



CINEMAHACKING: INTERVISTA A PAOLO GIOLI

Txt: Claudia D'Alonzo / Img: courtesy Paolo Gioli

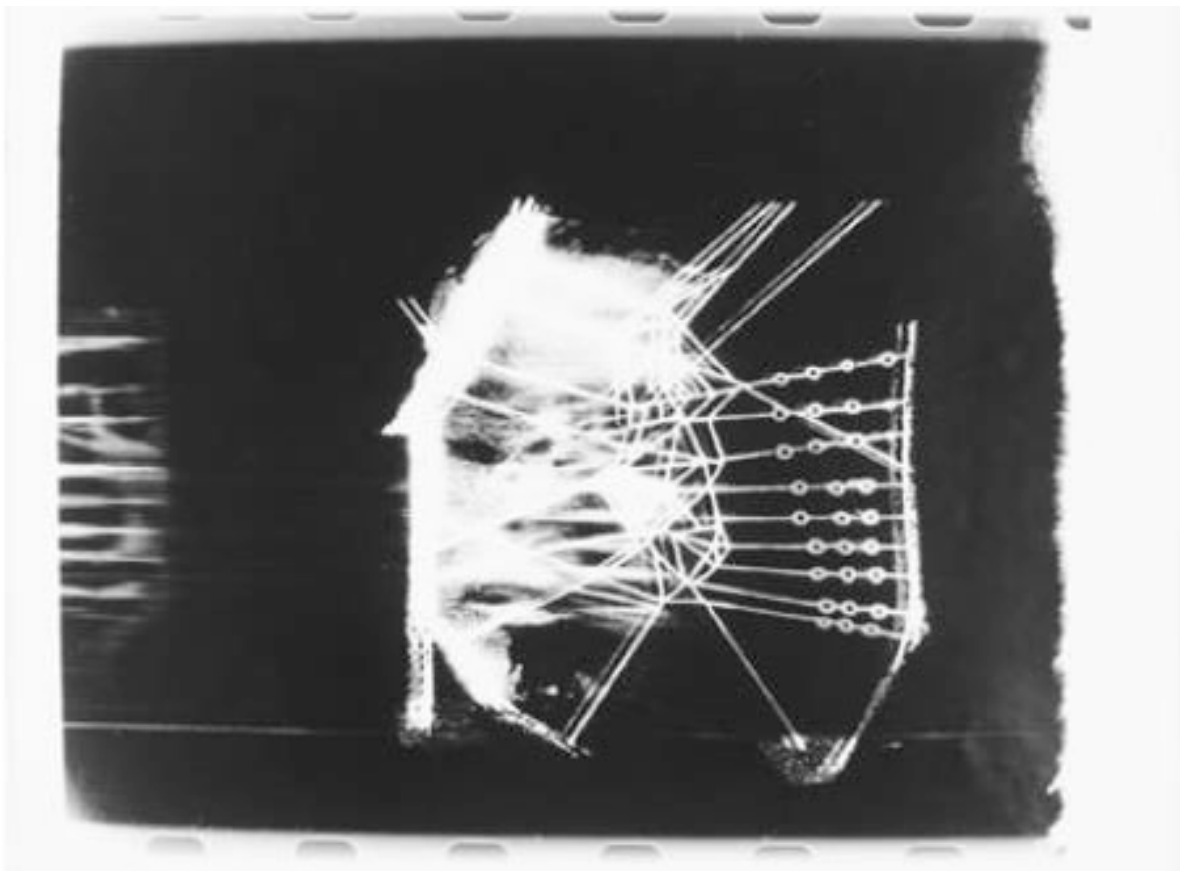
Paolo Gioli è uno degli autori di riferimento del cinema underground italiano. Ha sperimentato nella sua ricerca sull'immagine e la visione, pittura, fotografia e cinema, decostruendo e spesso inventando ex-novo tecniche e metodi di ripresa e riproduzione. Tra le celebrazioni più recenti del suo lavoro, la **45esima Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro**, in programma dal 21 al 29 giugno 2009, dedica all'autore un ampio omaggio con una rassegna cinematografica, una mostra di fotografia, ospitata a Palazzo Gradari di Pesaro, e la pubblicazione di un volume, a cura della *Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia*.

Paolo Gioli arriva all'inizio degli anni Settanta al cinema, passando prima da pittura e fotografia. Nel cinema trova strumenti e caratteristiche linguistiche grazie alle quali costruire un suo personale laboratorio della visione. Un laboratorio fatto di procedimenti cercati e giocati, al limite tra la determinazione a priori del progetto e l'errore, la provocazione irriverente del caso. *Gioli* è autore non solo in quanto ideatore e realizzatore delle proprie opere cinematografiche, ma anche in quanto sperimentatore ed inventore di tecniche e procedimenti. Un rapporto, il suo, con la tecnica che non sfocia mai nel tecnicismo, nella celebrazione del medium per il medium. La tecnica per *Gioli* è una

prassi, una messa in atto del sapere che a sua volta produce conoscenze nuove e spesso inaspettate.

Tecniche come il *foro stenopeico*, il *fotofinish* e l'*animazione a passo uno*, sono metodi d'indagine, canali attraverso i quali esplorare la natura ed il funzionamento di luce, visione e movimento. *Paolo Gioli* smonta le strutture del linguaggio cinematografico, mosso da una curiosità mai sopita, guarda dentro i meccanismi del cinema e cerca di capire, rubare e contaminare i funzionamenti di quella "scatola nera della visione" che è la cinepresa. Una ricerca che l'autore impara dalla storia del cinema, storia fatta propria, attraverso una pratica e una manualità ricche di conoscenza, grazie alla quale Gioli ha ripercorso, riprodotto ed infine re-inventato, le esperienze dei padri del cinema, apprese dai libri.

Lo stesso Gioli ribadisce e collega il suo lavoro alla storia, al pre-cinema, ma allo stesso tempo, in maniera molto meno consapevole e anzi rifiutando ogni confronto col digitale, Gioli anticipa l'hacking contemporaneo inteso non solo come decostruzione dello strumento ma anche e soprattutto come pratica di costruzione, attraverso la tecnologia, di un senso e conoscenze nuovi.



Claudia D'Alonzo: Quando ha iniziato a capire che le modalità di produrre e concepire il cinema imposte dalla produzione standardizzata le stavano strette?

Paolo Gioli: Da una ragione che sembrerebbe banale ma che è stata determinante: quando mi sono accorto che non potevo controllare immediatamente quello che avevo girato. Se uno fa una ricerca sull'immagine deve veder subito il girato. Leggendo la storia del cinema, ho letto le cose che hanno letto tutti ma che evidentemente gli altri autori non hanno preso in considerazione. Mi sono chiesto: i primi che hanno fatto dei film, come li hanno sviluppati? All'epoca non esisteva il laboratorio: Méliés, Lumière, Edison non andavano in laboratorio, erano loro stessi il laboratorio. Il cinema nasce con loro e loro avevano trovato il modo di sviluppare da soli le proprie cose. E leggendo i testi francesi sulla storia del cinema ho trovato quello che immaginavo. All'inizio erano degli spezzoni che loro buttavano

nel liquido di sviluppo e sviluppavano così, come una spaghettonata, tanto per verificare se il materiale veniva o meno. Poi hanno pensato di costruire un telaio nel quale avvolgevano la pellicola, la lasciavano in ammollo in una bacinella, aspettavano sei o sette minuti, come se si stesse sviluppando una fotografia. Poi lo mettevano nell'acqua per lavarlo, lo sdrotolavano e lo appendevano ad asciugare. Dopo aver letto queste cose ho iniziato a farle io stesso.

Claudia D'Alonzo: Quindi quello che le interessava controllare era la fase di sviluppo o anche quella di stampa?

Paolo Gioli: Una cosa è lo sviluppo. Nello sviluppo tu vedi cosa hai fatto. Quando hai il tuo negativo sei a posto, monti il negativo e man mano che inizi ad accumulare 6 o 7 metri , ti rendi conto che cambia tutto. Tutti mi dicevano: ma la pellicola del cinema è diversa, non è come il rullino fotografico, è un'altra cosa. Io non ci credevo, così comprai un po' di pellicola, la sviluppai come fosse un rullino qualsiasi e vidi che era la stessa cosa. Tutti erano fissati con il tecnicismo...sentivano tutti delle barriere tecniche, robe complicate e piene di segreti: è una stupidaggine. La pellicola è pellicola. Insomma ho dovuto cavarmela da solo e non dar retta a quello che si diceva.

Allora mi sono reso conto che dalla mattina alla sera potevo fare un film! Giravo un pezzo, se mi piaceva lo montavo, pezzo dopo pezzo e così via. Una volta finito facevo stampare tutto in laboratorio. Alcuni pezzi li stampavo io stesso, facevo il positivo con una vecchia cinepresa, la usavo come faceva Lumière, che utilizzava la cinepresa per riprendere e stampare: si mette a contatto la pellicola vergine con il negativo sviluppato, si riprende una luce bianca, per esempio da un muro, e si impressiona il positivo. Che poi è quello che avviene in laboratorio, la stampatrice è fatta così. Da allora ho preso a lavorare in maniera autonoma, anche sulle durate. Questa storia che un film debba durare un'ora e mezza, deriva da test che hanno fatto sul pubblico, hanno visto che gli spettatori dopo due ore non ce la fanno. Quella dell'ora e mezza è una misura che si è fatta da sé, è una vecchia storia. Ma è così anche per gli spot pubblicitari: se sono fatti male quei due minuti sono insopportabili, se sono belli vorresti che non finissero mai.



Claudia D'Alonzo: Sì, ma anche per il cinema ci sono dei parametri standard funzionali a renderlo un prodotto industriale, di consumo di massa.

Paolo Gioli: Per il cinema è odioso. Se tu presenti un film di due minuti lo definiscono un filmino. Non esistono i filmini, è un film! Non è la durata a determinarlo. Queste cose mi irritano.

Claudia D'Alonzo: Che cosa guardava, che cinema le interessava?

Paolo Gioli: Il cinema non mi interessava, ne guardavo e ne ho guardato molto ma non lo prendevo in considerazione. Mi piaceva il cinema sovietico, tutta l'avanguardia storica. Mi ricordo le presentazioni dei film di Richter, alla galleria del Cavallino di Venezia. Ho visto questi rettangoli che si muovevano sullo schermo, questa pittura...lui era un pittore. Mi sono detto: allora posso farlo anch'io. Si possono trasferire forme nel cinema, non è un tradimento, si può contaminare tutto. Allora si può fare pittura, fare cinema e magari mettere insieme le due cose. Questa cosa mi ha dato coraggio. Grazie alle avanguardie ho capito che si poteva essere liberi di fare qualsiasi cosa. Che poi, tutto il New American Cinema ha preso da lì, erano tutti estasiati dai film di Couctau, e prendevano magari il peggio di lui. Gli americani hanno sempre saputo "guardare" bene. Come per la Pop art hanno visto il Dada in Europa e lo hanno trasferito nella loro realtà, bravissimi. Hanno saputo fare quello che in Francia non era riuscito col Nouveau Realism. Gli americani sono molto bravi nel prelevare e selezionare la cultura giusta e farla propria. Però per il cinema i riferimenti venivano tutti dall'Europa, è ovvio, non potevano che venire da qui.

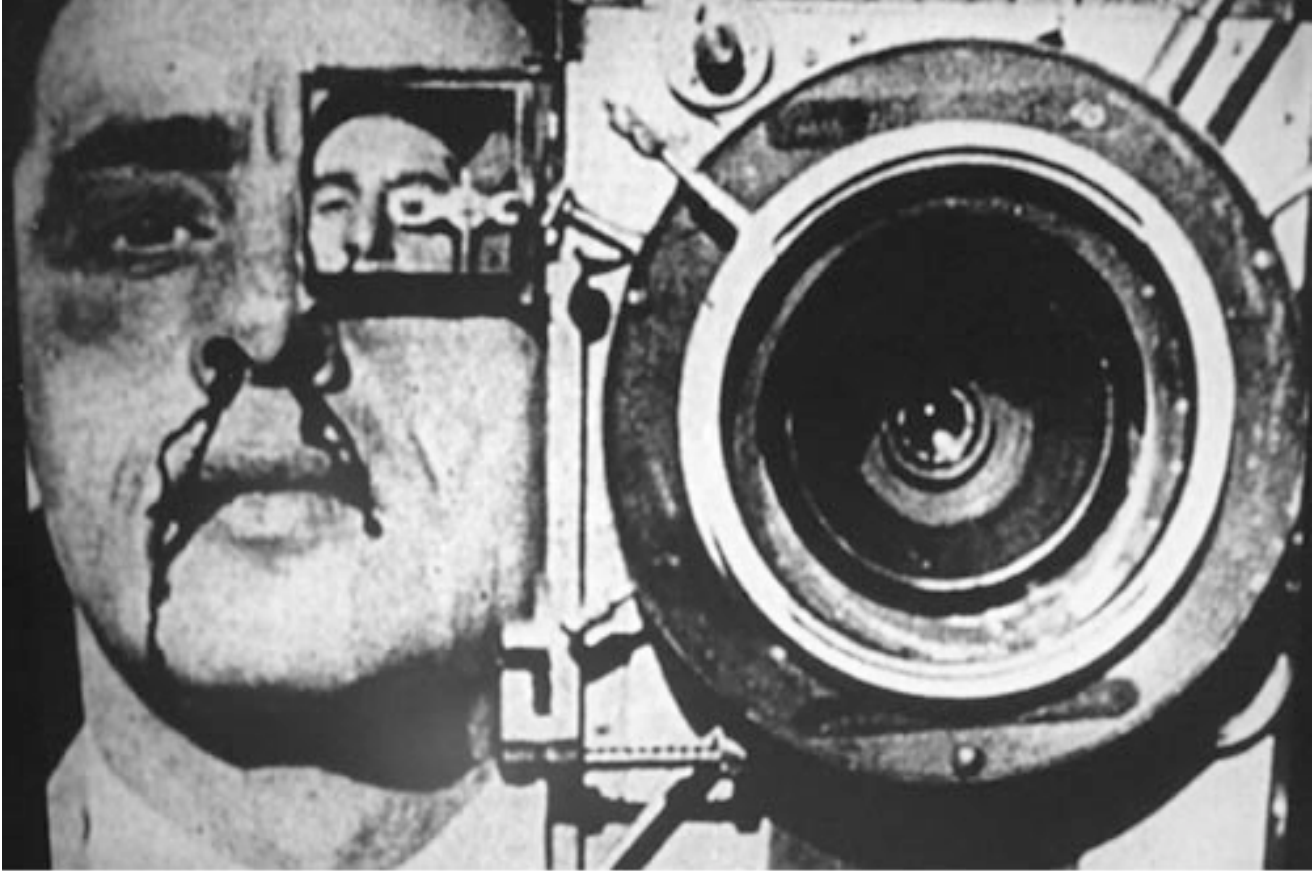
Claudia D'Alonzo: Sempre restando sul tema della storia del cinema e delle influenze sul suo lavoro, quali altri film ricorda come fondamentali nella sua formazione, nella conoscenza del linguaggio cinematografico, tra gli autori contemporanei?

Paolo Gioli: Michael Snow sicuramente, con il suo film "Lunghezza d'onda (Wavelength)". Penso che

sia il film più importante nella storia di tutto il cinema sperimentale. Ricordo quando l'ho visto per la prima volta a Londra, al National Film Theatre; sono rimasto folgorato, ho pensato immediatamente che avrei voluto tanto farlo io quel film. Altri film che avrei voluto fare sono i primi di Cassavetes. Ma quando guardavo questi film, invece di avvilirmi per il confronto, mi facevo forza. Era una mia personale sfida contro me stesso per eguagliare questi capolavori. Pensavo che questi autori avevano cineprese costosissime, mentre io prendevo un pezzo di legno, lo foravo e mi facevo una cinepresa.

Claudia D'Alonzo: Come ha iniziato a fare i suoi film, a lavorare sulla pellicola?

Paolo Gioli: E' stato a Roma, grazie soprattutto all'incontro con *Alfredo Leonardi*. Allora l'esperienza della *Cooperativa del Cinema Indipendente* era finita, però a Roma ho incontrato lui, *Massimo Bacigalupo*, *Gianfranco Barruchello*, *Alberto Grifi*. Alfredo mi ha aiutato molto, mi ha dato molto materiale, soprattutto americano, perchè era stato negli Stati Uniti per un libro per Feltrinelli. Eravamo molto amici, lui dormiva nel mio studio, c'erano anche una serie di vicende private intricatissime. Lui mi ha aiutato molto ma in quel periodo in particolare le cose nel contesto romano stavano un po' finendo. Il cinema si era politicizzato parecchio. Era il periodo dei brigatisti e tutti i teatri off, tutte quelle esperienze che a Roma erano fuori dai contesti ufficiali erano perseguite come luoghi di criminalità e di drogati. Hanno fatto chiudere molti posti, sparire e ridimensionare tutto un circuito per via delle leggi sul terrorismo e per via dei maledetti terroristi. Tutta una generazione ed un periodo sono stati o assorbiti da questo, politicizzati e dispersi, o comunque liquidati, molti centri sparivano, non c'era più niente. Molti altri ancora si sono integrati, hanno avuto bisogno dei soldi dello Stato. Le istituzioni hanno dato finanziamenti e in questo modo hanno neutralizzato alcuni di quei circuiti che sembravano pericolosi perchè fuori dallo Stato. In questo modo un certo ambiente si è assopito e perso. Così anche per i film. C'è stata una vampata enorme sulla scia del New America Cinema, allora *Jonas Mekas* ha pensato bene, volendo rappresentare tutto il mondo, di farsi mandare lavori dall'Italia. Alfredo e gli altri si sono messi in contatto e hanno mandato i loro film, che però Mekas non stimava per niente, ma li prendeva per avere una rappresentanza del cinema underground italiano, come ha più volte lui stesso ricordato.



Claudia D'Alonzo: Lei ha vissuto due contesti importanti per tutto il cinema sperimentale, la New York di fine anni Sessanta e Roma durante la metà del decennio successivo...

Paolo Gioli: Non mi occupavo di cinema quando ero a New York. In quel periodo principalmente disegnavo. Seguivo molto il circuito dei piccoli cinema che davano questi film "proibiti", underground. Da lì però ho capito molte cose. Ad esempio vagando di notte lungo il porto di New York, in luoghi abbastanza pericolosi, vidi per caso un cinemino con una fila di persone fuori. Tra le persone in coda per entrare, molti avevano delle scatolette in mano, pensai che erano degli strano spettatori. M'infilai dentro anch'io. Scoprii così che quegli spettatori erano in realtà degli autori e che le scatolette erano scatole di pellicola Super8. Non si sapeva cosa sarebbe venuto fuori in proiezione, in coda ciascuno consegnava il film al proiezionista. Ad un certo punto entrò la polizia, fuori tutti, spento tutto, identificazione di tutti i presenti. Io che avevo il visto da turista ero terrorizzato.

Claudia D'Alonzo: Quindi anche in ambito americano non c'era tutta la libertà che ci si immagina. Quando si legge di quel periodo sembra che le cose fossero molto semplici, molto libere e condivise, anche nella gestione degli spazi ricavati nei posti più impensati...

Paolo Gioli: No, le rassegne di Mekas erano tutte molto organizzate, ufficializzate. Ma poi c'erano altrettanti posti autonomi, barconi e chiatte nelle quali potevi anche dormire. C'erano proiezioni di diapositive di film, quasi tutti in Super8. Quasi sempre erano film di matrice psichedelica, che implicavano spesso l'uso di varie sostanze durante le serate. Io non ne ho mai fatto uso ma mi sono passate davanti tutte le sostanze possibili in quel periodo.

Claudia D'Alonzo: Nei suoi lavori la presenza del corpo è molto forte, e spesso è accompagnata da un richiamo al disfacimento, alla morte. Riconosce questo dualismo classico di eros-thanatos nel suo modo di concepire il corpo e l'erotismo? Penso ad esempio al suo film omaggio a Marilyn...

Paolo Gioli: Rispetto a Marilyn il richiamo è abbastanza diretto, in quanto è morta tragicamente. In alcune immagini si evidenzia la ferita sul suo corpo, che era una cicatrice di un intervento subito da poco. Su quel provino lei aveva fatto un segno, non voleva che fossero pubblicate. Sono state pubblicate poco dopo la sua morte. Per cui in quel film c'era la morte di mezzo, ma mi anticipava. La scelta del soggetto comunque è casuale, preso dai libri, come per altri lavori. Spesso dico che animo l'inchiostro, perchè il punto è proprio questo: se nel libro c'è una sequenza è già cinema. Mi piace guardare una sequenza di foto su un libro ed immaginarla muoversi, è già movimento. Puoi restituire il libro, chiuderlo, hai il film, una cosa che si muove. Delle volte immagino che "*Filmarilyn*" possa essere un film mai girato su di lei, sulla sua morte, ritrovato. Quella che c'è nel libro è una pre-animazione, la sequenza dei provini, che però è sparsa tra le pagine. Io ho dovuto prendere i vari pezzi per dare un movimento che fosse ragionevole, il più lineare possibile. Ho cercato di collegare i fotogrammi per dare al movimento, una parabola che sia naturale. Il film non è una pura messa in movimento, da fotogramma a fotogramma, è una costruzione completamente nuova.

Più in generale comunque il mio modo di lavorare sul corpo viene dalla fotografia. Non l'ho mai concepito in senso erotico o estetico, se in alcuni lavori il corpo risulta erotico è perchè lo era già di per sé. D'altronde ognuno di noi messo in piedi contro un muro con una luce diffusa, rilassato è orribile. Poi, tre quarti delle mie immagini sono riprese senza ottica, solo con la camera stenopeica. Non è una cosa tanto semplice: tutta la fatica che è stata fatta nella tecnica fotografica per metterci un mirino per guardare, controllare l'inquadratura, mettere a fuoco, ti è negata per tua stessa scelta.



Claudia D'Alonzo: Mi spiega questa scelta di ridurre le tecniche di ripresa al foro stenopeico?

Paolo Gioli: Non è facile, ma in questo modo aumenti la tua capacità di osservazione, sei in grado di misurare senza sistemi, sviluppi alcuni apparati cerebrali e li fai funzionare meglio. Sai osservare e sai arrangiarti. E' bello partire dal nulla. Anche se il risultato non è quello che vorresti e lo butti via, non hai

comprato una macchina, non hai comprato niente, non hai fatto nulla. E' sempre una sorpresa,; alla fine hai lavorato con nulla, non c'è neanche la pellicola, solo carta fotografica. Hai azzerato tutto. Se guardi gli studi dei fotografi sono pieni di oggetti, collezioni di attrezzature, un feticismo della tecnica! Io invece se compro un qualche strumento e mi rendo conto che ho fatto un errore, che non ne ho bisogno, lo regalo, mi spoglio di tutto quello che non è necessario. Anche se dovessero togliermi la pellicola, un modo per fare immagini lo troverei; si può lavorare veramente con un nulla.

Tra l'altro, quando ho preso ad usare il foro stenopeico pensavo che lo facessero sistematicamente tutti, in realtà quando poi ne parlavo mi accorgevo che molti non sapevano neanche cosa fosse. I fotografi dovrebbero farlo, anche solo per curiosità personale. Io consiglierei di farlo come cura, come una specie di terapia per sei o sette giorni. Ti assicuro che dopo averlo provato è difficile lasciare questa tecnica, quando ti rendi conto di quello che puoi fare con un pezzettino di carta fotografica.

Claudia D'Alonzo: Un altro aspetto interessante del suo modo di fare cinema è che le imperfezioni derivanti dalla tecnica diventano caratteristiche delle sue immagini, una caratteristica stilistica dei suoi film.

Paolo Gioli: Sì. Ad esempio, il tremolio è caratteristico di una ripresa ottenuta in questo modo, non puoi ricrearlo artificialmente. Può essere fatto solo con questa cinepresa, perchè è effettivamente una cinepresa, c'è un'animazione, un movimento dall'alto in basso. Un movimento di camera, dall'alto in basso, che in realtà non c'è mai stato, perchè la ripresa è fissa su un soggetto statico: non si muove neanche la pellicola. Questa cosa è interessante, è la camera stessa che si fa movimento, un ultramovimento. Questo è proto-cinema, qualcosa che precede il cinema.

Claudia D'Alonzo: Questo suo modo di lavorare segna a mio avviso un collegamento tra le sue sperimentazioni sulla tecnica cinematografica e fotografica e l'approccio alla tecnologia di molti artisti che lavorano con l'elettronica e il digitale. Mi sembra vi accomuni la spinta a non accontentarsi delle tecniche disponibili e creare da sé strumenti, re-inventare procedimenti. Cosa ne pensa?

Paolo Gioli: Penso che comunque, non bisognerebbe mai perdere la manualità nel lavoro artistico. E penso che molto spesso le innovazioni tecnologiche diventino un limite per molti artisti: ne conosco parecchi che si bloccano sul lavoro perchè non possono acquistare l'ultimo strumento digitale in commercio. In genere io dico loro "vieni da me in studio e risolviamo il problema, un modo lo troviamo". Penso che un autore debba sempre avere in mente qualcosa da fare o da dire e decidere poi cosa gli serve, e se questo qualcosa non esiste o ha un costo troppo alto, allora deve decidere di farsela da solo. La capacità di costruirsi uno strumento non può che aggiungere e glorificare il lavoro che fai. A me non interessa molto confrontarmi con il digitale. Molti artisti lavorano con ingegneri e tecnici, in laboratori come quello della Sony, ma devi essere già famoso per poter lavorare così.



Claudia D'Alonzo: Non solo però. Ci sono autori che scrivono da soli i propri software o progettano e assemblano l'hardware delle loro installazioni o degli strumenti con i quali creano suono o immagine. Altri ancora smontano macchine preesistenti e le modificano per ottenere ciò che vogliono dallo strumento; non mi sembra un approccio tanto diverso dal suo, cambiano i metodi e gli strumenti ma non l'attitudine, il modo di rapportarsi al medium. Almeno penso sia valido per gli autori più sperimentali della scena elettronica.

Paolo Gioli: Io non amo molto la parola "sperimentale". Rende un senso di precarietà, di non definitivo. Mentre molto spesso le opere definite sperimentali sono opere compiute: l'esperimento e la ricerca si trovano se si ricostruisce un'anamnesi dell'opera, del come è stata fatta. Questo sì è interessante, ed è sperimentazione, ma non l'opera in sé che è la fine del percorso ed è un cosa finita. Anche i pittori fanno delle prove, usano tecniche diverse. Ho fatto delle fotografie ad esempio mettendo semplicemente la carta fotografica nella mano e impressionandola dal foro che si viene a creare stringendo il pugno. Questo procedimento è sperimentale, non esiste neanche nella storia della fotografia. Pensa, è un metodo che ho inventato io, un coglione di Rovigo! E' fondamentale fare delle prove, e per quello penso che non vada persa la manualità che ti porta a scoprire delle cose che neanche immaginavi, molte volte grazie a degli incidenti, degli errori, che poi fai tuoi. Una cosa che mi spaventa dell'elettronica è l'obsolescenza degli strumenti. E' una cosa pericolosa: mi sembra che l'uscita di strumenti sempre nuovi, sia un limite e non uno stimolo, che non dia il tempo alla creatività di essere tale. Si rischia che molto spesso siano più creativi gli ingegneri elettronici che non gli artisti e un altro rischio è che gli artisti vengano risucchiati nelle grandi multinazionali dell'elettronica. Tutto questo secondo me è molto pericoloso; è più bello stupire con nulla.

<http://www.paologioli.it> <http://www.pesarofilmfest.it>