

Un cinema dell'impronta

Sergio Toffetti

Per un archivio cinematografico confrontarsi con il cinema di Paolo Gioli rappresenta un modo per verificare le possibilità espressive giocate da un artista, dei componenti costitutivi la materialità del cinema: il supporto, l'emulsione e il formato della pellicola, per cominciare.

Della pellicola Gioli mette in evidenza righe, graffi, spuntature, strappi, in primo luogo per trarre profitto dagli arabeschi visivi che segnano il supporto interferendo con l'immagine impressionata sull'emulsione, e in parallelo per evidenziarne le caratteristiche di indizi della storia materiale della pellicola, tracce lasciate dal passare del tempo e dallo scorrere del film negli apparecchi di riproduzione: segni dunque della "morte al lavoro" che, come diceva Jean Cocteau, opera attraverso il cinema. In questo senso, la proiezione di un'opera di Gioli attiva un meccanismo speculare al processo di restauro e ne mostra tutta l'arbitrarietà ermeneutica. Nel nostro lavoro quotidiano di "cinetecari", si tratta infatti di rimontare la corrente del tempo, scegliendo – sulla base del gusto personale, delle possibilità economiche, della maestria tecnica, dell'evoluzione tecnologica – quali tracce cancellare, con il restauratore lanciato alla ricerca del testo primigenio, identificandosi con lo spettatore che assiste alla prima proiezione pubblica di un film, l'"urtext" talmente caricato di valenze simboliche da trasformarsi in una vera e propria "scena primaria". Con tutto ciò che ne consegue sul piano delle implicazioni personali del restauratore che – se davvero consapevole delle ricadute etiche del restauro - sconta in primo luogo la frustrazione necessariamente connessa a tutti i tentativi di attingere al mito dell'origine. Le peripezie che Gioli fa subire alle sue immagini, evidenziando i segni del tempo passato, integrano invece nel visivo la ricostruzione della storia. Il declino dell'originale, e dunque la fisicità esibita della pellicola, che il cinema in genere nasconde accuratamente con la forza visiva e narrativa delle immagini impressionate, non intende sottolineare – banalmente – la perdita dell'aura, ma confrontarsi con la sua memoria e la sua possibilità di sopravvivenza nonostante tutto, come a dire il vero ci invita a fare Walter Benjamin nel suo fin troppo citato *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*.

Il cinema in tutto questo sta in mezzo.

La perdita di definizione delle immagini connessa al riutilizzo di *found-footage* o alle pratiche di rielaborazione artistica del fotogramma, la dissacrazione dell'inquadratura implicata dalla frammentazione del quadro, e soprattutto la messa in primo piano delle componenti di struttura materiale che rendono possibile la visione proprio perché – paradosso magico del cinema – non possono mai essere viste: l'interlinea che separa un fotogramma dall'altro, i dentini che consentono alla pellicola di scorrere a velocità costante e senza strappi (e qui Gioli ripercorre consapevolmente

due tappe fondamentali dell'invenzione e del perfezionamento tecnico del cinematografo), sono altrettanti modi di riaffermarne la sopravvivenza. A patto tuttavia di una sua uscita dai meccanismi della fruizione quotidiana, e della sua trasformazione in "opera d'arte": perché, come ci ricorda ancora Benjamin: «Da quando un oggetto è visto come un'opera d'arte, smette immediatamente di funzionare come tale». E dunque, per Gioli, il cinema si salva diventando qualcosa di più e qualcosa di meno del cinema.

In questo gioco con i componenti strutturali del cinema Gioli tenta di ripercorrere tutte le storie che il cinema non è stato, le vie parallele alla strada maestra, i percorsi che non ha imboccato, le possibilità linguistiche "scartate", realizzando un cinema fatto di sovrapposizioni, sdoppiamenti dell'immagine, sgranature, sfocature, iterazioni, frazionamenti del quadro, inversioni positivo-negativo, come egli stesso spiega nell'intervista a Fragapane: «Da una sorta di pattumiera che hanno, dove gettano gli spezzoni inutilizzati, i materiali di scarto, ho tirato su un frammento di pellicola 35mm colore e guardandolo con un lentino mi è venuto in mente che potrei reinquadrarne delle parti, osservando quello che c'è tra i fotogrammi; e così ho anche immaginato un ipotetico titolo, ossia "fuori-quadro", che poi sarebbe esattamente la prosecuzione di *Interlinea*. Dunque siamo dentro la materia del film, della pellicola, del supporto, prima ancora che si adagi, che si depositi sopra un'immagine: spesso il pensiero di dover mettere io le immagini mi distoglie, in certi casi considero una fortuna, un lusso poter lavorare su un supporto che ha già dentro delle immagini anonime, fatte da un altro».

Evidenziando in primo piano quello che è costitutivamente concepito per restare invisibile, Gioli si assume il rischio di rendere invisibile ciò che costitutivamente si crea per essere visto: l'immagine. Le immagini di Gioli risultano sempre "disturbate da un intenso parassita", come nel film dal titolo *l'Operatore perforato* che, nel prospettare la possibilità interrotta di un'estetica del 9,5, evidenzia il foro centrale che serviva al trascinarsi del formato in questione come "buco bianco" in cui le immagini del film sono a rischio di cadere, diventando invisibili.

Questo corpo a corpo con il cinema si sposta più indietro nel tempo, recuperando la tecnica del foro stenopeico, e quindi integrando nel dispositivo lumièreano "ripresa-proiezione", l'archeologia della produzione delle immagini. Gioli – e con lui la tradizione del cosiddetto "pre-cinema" (ma ora la distinzione stinge di senso e la storia delle immagini diventa un po' più lineare non più divisa in A. L. e P. L. ovviamente Ante Lumière e Post Lumière) – trasforma il suo corpo in misura delle immagini che crea, catturandole con l'asta stenopeica: semplice foro attraverso cui passa l'immagine per andare a impressionarsi sull'emulsione della pellicola, e dunque "buco nero" che cattura la realtà per farsela passare attraverso e risputarla fuori come immagine. Non si può non

pensare a questo proposito alla definizione che del fenomeno dei buchi neri danno i fisici, facendo ricorso al concetto di “orizzonte degli eventi”.

In bilico sulla linea di questo orizzonte, Gioli ingaggia la sua “lotta con l’angelo”, proponendosi da un lato come modello per un nuovo salto evolutivo della specie umana, che ha trasformato il cogito cartesiano in “video ergo sum”. Il cinema di Gioli si fa dunque con il corpo, l’occhio, le mani che non solo servono a montare la pellicola, ma nel movimento alternato delle dita davanti a un foro stenopeico, diventano otturatore, proprio, dice Gioli stesso, come si può fare con la ruota di bicicletta di Duchamps. Questo atteggiamento di “performance” che inserisce l’atto cinematografico sulla scia delle esperienze dell’avanguardia – e il cinema di Gioli può essere apparentato a una sorta di “arte povera cinematografica” – ci mette oggi in guardia nei confronti della meccanicità e dell’asetticità del video e del digitale. Il cinema infatti, mostra Gioli (ma in fondo lo dimostra pure) è costitutivamente connesso all’arte erotica, perché lo scorrimento delle immagine che ridà l’illusione del movimento, è reso possibile solo dal fatto che un dentino entra alternativamente in una perforazione: dentro e fuori, dentro e fuori, ripetendo incessantemente, finché le immagini scorrono, un atto fortemente sessualizzato.

Gioli tuttavia, non si rifugia in una sorta di strutturalismo dei materiali, ma si pone coraggiosamente il problema etico del cinema, il rapporto con il mondo, e anche lui vuole mostrare “lo stormire delle fronde”. In questo corpo a corpo con la realtà si realizza ancora una volta l’atto ontologico baziniano, attraverso il recupero della forza performativa della manualità (per cui Gioli si autodefinisce un vero “film maker”) che si esprime già nel momento della “presa dal vivo”, e che può avvenire, come abbiamo visto, anche senza la mediazione di una macchina, ma viene “raccolta” dal corpo stesso dell’artista, che ne consente l’impressione sulla pellicola, graduando lui stesso l’esposizione con la propria mano che copre e apre un foro stenopeico, mentre i tempi dell’atto creativo sono dati dalla durata del rullo di pellicola: il cinema così diventa un’arte a ricalco diretto sulla realtà, riproducibile ma solo a partire dalle condizioni di tempo e materia che ne determinano la nascita.

In altri termini, il cinema di Paolo Gioli diventa così un “cinema dell’impronta”, nel senso in cui Georges Didi-Huberman ne parla in *La rassembleance par contact*. L’impronta che – come nell’opera in cui Marcel Duchamp ricrea “en creuse” il sesso femminile, *Feuille de vigne femelle* (che Gioli non a caso cita esplicitamente) – apre un dubbio produttivo sull’origine dell’arte e dunque del cinema, facendoci chiedere se: «Manifesti l’autenticità della presenza (come processo di contatto) oppure, al contrario, la perdita di unicità implicata dalla sua possibilità di riproduzione». Produce l’unico o il disseminato? L’auratico o il seriale? Il somigliante o il dissimile? L’identico oppure l’inidentificabile? La decisione o il caso? Il desiderio o invece il lutto? La forma o

l'informe? Il medesimo o l'altro? Il familiare o l'estraneo? Il contatto oppure lo scarto? [...] Direi che l'impronta è l'"immagine dialettica", la conflagrazione di tutto ciò: qualcosa che ci dice sia il *contatto* (come il piede che affonda nella sabbia) che la *perdita* (l'assenza del piede nella sua impronta) **1**.

Così, in mezzo, sta il cinema di Paolo Gioli.

1 Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Les Editions de Minuit, Parigi, 2008, pag. 18 (traduzione dell'autore).