

Paolo Gioli nel panorama del cinema sperimentale italiano

Se l'attività cinematografica di Paolo Gioli può essere considerata un unicum nel panorama del cinema sperimentale italiano per coerenza, ampiezza e longevità – il primo film *Commutazioni con mutazione* è del 1969 -, è giunto il momento di guardare retrospettivamente ai punti di intersezione, di contatto (e in controtelaio di lontananza) con la restante produzione, che almeno fino ai primi anni settanta è stata intensa seppur minoritaria e, attualmente, alquanto misconosciuta.

La permanenza newyorkese di Gioli tra il 1967 e il 1968 è all'origine del suo progressivo abbandono della pittura, che si realizza definitivamente nel 1975, e della scelta di concentrare la propria attività sul cinema e la fotografia. La visione dei film del New American Cinema nelle salette off di New York, la scoperta delle possibilità di produzione e analisi dell'immagine offerte dal cinema e l'autonomia e libertà d'azione che i mezzi leggeri permettono d'avere, accostando il lavoro del cineasta sperimentale a quello del pittore nel suo studio, traghettano Gioli verso le terre della materia fotosensibile.

In Italia l'incontro con il New American Cinema ha un'equivalente forza dirompente e si offre come esempio sia nelle pratiche che nell'organizzazione di una struttura distributiva alternativa, che si ponga come luogo di incontro di cineasti che già da qualche anno hanno cominciato a lavorare fuori dai canoni del cinema industriale. La conoscenza dei film e degli autori del NAC avviene nella prima metà degli anni sessanta grazie alle proiezioni al Festival di Spoleto nel 1961, al Festival di Porretta Terme nel 1965 e 1966, e al Festival di Pesaro nel 1967, vera e propria consacrazione del primato del cinema sperimentale americano grazie anche alla presenza al festival di Jonas Mekas e P. Adams Sitney. Inoltre, sempre in quegli stessi anni, alcuni cineasti americani, come Gregory Markopoulos, Taylor Mead e Storm de Hirsch, durante la loro permanenza romana entrano in contatto con l'ambiente artistico della capitale, proiettando i loro film nelle gallerie d'arte e producendo alcuni lavori in loco. Va, però, sottolineato che se da un lato l'influenza del NAC è fondamentale come spinta all'organizzazione di una cooperativa di cineasti sperimentali per promuoverne la visibilità, dall'altro essa si innesta in un contesto artistico già caratterizzato da una forte spinta sperimentale ed intermediale come la neoavanguardia del periodo, che fa sì che il cinema sperimentale italiano abbia elementi autoctoni molto spiccati. La CCI (Cooperativa Cinema Indipendente), fondata nell'autunno del 1967 sul modello della cooperativa americana, riunisce cineasti molto differenti gli uni dagli altri sia per formazione che per pratiche (pittori, cineamatori, poeti, filmmaker “non riconciliati”), e pur avendo una struttura aperta ed inclusiva, non riesce a darsi un'organizzazione realmente stabile e dopo appena due anni si scioglie. Quando nel 1970 Gioli giunge a Roma, dove si stabilisce per alcuni anni, la cooperativa non esiste più ma gli autori continuano seppur separatamente ad agire incontrandosi nel piccolo “tempio” del cinema sperimentale italiano, il Filmstudio 70, filmclub romano, in quegli anni gestito da Adriano Aprà e Enzo Ungari, dove vengono proiettati per la prima volta anche i film di Gioli (la sua prima personale al Filmstudio 70 è del 1973).

L'attenzione agli elementi materiali del cinema, la loro indagine costruita per accumulazioni e variazioni, che caratterizza l'opera di Gioli, e che spesso richiama alla mente il lavoro di alcuni cineasti americani (Brakhage in primis), è una strada poco battuta dagli altri autori sperimentali italiani. Per quanto questi abbiamo più volte sottolineato la loro volontà di riscrivere la storia del cinema sulla latenza delle sue possibilità, di ripartire dalla sua materica alternanza di luce e buio (si vedano ad esempio gli scritti di Guido Lombardi su «Filmcritica» del 1971), in realtà la loro attenzione si è maggiormente focalizzata sulla capacità del cinema di costruire delle modalità rappresentative e discorsive differenti da quelle istituzionali, con il fine di liberare il linguaggio dalle incrostazioni teatrali e letterarie, che ne hanno caratterizzato la storia, di indagare il rapporto (im)possibile tra il reale e la sua codificazione in immagine, con modalità che non disdegnano di confrontarsi con le nuove forme della narrativa offerte dalla letteratura del Novecento e dalle neoavanguardie artistiche del tempo. Si pensi, ad esempio, alla serie di film alfabetici di Anna Lajolo e Guido Lombardi in cui le aporie del rapporto tra rappresentazione e reale vedono la riattivazione della dimensione mitica e simbolica. O ancora al primato della visione soggettiva nei film di Alfredo Leonardi, Massimo

Bacigalupo e Tonino De Bernardi, che attraverso l'uso insistito della sovrapposizione e di un montaggio analogico e ritmico, tentano di liberarsi da ogni mediazione e convenzione linguistica e narrativa-comunicativa per far emergere un universo di immagini il cui punto di partenza e di arrivo è sempre l'io dell'autore. Alla base di queste ricerche si pone, sempre, la libertà e maneggevolezza dei mezzi leggeri e amatoriali – 16mm ma soprattutto super8 –, che permettono la totale intimità tra filmmaker e mdp, vera propaggine del corpo e dell'occhio. Rapporto privato e quotidiano, scevro del feticismo tecnologico della “macchina cinema”, che anzi viene ribaltato e messo in questione, proprio nel momento in cui la miniaturizzazione dei mezzi alla portata di tutti, sembra imporre un *modus operandi* che è poi un *modus videndi* (come già sottolineava Brakhage nel suo scritto *Metaphors on Vision*). È la creazione di questo spazio individuale di azione, che quasi non cerca la legittimazione dello spettatore quanto, al massimo, una sua partecipazione/condivisione esperienziale, che ha degli evidenti punti di vicinanza con la pratica cinematografica di Gioli. Mi riferisco alla sua predilezione per la dimensione artigianale di chi fa tutto da solo: girare, montare stampare sviluppare, in un laboratorio casalingo in cui studiare e manomettere gli apparati di produzione dell'immagine, al fine di saggiarne limiti e possibilità per un controllo assoluto della tecnica e dei materiali, oppure, e meglio, al fine di andare oltre magari per sottrazione (come nel film realizzato senza mdp ma con un'asta stenopeica in *L'uomo senza macchina da presa*), e spostamenti (l'uso di pellicole di vario formato in *Commutazioni con mutazione*)

È interessante notare come questa moderna pratica alchemica che riparte dalla pellicola e dagli strumenti fondamentali del cinema si ritrovi, seppur su un orizzonte differente nel lavoro degli altri due grandi “artigiani” del cinema sperimentale italiano: Alberto Grifi e Piero Bargellini. Alberto Grifi, di formazione pittore e fotografo, ha forzato l'apparato ottico della mdp con l'uso di obiettivi deformanti di sua costruzione per rompere il realismo prospettico dell'immagine e sondare la possibilità di “rifondare lo sguardo”, di allargare e alterare il visibile (i film in questione sono *Transfert per camera verso Virulentia*, 1966-67, e *Orgonauti, Evviva!*, 1968-70). Nel suo lavoro Grifi fonde la passione per gli studi scientifici sul funzionamento dell'occhio umano, una conoscenza tecnica approfondita della mdp, con la rivoluzione in termini visivi, immaginativi e percettivi che la pittura dalla fine dell'Ottocento ha realizzato. Ancora più in là va Piero Bargellini nel suo film *Trasferimento di modulazione* (1969), in cui viene messa in questione la stessa natura riproducibile del film. Bargellini ha infatti alterato il processo di sviluppo del negativo, arrestandolo in alcuni punti e con tempi variabili, e proiettando anche una luce puntiforme su alcune parti. Ha realizzato quindi un positivo in copia unica. Un positivo che ad ogni proiezione inevitabilmente si deteriora, portando alla consunzione e morte del film stesso, e le cui copie, se mai prodotte, non saranno mai uguali all'originale. Operazione radicale –punto del non ritorno– che lavora la sostanza prima del cinema: il materiale fotosensibile di cui è fatta l'immagine, liberandosi, anche in questo caso, delle regole di un procedimento –quello dello sviluppo e stampa– estremamente standardizzato.

In questo panorama, appena delineato, si innesta il lavoro di Gioli, che ha scavato con maggiore costanza certosina, rispetto per esempio all'istintualità anarchica di Bargellini, le componenti del film e dell'immagine cinematografica: l'alternanza di luce e buio, il rapporto movimento/fissità, lo schermo come rettangolo dalla forma stabilita (*l'aspect ratio* rimesso in causa sia dall'immagine stenopeica che dall'uso del fotofinish). In questi suoi elementi il cinema di Gioli è la piena messa in opera della nozione, eterodossa rispetto all'originale, di cinema espanso proposta da Adriano Aprà e ripresa da Enzo Ungari, e che comprende: «quei film che producono l'uscita del cinema dallo schermo e quelli che, proprio insistendo sul loro carattere materiale, preparano questa uscita»². Un'uscita dalla forma schermica che nei film di Gioli si realizza spesso in una tendenza parossistica, nella sua ripetizione e moltiplicazione stratificata che forza le possibilità stesse dello spettatore di guardare contemporaneamente più punti differenti, quasi ponendosi al grado di test percettivo (come in *Immagini disturbate da un intenso parassita* 1970).

La singolarità dell'esperienza di Gioli si pone ancor più in evidenza se messa in rapporto con la

produzione cinematografica realizzata negli stessi anni da chi come lui proviene dal mondo della pittura. Gioli ha giustamente rifiutato la definizione di cinema d'artista utilizzata da Vittorio Fagone, uno dei primi critici d'arte a studiare e valorizzare l'interesse per questo medium da parte di numerosi artisti italiani verso la fine degli anni sessanta. Fagone pone il cinema fatto dai pittori in una posizione di separatezza se non di contrapposizione rispetto alla restante produzione sperimentale, come a sottolinearne la purezza nella specificità tutta interna al mondo dell'arte, ma rivelando, contemporaneamente, la sua parziale e monolitica (a-storica) visione del cinema. Un artista consapevole del proprio agire come Gioli non può che opporsi a una tale chiusura del proprio orizzonte d'azione. Chiusura che, paradossalmente, è alla base della scelta del mezzo cinematografico da parte di molti artisti, attratti da un lato dalle possibilità dei nuovi media di ampliare gli strumenti dell'arte, dall'altro dalla necessità di sconfinamento della propria attività nella vita e nell'azione, di uscita dalle gallerie d'arte, anche sulla spinta degli eventi del '68 e di una sempre più pressante dimensione politica. Se alcuni artisti come Luca Patella o Umberto Bignardi, che già in anni precedenti avevano abbandonato la pittura in senso stretto per la fotografia, la grafica e la costruzione di environment, approfondiscono la specificità dell'immagine cinematografica, altri ne sondano le possibilità di ripresa del comportamento, dell'azione, in chiave performativa e concettuale, oppure costruiscono narrazioni con un occhio alle avanguardie storiche. Lungo gli anni settanta l'interesse degli artisti verso il mezzo cinematografico si affievolisce e si ha da un lato il ritorno verso la forma quadro, un ripiegamento che è forse anche figlio dei tempi, dall'altro una sempre crescente curiosità verso il video, giunto in Italia nei primi anni del decennio, come ambito di sperimentazione. Sta anche in questo la particolarità di un artista, cineasta, fotografo (attività che ha svolto parallelamente a quella cinematografica anzi intrecciandole e sovrapponendole in più punti come in un dialogo transmediale) come Gioli. Il suo volontario isolamento, la sua caparbia scelta del territorio da indagare, senza deviazioni o spostamenti che non sia la ricerca stessa a provocare, la sua passione amorosa, e quindi fisica e tattile, verso la pellicola e la mdp, fanno sì che la sua ininterrotta produzione filmica scorra imperturbabile e chiara come le acque dell'Adige, che costeggia la sua casa vicino Rovigo.

1 Storm de Hirsch realizza *Goodbye in the mirror*, 1964; Taylor Mead, *European Diary*, 1967; Gregory Markopoulos *Gammelion*, 1968, *The Olympian*, 1969, *Cimabue! Cimabue!*, 1971 solo per citare alcuni titoli

2 Enzo Ungari, *Schermo delle mie brame*, Vallecchi editore, Firenze, 1978, p. 226