta di vederlo in un modo nuovo. Egli infatti, contrariamente a

---

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Elio Grazioli, *Corpo e figura umana nella fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 1998, p. 334.

ciò che “appare” nelle immagini, non graffia né usura le lastre, ma le illumina sul verso, dal lato dell’emulsione, con una luce molto radente che fa emergere il segno del ritocco lasciato a suo tempo da un oscuro artigiano impiegato presso il fotografo di paese. E poi, semplicemente, le rifotografa. Non è così un procedimento tecnico – il fatto di intervenire fisicamente sui cliché – a produrre uno slittamento di senso, un’alterazione dei connotati delle immagini, ma lo stesso metodo di osservazione, che di quelle fotografie rivela il (preesistente ma invisibile) lato oscuro, sotterraneo, “fantasmatico”. Ancora una volta si tratta di un gioco che mette in tensione il visibile e l’invisibile, rovesciandone i consueti rapporti attraverso un utilizzo inconsueto degli strumenti dello sguardo. È la visione dell’oggetto, congiuntamente a uno *spostamento* o «prolungamento» delle tecniche di osservazione (in un senso assai prossimo a quello psicoanalitico, così come al genere di operazioni che presiedono alla realizzazione di un *ready-made*), a generare la nuova immagine. Questa è così al tempo stesso una interpretazione metaforica della propria fonte – mostrata nel suo svanire, come se si perdesse nel tempo e nell’oblio – e un oggetto visivo del tutto inedito e originale.

Qualcosa del genere accade anche in molte fotografie pubblicate in questo volume. Ma la natura erotica del soggetto rappresentato produce qui uno strano cortocircuito: l’impossibilità e insieme la necessità di uno scarto-spostamento della visione rispetto al suo oggetto. Cosicché lo sguardo finisce in qualche modo per allinearsi, fino a coincidere virtualmente, con la tensione – scopica e sessuale – che lo designa rispetto a *ciò che è mostrato* nell’immagine. Logica dello specchio: proiezione/identificazione narcisistica, ermafrodita con l’oggetto del desiderio; ma anche logica del contatto: necessità di “toccare con mano”, di plasmare l’oggetto o comunque di stabilire con esso un rapporto (è il tema più esplicito che si può cogliere nelle *Autoanatomie*). Gioli sembra cioè fotografare il fatto stesso di essere attratto da taluni luoghi *sensibili* dell’anatomia femminile, tanto che questa attrazione o fascinazione si ritrasmette dal luogo anatomico della visione alla materia dell’immagine, ritorna circolarmente all’atto stesso del vedere, oltrepassando la coltre spesso e opaca della rappresentazione.

Gioli fotografa dunque congiuntamente *il desiderio e l’oggetto del desiderio*. Spesso – come nelle fotografie dei Surrealisti – è solo la modalità di visione a creare, a *immaginare* l’oggetto sessuale: cosicché la bocca diventa vulva, la vulva diventa volto, le natiche diventano seni ecc. Questa idea ci conduce a un aspetto – un gesto – che attraversa molte sue opere, e connota strategicamente tutto il ciclo *Naturæ* e altri lavori di analogia tematica erotica: l’inserimento all’interno dell’immagine di uno schermo-finestra, di una cancellatura, o la sovrapposizione di strati di materia pittorica (o in altri casi sensibile, come negli inserti in seta interposti nell’emulsione Polaroid) che operano rispetto al piano della rappresentazione come una censura o uno spostamento: ripetizione, ribaltamento speculare, doppio ecc. In alcune SX 70 dei primi anni ottanta questa censura è esplicitamente enunciata come un segno grafico, una “X” o uno scarabocchio. Nelle *Naturæ* inoltre la materia pittorica coprente si raggruma a mimare, replicandolo o proseguendone i contorni, il sesso fotografato nella parte bassa dell’immagine: gesto paradossale, ambiguo, contraddittorio, che sposta e fa riemergere l’oggetto censurato nel luogo stesso della sua rimozione. In realtà, come chiarisce lo

stesso fotografo nell'aforisma che introduce questo volume, lo «schermo-sipario» (il congegno è dunque al contempo sia scopico che teatrale) non ha la funzione di coprire o cancellare l'immagine fotografica sottostante, ma quella di *svelarne* l'intima natura, di indicarne la verità più profonda. Gioli sembra insomma voler includere all'interno dell'immagine un elemento di negazione della stessa in quanto mera “rappresentazione di cose”. Ponendola dunque come un oggetto iconico duplice, dialettico o, appunto, ermafrodita: una rappresentazione al contempo del desiderio scopico (attivo, maschile) e del suo spostamento su un oggetto sensibile (passivo, femminile). Inoltre il fatto che tale spostamento si determini “in piena luce”, che venga anzi apertamente denunciato, esibito, iscritto all'interno del livello figurativo dell'immagine con cancellature, tagli, schermi, coperture ecc., sembra indicare la permanenza di una tensione che non può risolversi in un verso o nell'altro – nella pienezza trasparente della figura o nella sua rimozione e sostituzione con la pura materia fotografica astratta – ma può enunciarsi solo in uno stato di ambivalenza. C'è del resto anche un lato beffardo e dissacrante nella fotografia di Gioli, che si alimenta di tali ambivalenze accostando e facendo coesistere ovunque l'alto e il basso, il mentale e il pulsionale, la riflessione filosofica e il calembour<sup>14</sup>.

Alcune fotografie storiche di Gioli assumono a riguardo una valenza simbolica particolare: è il caso ad esempio del noto *Omaggio a Hippolyte Bayard* (1981), declinato in una piccola rosa di varianti in altre immagini dello stesso periodo, o dell'altro autoritratto, di poco precedente, intitolato *Volto barrato*. In questi e altri casi analoghi la censura o rimozione o cancellazione di una parte dell'immagine, esibita in quanto tale e addirittura posta al centro del quadro – nel luogo che storicamente più caratterizza la sua funzione mimetica – gioca un ruolo fondamentale. Lo ripeto: tutta la serie che dà il titolo a questo volume non fa eccezione, e inoltre almeno una tra quelle fotografie richiama prepotentemente l'omaggio a Bayard, in virtù dell'effetto di sovraesposizione-schermo che la invade quasi per intero, replicandosi poi invertito, come una sottoesposizione, nell'immagine successiva, e cedendo infine il testimone alla materia pittorica. Sotto questo aspetto si chiarisce forse una direzione modernista o avanguardista della fotografia di Gioli (della quale peraltro sono sempre stato convinto, malgrado alcuni l'abbiano interpretata nei termini, un po' modaioli, dell'ennesimo «pastiche» postmodernista di citazioni). Come si è detto, infatti, anche laddove cita o riutilizza materiali iconografici preesistenti, il fotografo lo fa per elaborare una sorta di anatomia o archeologia analitica della visione. Il suo problema, in relazione al «fotografico», è sempre quello di comprenderne, forzarne e renderne autonome le regole di funzionamento, allineandole al gesto e alla procedura entro cui l'immagine acquista le proprie caratteristiche oggettuali. L'oggetto *found footage* o rielaborato o riallestito – come appunto il suddetto omaggio a Bayard o i cicli dedicati a Julia Margaret Cameron, Niépce, Eakins/Marey – perviene al suo significato *reale* (che di

---

<sup>14</sup> Alla mia richiesta di spiegazioni su “come e quando nasca l'idea di sviluppare il soggetto delle *Naturaæ*” (una domanda evidentemente ovvia, “leggera”), il fotografo risponde con una battuta di spirito, uno scherzo, un colpo *basso*: «il sesso, è da anni che mi ci dedico». Poi prosegue, scegliendo gli aggettivi con estrema cura e precisando: «era fatale che approdassi a questa serie di opere e probabilmente ne farò delle altre poiché è un tema fisso, misterioso, ricco». Conversazione privata con Paolo Gioli.

norma si spinge ben al di là di ciò che l'immagine dà a vedere) a partire dalle materie di cui l'opera si compone, e dunque a partire dalla struttura chimico-fisica dei suoi significanti. Nelle reazioni che si determinano tra essi; nelle stratificazioni di livelli semantici che l'atto fotografico vi convoglia.

È chiaro allora quale sia l'eredità storica e la tradizione visuale cui un simile approccio rimanda: non tanto le pratiche postmoderne del *remake* e della *cover*, quanto il gesto modernista del *ready-made* o la dimensione metalinguistica dell'oggetto visivo autoanalitico. In Gioli questa tradizione permane nella continua messa in discussione del concetto stesso di "rappresentazione", nell'atteggiamento decostruttivo di fronte a qualsiasi iconografia figurativa a vantaggio invece della dimensione mentale, riflessiva, filosofica dell'atto fotografico. Egli insomma smonta e ricombina le parti di un sistema figurativo come se si trattasse di un congegno del quale vuole comprendere e «spostare» il funzionamento: che si tratti delle icone dei pionieri della fotografia o di opere rinascimentali, classiche, etrusche, o ancora, come nelle *Naturæ*, di «qualche fotografia di anonimi sparse nel tempo» o di «certe combinazioni immaginate frugando nelle illustrazioni che rappresentavano i dipinti di Bosch, ingigantendo minimissimi particolari»<sup>15</sup>.

La fotografia opera insomma in Gioli come un dispositivo di decostruzione iconografica. O, meglio, come una "macchina celibe". Infatti la dimensione erotica e quella simbolica e tecnologica qui davvero si intrecciano. Secondo la nota non-definizione duchampiana, una macchina celibe è un oggetto caratterizzato da due attributi: ha una valenza erotica e il suo funzionamento non è comprensibile. Riprendendo l'efficace assimilazione tra la ghigliottina e le macchine celibi investigata da Alberto Boatto, sembrerebbe consequenziale che anche la fotografia – soprattutto nella sua variante ottocentesca, tanto amata da Gioli, con lo chassis che scorre tra i due binari di un grosso telaio di legno – sia da accostare a questi due dispositivi, l'uno etico, l'altro estetico, della modernità. «Una macchina nichilistica»<sup>16</sup>, una macchina erotica che è al tempo stesso una macchina di morte. (Questi due versanti complementari, speculari, come si è detto, sono al centro dei due cicli delle *Naturæ* e delle *Vessazioni*). Del resto è esattamente quello che ha scritto Barthes della fotografia: un dispositivo meccanico la cui funzione è quella di convertire istantaneamente, con un unico colpo di lama-otturatore, la vita in morte. E un dispositivo del senso: nel mutare l'Eros in Thanatos, ne congela definitivamente l'apparenza in un ultimo, definitivo amplesso.

E poi, oltre le ragioni di ciò che accade nell'apparato fotografico "in sé e per sé", c'è tutto l'universo che concerne l'*anatomia*, da intendere qui in senso medico e scientifico (dal greco *anatémnein*: squarciare, aprire un corpo, sezionare)<sup>17</sup> delle sue apparizioni e delle sue visioni. La forma e la morfologia delle sue rappresentazioni e delle sue

---

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> Alberto Boatto, *Della ghigliottina considerata una macchina celibe* (1988), Scheiwiller, Milano 2008, p. 17.

<sup>17</sup> Georges Didi-Huberman, *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière* (1982, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*), Marietti, Genova/Milano 2008, p. 49.

omissioni. Innanzitutto l'oggetto anatomico può essere oggetto d'amore o di morte, e le due cose insieme. Riprendo l'etimologia sopra riportata da Georges Didi-Huberman, il quale pone in rapporto tale prassi medica con alcuni aspetti costitutivi della visione fotografica:

L'immagine fotografica assume un valore d'*indizio*, nel senso proprio di reperto giudiziario [...]. È come se la fotografia ci svelasse l'origine segreta del male, come se quest'ultimo dipendesse quasi da una teoria microbica della visibilità [...]. Se si vuole capire veramente l'*impulso iconografico* del lavoro di Charcot, occorre partire da questo valore probante (diagnostico, pedagogico) e di "previsione" (prognostico, scientifico) della fotografia»<sup>18</sup>.

Ma il discorso scientifico si può rovesciare, invertire di senso, e così la funzione della fotografia in relazione all'oggetto anatomico. Nella nostra prospettiva, dunque, si tratterebbe di capire come in Gioli la dimensione anatomica, analitica e "sezionatrice" della fotografia, possa divenire anche una capacità di *prevedere* e, dunque, di istituire una precisa iconografia del corpo erotico. («La soluzione è quella. Quando si concepisce si scarta mentalmente»).

In un notissimo, straordinario scritto dell'artista tedesco Hans Bellmer – pubblicato per la prima volta nel 1957 e definito dal curatore dell'edizione italiana un «falso trattato di estetica o trattato morale»<sup>19</sup> – l'autore ipotizza che vi sia «una sorta di asse di reversibilità tra fonte reale e virtuale di un'eccitazione, asse rinvenibile, a tratti, anche nell'ambito dell'anatomia metrica, e che, vista l'affinità antitetica dei seni e delle natiche ad esempio, della bocca e del sesso, passerebbe orizzontalmente all'altezza dell'ombelico»<sup>20</sup>. Questo «asse di reversibilità tra reale e virtuale», fulcro di una innata *potenza immaginaria* implicita nell'anatomia del corpo umano, nel gioco infinito di corrispondenze, ripetizioni, richiami, sovrapposizioni delle sue cavità e posture, delle sue aperture e delle sue torsioni – nella coesistenza originaria, androgina di maschile e femminile – manifesta interessanti similitudini con taluni meccanismi tipici, potremmo forse dire primordiali, della fotografia e del «fotografico»: nell'insieme delle sue procedure tecniche, delle sue logiche visive, dei suoi processi mentali. Reversibilità che si produce, innanzitutto, tra il celare e lo svelare; tra l'atto di nascondere e quello di esibire l'oggetto della visione<sup>21</sup>.

---

<sup>18</sup> Ivi, p. 63.

<sup>19</sup> Ottavio Fatica, *La pupilla dei suoi occhi*, in Hans Bellmer, *Anatomia dell'immagine* (1957, *Petite anatomie del l'inconscient physique, ou L'anatomie de l'image*), Adelphi, Milano 2001, p. 79.

<sup>20</sup> Hans Bellmer, *Anatomia dell'immagine*, cit., p. 19.

<sup>21</sup> È noto che Marcel Duchamp ha dedicato allo sviluppo di questo concetto la sua ultima, postuma opera: *Étant donnés: 1) la chute d'eau, 2) le gaz d'éclairage* (1945-66), installazione che Rosalind Krauss, riferendosi anche a una precedente interpretazione di Lyotard, definisce una «macchina ottica attraverso la quale è impossibile non vedere», un "dispositivo speculare" o «piccolo diorama» dove «ciò che ci appare nel punto di fuga, là dove la visione raggiunge la sua meta, è l'interno buio di un orifizio corporeo, la cavità otticamente impenetrabile della "Sposa" distesa a gambe aperte, cioè un limite della visione più fisico che geometrico. E il punto di vista assomiglia a un buco: spesso, inelegante, materiale». Rosalind Krauss, *L'inconscio ottico* (1993, *The Optical Unconscious*), a cura di Elio Grazioli, Bruno Mondadori, Milano 2008, pp. 112-113.

È un buon punto di partenza per affrontare – ancora, ciclicamente – il tema del rapporto tra *mostrazione* e *censura* nella fotografia di Gioli. Qui il gesto tautologico di «esplorare» la realtà è sempre sinergico, e dunque reversibile, rispetto all’atto di cancellare, occultare, coprire ciò che l’immagine offre allo sguardo. Il termine è spesso utilizzato dal fotografo come sinonimo di “guardare”, “studiare”, “osservare”, ma evidentemente l’idea di una “esplorazione” della realtà fisica (ottica e aptica insieme, come accade con le camere stenopeiche, che non hanno né mirino né pentaprisma e impongono dunque una misurazione del tutto empirica del campo inquadrato) reclama un’accezione *più carnale che mentale*. In Gioli, malgrado tutto e per paradosso, lo sguardo opera in fondo sempre come una funzione neutra: mira a esibire le cose “così come sono” rispetto al corpo-soggetto che osserva, senza mai falsare le carte o truccare l’autenticità dell’esperienza fotografica. Solo a costo di un sostanziale tradimento di tutto il suo lavoro, insomma, potremmo collocare Gioli tra quei fotografi che si dedicano a costruire narrazioni fantastiche e allestire mondi immaginari: anche laddove allestisce finzioni e racconta storie, egli si occupa infatti anzitutto di esplorare un qualche genere di verità intrinseca nell’ordine del reale e nella logica del mezzo – che, appunto, “media” tra l’occhio e le cose. I due piani vanno di pari passo.

L’idea di reversibilità (e quella di “doppio”, suo immediato corollario) è inoltre essa stessa racchiusa in un gran numero di procedimenti fotografici, perfettamente esemplificati dalla logica – originaria, genetica rispetto a tutto il sistema cognitivo della fotografia – dell’inversione negativo/positivo.

Bellmer mette in rapporto l’idea di reversibilità o sovrapposizione reale/virtuale con il principio freudiano dell’«unità dei contrasti» nei processi onirici. Con ciò si intende notoriamente il fatto che «il sogno si prende anche la libertà di rappresentare qualsiasi elemento con il suo desiderio antitetico, di modo che, di fronte a un elemento che ammette un proprio contrario, da principio non sappiamo se è contenuto nel pensiero del sogno in senso positivo o negativo»<sup>22</sup>. Gioli ricorre a una simile idea di coesistenza tra opposti reversibili<sup>23</sup> esattamente nello spiegare il tema che attraversa il ciclo delle *Naturæ*, in quanto “principio e fine di ogni cosa”. (E inoltre, anche su un piano antropologico, i fiori rappresentano tanto uno strumento di seduzione quanto un accessorio della liturgia funebre: la loro valenza è intrinsecamente duplice, scissa, in bilico tra un rituale amoroso e un gesto consolatorio, tra una promessa di vita e un patto con la morte). Questo, è ovvio, non esaurisce il significato e le diverse implicazioni del lavoro, ma credo rappresenti in modo esemplare l’innesco di tutto il discorso. Si tratterebbe dunque di un gioco molto simile a quello che possiamo osservare nelle tautologie e nei palindromi (sempre sulla scorta di Freud, Bellmer affronta la questione nelle pagine immediatamente successive al passo che ho riportato qui sopra), sorta di

---

<sup>22</sup> Hans Bellmer, *Anatomia dell’immagine*, cit., p. 20. La citazione è tratta da *Die Traumdeutung*.

<sup>23</sup> Questa idea è anche alla base della chiave interpretativa enunciata da Roberta Valtorta – riguardo a tutta la produzione del fotografo – nell’incipit di un suo importante scritto: «L’opera di Paolo Gioli è leggibile alla luce di un complesso susseguirsi di sovrapposizioni. Attraverso successive reiterazioni, egli mette in atto una creatività di tipo sferico, costruendo coniugazioni di significati opposti». Roberta Valtorta, *La congiunzione degli opposti*, in *Paolo Gioli. Fotografie dipinti grafica film*, Art&, Udine 1996, p. 15.

“specchi linguistici” equivalenti di tutta una serie di significanti eminentemente fotografici: raddoppiamento, ripetizione, inversione, rovesciamento, proiezione, anamorfosi. (È del resto anche nota la predilezione dei fotografi Surrealisti e Dadaisti per le immagini negative e per quegli strani ibridi tra negativo e positivo che sono le solarizzazioni). Cosicché è la fotografia stessa, per estensione, nella sua generalità di sistema di pensiero, a coincidere nei suoi processi con l’idea di un possibile disvelamento – e specularare occultamento – di ciò che conosciamo come “principio e fine di ogni cosa”. Alain Fleischer ha in effetti formulato un pensiero molto simile scrivendo che ogni fotografia rappresenta in fondo, nella sua essenza, la visione ostensiva di un sesso femminile osservato frontalmente e posto al centro del quadro:

La pornographie, genre mineur au cœur de la photographie, offre à la photographie le centre de gravité de son objet. La photographie est entièrement irradiée, de l’intérieur, par son noyau dur pornographique, entièrement contaminée, en retour, par cette capacité extrême – trouble vertu – aux limites de la représentation. Même les photographies astronomiques, même les clichés au télescope de nébuleuses, de galaxies ou d’astres lointains, renvoient vers nous des images qui semblent émises de ce centre du corps, de tous les corps, qu’est le sexe del la femme<sup>24</sup>.

Bellmer conclude poi il passo a cui ci siamo riferiti rilevando come «la malia dell’esperienza ottica [...] va attribuita unicamente al fatto di concretizzare la coscienza assai oscura che abbiamo del punto cruciale del nostro funzionamento»<sup>25</sup>. Ovvero la coscienza del fatto che «l’opposizione è necessaria affinché le cose siano e si formi una terza realtà»<sup>26</sup>. L’esperienza ottica cui allude, l’esplorazione mediante uno specchio della fotografia di un nudo<sup>27</sup>, è uno strano esperimento di anamorfosi speculari molto simile alle esplorazioni anatomiche dei fotografi Surrealisti, o a quella, di poco più tarda, realizzata da Kertész con le famosissime *Distorsioni* (1933) a partire da un corpo reale. Tutte operazioni che a loro volta rimandano al concetto duchampiano di *miroirique*, teorizzato dall’artista nelle sue note di lavoro e nelle sue macchine ottiche<sup>28</sup>: un “disorientamento” e straniamento dell’immagine, una sua perdita di funzionalità che si produce nella duplicazione simmetrica speculari<sup>29</sup>.

---

<sup>24</sup> Alain Fleischer, *La pornographie. Une idée fixe de la photographie*, La Musardine, Paris 2000, pp. 19-20.

<sup>25</sup> Hans Bellmer, *Anatomia dell’immagine*, cit., p. 25.

<sup>26</sup> Ivi, p. 27.

<sup>27</sup> «Posate perpendicolarmente uno specchio senza cornice sulla fotografia di un nudo e, mantenendo sempre un angolo di novanta gradi, fatelo avanzare e girare in modo che le metà simmetriche dell’insieme visibile rimpiccioliscano o ingrandiscano secondo un’evoluzione lenta e regolare. L’insieme si riproduce incessantemente sotto forma di bolle, di pelli elastiche che, gonfiandosi, escono dalla fessura più che altro teorica dell’asse di simmetria [...]. Di fronte a un tale fatto abominevolmente naturale che si accaparra tutta l’attenzione, la questione della realtà o della virtualità delle metà di questa unità in movimento sfuma nella coscienza, si cancella ai margini della memoria». Ivi, pp. 25-26.

<sup>28</sup> Cfr. Jean-François Lyotard, *Les transformateurs Duchamp*, Galilée, Paris 1977.

<sup>29</sup> Idea paragonata da diversi studiosi al tema dell’*attraversamento dello specchio* da parte di Alice, seguendo la pista di alcune indicazioni presenti nella *Boîte verte* duchampiana (la “scatola verde” dove nel 1934 l’artista raccolse e pubblicò le sue note di lavoro relative al *Grande vetro*) e in altre allusioni disperse nelle opere di Duchamp. Il che ci riporta dunque ancora alla fotografia, ma per una via diversa

Questo procedimento fa indubbiamente pensare a una serie di operazioni tipiche della produzione filmica e fotografica di Gioli, che raggrupperei approssimativamente in tre macro-tipologie:

(a) gli sdoppiamenti simmetrici lungo un asse orizzontale o verticale posto al centro del quadro: esperimenti del tipo “ortodosso” suggerito da Bellmer che possiamo osservare, declinati sistematicamente in numerose varianti, in quasi tutti i film realizzati da Gioli nei primi anni settanta. Tra questi, ad esempio, *Del tuffarsi e dell’annegarsi*, *Hilarisdoppio*, *Cineforon* e, soprattutto, *Quando la pellicola è calda*: opera ricavata manipolando diversi spezzoni di pellicole pornografiche, dove la funzione “specchiante” e quella “censoria” interferiscono sovrapponendosi in un flusso continuo e pulsante di immagini (come scrive Bruno Di Marino, in *Gioli pornografia e cinema sperimentale lavorano in sinergia, rivelandosi «due generi opposti e perfettamente complementari»*)<sup>30</sup> dato che lo sdoppiamento simmetrico interviene esattamente nei luoghi *sensibili* dell’inquadratura, laddove i corpi filmati si congiungono, vengono penetrati o esibiscono le proprie particolarità anatomiche;

(b) lo slittamento o “sfasamento” verticale che è alla base di alcuni tra i film più radicalmente sperimentali di Gioli, come *Filmstenopeico (l’uomo senza la macchina da presa)* (1973-1989) o *L’operatore perforato* (1979). Opere nelle quali, come scrive David Bordwell, «il trascinamento dell’immagine verso il basso prodotto dalla cinepresa stenopeica [...] tende a cancellare l’interlinea». O dove, «distribuendo una fotografia stretta (verticale, naturalmente) su due o più fotogrammi della pellicola, Gioli ri-produce sullo schermo l’effetto a cascata del film stenopeico» cosicché «a questo punto, quando riusciamo a stento a distinguere tra il fotogramma e le perforazioni, i due rettangoli dagli angoli arrotondati del cinema, l’immagine potrebbe essere qualunque cosa, una rappresentazione o uno spazio bianco vuoto»<sup>31</sup>. (Detto per inciso, un’analogia interferenza tra l’immagine e la perforazione si produce anche nella fotografia microstenopeica del ’75 da cui è scaturito tutto il mio discorso). Questo slittamento o sfasamento verticale equivale in sostanza a un “taglio” o a una cesura che giustappone due immagini adiacenti, facenti parte di una medesima striscia di pellicola cinematografica, accostando l’alto dell’una al basso dell’altra in modo tale che le due metà dei fotogrammi si invertano rispettivamente. In un altro film, *Interlinea* (2008), anch’esso ricavato da spezzoni di film pornografici, questa tecnica è adottata allo scopo di “perturbare” le immagini erotiche, scindendole o sovrapponendole in strati che interferiscono tra loro. Il procedimento ritorna spesso in altre opere di Gioli, ad esempio nelle fotografie realizzate a partire da doppi fotogrammi estrapolati dal materiale *found footage* già utilizzato in precedenza nel film *Anonimatografo*<sup>32</sup> (1973), nonché, in forma

---

rispetto a quella tradizionalmente battuta dai teorici, incentrata invece sul nesso tra *ready-made* e logica indicale. Per evidenti motivi di spazio non approfondirò la questione in questa sede.

<sup>30</sup> Bruno Di Marino, *Corpo a corpo. L’erotismo nell’immaginario anatomico di Gioli*, in S. Toffetti, A. Licciardello (a cura di), *Paolo Gioli. Un cinema dell’impronta*, Kiwido/Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma 2009, p. 45.

<sup>31</sup> Cfr. David Bordwell, *Il cinema verticale di Paolo Gioli*, in S. Toffetti, A. Licciardello (a cura di), *Paolo Gioli. Un cinema dell’impronta*, cit., pp. 27-29 e 226-227.

<sup>32</sup> La serie è stata realizzata da Gioli in occasione della retrospettiva dei suoi film, da me curata nell’ambito della 45<sup>a</sup> Mostra Internazionale del Nuovo Cinema - Festival di Pesaro (2009). Le fotografie



allusiva, in almeno una delle immagini del ciclo *Naturæ*: quella che in questo volume chiude la sequenza;

(c) l'uso di riporti e inserti interni al materiale Polaroid – come abbiamo visto, una vera costante nella produzione del fotografo. In questo caso gli oggetti anatomici riprodotti (particolari erotici, volti, maschere, calchi) si sovrappongono alle proprie matrici e si riproducono, generandosi e auto-negandosi al tempo stesso, cosicché l'immagine originaria sottostante si moltiplica in un doppio rovesciato, sfalsato, speculare o negativo, che la copre o si aggiunge a essa formando, appunto, una «terza realtà».

Quella qui proposta è evidentemente soltanto una distinzione di comodo, utile al limite per individuare nella produzione di Gioli alcune linee generali di ricerca rispetto a questo tema, ma è chiaro che la questione è più complessa e sfaccettata. Le due immagini pubblicate alle pagine 24 e 25, ad esempio, negativo e positivo di un medesimo calco-traccia del sesso femminile<sup>33</sup>, sono ottenute al tempo stesso per trasparenza, per riflessione e per contatto (con un metodo che richiama gli esperimenti di cromofotografia interferenziale, alla base dei moderni ologrammi, che nel 1908 valsero a Gabriel J. Lippman il Nobel per la fisica): ponendo un frammento di carta fotografica sul pube – il contatto è dunque sia tra l'immagine e la “cosa” che essa riproduce, sia tra la matrice e la copia fotografica – ed esponendolo per mezzo di un rapido colpo di flash che, provenendo dal verso della carta, la attraversa riflettendosi sulla pelle-specchio e intercettando così, di ritorno, l'emulsione fotosensibile sul recto. In questo caso, inoltre, e nei molti altri che esso radicalizza ed esemplifica, il principio dello specchio e quello del contatto (forse insieme all'idea di “finestra” le due «grandi forme», in senso deleziano, più esemplari di tutta l'estetica della fotografia) tendono a coincidere in una sorta di cortocircuito del significante fotografico e della materia sensibile. Tale che le due immagini – e la terza che ne è sintesi, laddove i due processi si sovrappongono nella stessa fotografia invece che sdoppiarsi in due o più oggetti distinti – coesistono al solo fine di generarsi e ribaltarsi reciprocamente. Un analogo processo di pensiero (o forse dovrei descriverlo come il suo sviluppo inverso o calco negativo) si verifica nei rulli di materiale sensibile chiusi da Gioli ad anello e inseriti nella cinepresa, che si riavvolgono su se stessi sovrimprimendo immagini su immagini fino alla parziale o totale auto-consunzione di ciò che via via si è stratificato sulla pellicola. Fino a oggi, che io sappia, l'unico esempio di un simile procedimento è in un film in lavorazione intitolato *Vita circolare*. Anche in questo caso l'immagine si anima in un gesto che ne sancisce l'inizio e la fine, facendoli coincidere, o collidere, in una terza realtà che non è né quella della “cosa” rappresentata, né quella della materia

---

non furono poi esposte a causa di alcuni problemi relativi agli spazi destinati alla mostra. Una piccola selezione è stata pubblicata nel catalogo del Festival, mentre l'intero lavoro, intitolato *Anonimografie*, è incluso in un DVD allegato al volume *Paolo Gioli. Un cinema dell'impronta*, cit.

<sup>33</sup> Questa coppia di fotografie gemelle, reciproche, inscindibili, rivela una curiosa somiglianza, sul piano della fruizione, con l'opera di Duchamp *Étant donnés: 1) la chute d'eau, 2) le gaz d'éclairage*, che abbiamo già incontrato in questo scritto. Come quella fa del suo spettatore un *voyeur*, a causa delle stesse condizioni di osservazione che gli impone (una dinamica del resto non estranea al ciclo *Naturæ*) le due immagini di Gioli implicano, non tanto in chi le guarda, ma in chi le *possiede* – e in ciò gioca un ruolo determinante la dimensione necessariamente “oggettuale” della ricezione fotografica – un atto feticista.

fotografica che la rappresenta, ma la sintesi dei due piani in una medesima proiezione mentale.

Vi è poi, infine, (almeno) una evidente analogia strutturale, e pragmatica, tra l'operazione di Bellmer, che costruisce la sua bambola erotica artificiale snodabile e componibile allo scopo di «studiare la formazione dell'immagine e i rapporti tra l'anatomia di questa immagine e le immagini della nostra anatomia»<sup>34</sup>, e l'operazione realizzata da Gioli in *Naturæ*. Non tanto nella sua più appariscente evidenza di superficie, la ripetizione “seriale”<sup>35</sup> di un medesimo atto visivo in relazione a una medesima postura del corpo e del fiore che esso ospita ed esibisce, ma nel fatto di *costruire*, prima mentalmente, poi attraverso gli strumenti della fotografia e dell'arte (una cosa in funzione dell'altra) un'immagine bifronte, polimorfa, della potenza creatrice dell'occhio e dell'eros. Del resto il fiore artificiale, vero fulcro e motore immaginario delle fotografie – gineceo androgino che mima al contempo il petalo e il pistillo, le grandi labbra e il clitoride – è un innesto concettuale che si insinua tra il visibile e l'erotico, tra lo sguardo e il desiderio, sovrapponendoli come in un anagramma o una tautologia. Che ripete, sulla superficie dell'immagine, quella potenza sotterranea invisibile che le fornisce senso, forma e sostanza. Malgrado le apparenze (ancora una volta) non c'è alcun atto sostitutivo, ma un'immagine del rapporto *circolare* tra pulsione scopica e pulsione sessuale:

I fiori non rappresentano penetrazioni mancate, cosa che sminuirebbe totalmente il mio lavoro. Sono una combinazione di più frammenti di fiori, tra petali e pistilli, che facevo aderire fra loro con la mia saliva. Dunque un fiore che non esiste in natura ma PER LA NATURA. Raffiguravo con questo un improbabile prolusso clitorideo. La vulva è una parte qualsiasi del corpo che porta con sé la stessa potenza erogena del lobo dell'orecchio. Non trovo nessuna differenza tra queste due parti e lo sguardo, l'iride dell'occhio che si apre e si chiude alla vista. Ho volti di donne che, solo col guardarti, sono altamente erotiche, pari alla vulva. E lo stesso vale per l'uomo. La mia vorrebbe essere una semplificazione, una ricerca di purezza dello sguardo sul corpo umano in tutte le sue parti erogene, di cui la donna è totalmente invasa. Per cui qualsiasi parte del corpo femminile tu colga è vulva e non è vulva. È l'erogeno che cammina<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> Ottavio Fatica, *La pupilla dei suoi occhi*, cit., p. 86.

<sup>35</sup> Ripeto che Gioli nega categoricamente la serialità dell'operazione. A una mia richiesta di precisazione in tal senso risponde che questo suo lavoro «non è seriale. È un ciclo, un gruppo di opere che, come tutti i cicli, ha un inizio e una fine definitiva, senza ritorno». Conversazione privata con Paolo Gioli.

<sup>36</sup> *Ibidem*.