

Giacomo Daniele Fragapane (IED, Roma)

*Le cronologie impure di Paolo Gioli*

1. *Esperimenti ('splendori e miserie' della rappresentazione)*

Per Ludwig Wittgenstein ogni problema di natura linguistica è descrivibile mediante un «esercizio mentale». Un esercizio mentale è un «congegno» per mezzo del quale, all'interno di una determinata configurazione culturale, si può verificare la risposta cognitiva a un dato problema in una data situazione. La logica del gioco vi concorre in maniera determinante (il filosofo austriaco ricorre altrettanto sistematicamente alla nozione di «gioco linguistico») nella misura in cui delimita il campo d'azione, traccia i confini dell'esercizio e definisce le sue regole di funzionamento – e dunque, ad esempio, la meccanica dell'inizio-svolgimento-fine di un processo di conoscenza. O di un'operazione estetica.

Si può dire che ogni film di Paolo Gioli, ogni sua serie (fotografica, grafica, pittorica, ibrida), operi in profondità come un sistema di norme basato al contempo su premesse concettuali e possibilità tecnologiche, che ne stabiliscono le possibilità conoscitive e gli esiti formali. Sottolineo la vocazione metariflessiva e «alchemica» di un simile sistema testuale: lo sviluppo di un esperimento – la produzione di un'opera o di un ciclo di opere – conduce inevitabilmente al dispiegamento e alla disarticolazione, in termini di differenze strutturali, dei suoi principi costitutivi, e alla loro rinnovata connessione, in termini di ripetizioni e analogie formali, in un corpus di immagini – sempre passibile di ulteriori rielaborazioni in virtù della stessa logica del sistema: così le immagini *fotofinish*, ad esempio, nascono all'interno di un processo (concettualmente) filmico, di studio e analisi del movimento, si concretizzano come oggetti fotografici statici, tornano ad animarsi come nuovi oggetti filmici (*filmfinish*).

Allo stesso modo, *Film stenopeico (L'uomo senza macchina da presa)* (1973-1981-1989) si basa sull'adozione del dispositivo stenopeico in quanto vincolo o limite della rappresentazione, e sulla sua re-invenzione in chiave cinetica: ogni elemento della struttura significante – dalla forma dei singoli fotogrammi alle logiche 'attrattive' che li animano collegandoli gli uni agli altri e al film nel suo insieme – risponde a una pura «misurazione mentale»

(la definizione è di Gioli), data anche l'impossibilità oggettiva, voluta e rivendicata come una sfida al medium, di vedere ciò che entra nel campo della ripresa. Risponde a un principio, dunque, secondo cui il visibile può essere solo immaginato o provocato affinché emerga 'da sé' all'interno della cornice scopica (che lo «schermo» sia cinematografico, pittorico o fotografico è del tutto indifferente). Su questo terreno, Gioli innesta una riflessione – che attraversa tutto il suo lavoro – sulla natura tecnica e artigianale del fare artistico, dove la dimensione pragmatica e gestuale si manifesta come una condizione ineliminabile, sempre finalizzata a porre e a chiarire «in atto» gli sviluppi impliciti nelle sue premesse concettuali.

Questo atteggiamento pone Gioli in una condizione di perenne verifica circa le potenzialità del medium e la sua stessa identità. In molti film la struttura è, come nel cinema delle origini, 'a siparietti': una serie di scene o episodi è introdotta da una frase, da un'immagine, da un titolo o da una didascalia, senza che, almeno in apparenza, intervengano nessi causali a legare i diversi blocchi tra loro. Altre volte l'episodio è unico, ma lo sviluppo è analogo. Gioli sembra riferirsi in modo sistematico a meccanismi narrativi ellittici, marginali, che la storia dell'audiovisivo ha gradualmente espunto o lasciato estinguere. È un'operazione archeologica, di recupero dialettico, che va inquadrata alla luce della sua visione radicalmente anti-storicista dell'arte e del progresso (ben esemplificata dalla sua posizione aperta ma 'resistente' nei confronti della tecnologia digitale).

Sintomatico di tale modo di procedere è il gesto di esibire, all'inizio del film o della serie fotografica, o in un suo luogo strategico, la natura del metodo o del dispositivo che è stato utilizzato per realizzarli. Come in *Filmfinish* (1986-89), dove prima di immergere lo spettatore nel flusso di immagini sfilacciate ottenute grazie a una tecnica unica e originale, derivata dalla fotografia scientifica e sportiva – e basata, oltre che sul principio ottico della «fessura» (linea, segno grafico, matrice fotografica ecc.) che sostituisce il foro o l'obiettivo, anche su una serie di movimenti rotatori della camera, e di avanzamenti e ritorni indietro della pellicola – Gioli sente l'esigenza di mostrare l'obiettivo utilizzato e la mascherina con la sottile fessura che ha filtrato le immagini durante l'esposizione. Anche nelle serie di fotografie *fotofinish* pubblicate, l'autore esibisce fotocamera e mascherine; allo stesso modo, in *Pugno stenopeico* (1989), opera composta da due fotografie prodotte utilizzando la mano come una *camera obscura* (chiudendo il pollice e l'indice attorno a un tappo di birra, posizionandovi all'interno il negativo, un frammento di pellicola 16mm, e lasciando aperta dal lato opposto una piccola apertura), esibisce una terza fotografia, ottica, del pugno.

È un gesto che ricorda i rituali compiuti dal prestigiatore prima di eseguire i suoi trucchi e le sue trasformazioni, e che per diversi aspetti possiamo considerare come la marca enunciativa fondante dell'operare di Gioli. Un gesto che preannuncia inganno, meraviglia e magia. Il suo film-omaggio a Escher, *Metamorfoso* (1991), è imperniato su trasformazioni continue di dettagli di riproduzioni di Escher e intessuto di rimandi alla visione e alla diottrica. Oltre che un film-omaggio è un film-manifesto. Sembra al tempo stesso una dimostrazione scientifica del procedimento filmico adottato – per Gioli «Escher è tutta una lode ad una delle maggiori anime del cinema, la dissolvenza incrociata»: così le sue immagini vengono prima esibite, poi scomposte e riassemblate, mosse, fatte sobbalzare, ruotate e dissolte in brevi sequenze che mutano l'una nell'altra – e un gioco quasi acrobatico con le sue potenzialità linguistiche e visuali. Spinto al suo limite estremo – al di là delle tecniche, delle immagini stesse – il tema della metamorfosi diventa il vero oggetto trasversale della ricerca.

Più in generale, mi sembra che in Gioli questo aspetto – l'enunciazione di un gesto fondante che è al tempo stesso, e contemporaneamente, analitico e ludico – segnali uno dei nuclei teorici profondi di tutto il suo lavoro. È un gesto che pone le regole del gioco nel momento stesso in cui le trasgredisce, dissolvendole in infinite permutazioni, e che fa coincidere la bellezza dell'immagine, la meraviglia della visione, con la dimostrazione dei suoi meccanismi e principi. Questo atto fondativo consente a Gioli di sviluppare al tempo stesso la sua analisi sui dispositivi visuali (sulle trasformazioni della luce attraverso una fessura o un dato segmento di spazio-tempo, sui processi dell'anamorfo, dell'inversione speculare ecc.); sui limiti tra i dispositivi (tra cinema e fotografia, tra fotografia e pittura ecc.); sullo sguardo e sulla grammatica del vedere in quanto capacità di riflettere sull'apparenza mutevole delle cose e sulla natura proteiforme delle percezioni sensibili; sul tema del desiderio, dell'eros, e su quello della dialettica tra nascita e morte, luce e buio, entrambi profondamente connessi all'idea stessa di metamorfosi (se è vero che, come scrive Lacan, il desiderio è quella mancanza costitutiva che non può mai essere soddisfatta e che ci spinge a spostare di continuo l'oggetto del nostro interesse).

Gioli lavora costantemente e strutturalmente su più piani, facendo sì che l'opera 'si faccia da sé' e si riproduca (la matrice di tutto il processo è fondamentalmente di natura fotografica) in altre opere, mutando ogni volta. Tutta la produzione di Gioli può così essere intesa come un omaggio alla natura sessuale della rappresentazione. Sotto questo aspetto il suo procedere non può esaurirsi né in una dimensione meramente tecnica o

artigianale, né in un gesto dal valore solo mentale o riflessivo. Tra i due piani c'è circolarità, talvolta reciprocità: lo vediamo tipicamente nelle opere imperniate sulla logica del montaggio, e del contatto, dove la lavorazione fisica dell'immagine coincide con l'«esplorazione» (gesto che Gioli stesso definisce erotico) delle sue potenzialità narrative.

*Anonimatografo* (1973), ad esempio, è un film costruito a partire da riprese *found footage* del secolo scorso, che racconta l'intreccio tra memoria personale (la vita, gli amori, gli esperimenti cinematografici di un anonimo *amateur* d'inizio novecento) e storia collettiva. Gioli vi incrocia la dimensione archivistica e mnemonica del *footage* con quella decostruttiva e autoriflessiva di un'indagine sui limiti e sulle potenzialità del dispositivo cinematografico. Ma non cede – diversamente dai tanti fautori postmoderni del *footage* – alla fascinazione nostalgica per quei reperti acquistati per pochi soldi da un rigattiere e pazientemente rimaneggiati fino a creare un'epica dal sapore proustiano, se non per mostrare/dimostrare che il pensare per immagini è sempre, necessariamente, anche un fare, un costruire (nuove) immagini. Cosicché il reperto scopico rimesso in azione nel film si va a collocare in un circuito mentale (di operazioni, associazioni, congetture) il cui sviluppo nel tempo, la cui tensione narrativa derivano da potenzialità interne, inespresse, che il gioco col dispositivo ha costretto a manifestarsi. Non si tratta dunque, a rigor di logica, di un'indagine, ma di una ricognizione, dato che in quelle immagini non c'è nulla da scoprire se non quanto è già implicito in esse, seppure non ancora emerso alla luce della storia.

La serie *Anonimografie* (2009) risponde specularmente a una logica di questo tipo. Come il film, è composta da immagini realizzate a partire da rulli anonimi di pellicola, fotografica e cinematografica. Rispetto al materiale originario, Gioli ha individuato e stampato di volta in volta due fotogrammi adiacenti, ottenendo così un effetto di «montaggio involontario». La medesima fonte, insieme a lastre fotografiche dello stesso periodo, è rielaborata in alcuni film precedenti, coevi e successivi: *Anonimatografo*, appunto, *I volti dell'anonimo* (2009), realizzato a partire dalle stesse pellicole, *Quando i volti si toccano* (2012). Ciò che connota questo aspetto della produzione di Gioli – e che scompagina le cronologie specifiche, e costringe a muoversi tra i generi e i campi disciplinari – è proprio la sua ciclicità, il fatto di lavorare su matrici che vengono di continuo recuperate e reinventate, citate e spostate di senso: partendo dalla produzione filmica, dovremmo qui riferirci ai due *corpora* di materiali fotografici e filmici (lastre e rulli di pellicola) da cui provengono il libro intitolato *Sconosciuti* (1994) e il film *Volto sorpreso al buio* (1995); nonché ad alcune fotografie

*photofinish* provenienti dalle serie *Figure dissolte* (1974-78) e *Volti attraverso* (1987-2002), che Gioli ha animato per realizzare i film *Volto Telato* (2002), *Il finish delle figure* e *Sommovimenti* (2009). In termini semiotici, ciò è descrivibile come una «semiosfera»; in termini più pragmatici, come un sistema di vasi comunicanti.

## 2. Serie/cicli

In Gioli il principio sintattico della serie è generalmente rifiutato a favore della logica strutturale del ciclo – in questo scritto i due termini sono utilizzati di conseguenza: il primo come elemento del secondo, il secondo come sviluppo, o metamorfosi, del primo. C'è comunque circolarità tra i due piani, e la distinzione non è mai di ordine ontologico, ma pragmatico.

*Serie*, in un senso comunque anomalo e irregolare, possono ad esempio essere considerati alcuni insiemi di Polaroid SX 70 «composite» degli anni Ottanta, o alcuni libri d'artista o tirature di opere calcografiche – opere meno conosciute, che non definirei «minori» ma «laterali» nella ricerca del fotografo.

Devono invece essere considerate «cicliche», ossia ricorrenti a livello formale e strutturanti a livello di modo di produzione, alcune logiche iconiche e visuali che operano anche come marche di enunciazione.

Nella sua produzione più esplicitamente erotica Gioli sembra fotografare 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. L'immagine è mostrata e nascosta allo stesso tempo, è esibita – e come spinta indietro da una nuova immagine che sta per nascere – in uno stato di metamorfosi. Questa idea rimanda, mi sembra, a un aspetto – un gesto – che attraversa numerose opere (e connota strategicamente molte serie fotografiche, ad esempio le *Nature* e le *Vessazioni*, del 2007, ma anche film come *Immagini disturbate da un intenso parassita*, del 1970 o, in forma più astratta, *L'operatore perforato*<sup>1</sup>, del 1979): l'inserimento, all'interno dell'immagine, di uno schermo-finestra, di una cancellatura<sup>2</sup>, o la sovrapposizione di strati di materia

<sup>1</sup> Film realizzato a partire da uno spezzone di pellicola Pathé baby 9.5mm a perforazione centrale contenente sia singole immagini fotografiche sia sequenze filmiche di fotogrammi, trovato da Gioli presso un rigattiere.

<sup>2</sup> Come accade anche in un passo del film *I volti dell'anonimo*, e in una fotografia della serie *Anonimografie*, dove appare un fotogramma in cui i volti dei soggetti ripresi erano stati abrasati dalla matrice originaria trovata da Gioli. Come in altre sue opere, la

pittorica (o in altri casi sensibile, come nei film e nelle Polaroid con inserti in seta interposti nell'emulsione) che operano rispetto al piano della rappresentazione come una censura o uno spostamento: da qui nascono talune figure che ritornano con cadenza ciclica e sfumano l'una nell'altra: ripetizione, doppio, ribaltamento speculare, negativo, anamorfose ecc.

In alcune SX 70 dei primi anni Ottanta questa censura è esplicitamente enunciata come un segno grafico, una «X» o uno scarabocchio. Nelle *Nature* la materia pittorica coprente si raggruma a mimare, replicandolo o proseguendone i contorni, il sesso fotografato nella parte bassa dell'immagine: gesto ambiguo, contraddittorio, che sposta e fa riemergere l'oggetto censurato nel luogo stesso della sua rimozione.

La ciclicità di questo procedimento, che ricorre trasversalmente in opere e media diversi, sconfessa il principio stesso della serie, l'idea di una progressione lineare – una cronologia – di lavori conclusi e omogenei, e il suo corollario critico, l'idea di una evoluzione di ordine formale, tematico ecc. Il gesto permane attraverso le serie – intese come insiemi filologici o cronologici – di immagini, rinnovando i cicli di opere: il che può talvolta generare *impasse* storiografiche del tipo «uovo o gallina».

Il caso delle SX 70 “composite”, e quello delle opere grafiche, come *Immagine disturbate da un intenso parassita* (cartella omonima del film, composta di dieci litografie, 1974), *Ispezione e tracciamento sul rettangolo* (otto litografie, 1975), *Dadathustra* (libro che raccoglie quattordici fogli litografici doppi, componibili, 1976), è anche più complesso dal punto di vista della logica ciclo/serie. Perché si tratta di gruppi di immagini – parti delle quali ritornano trasversalmente in altre opere – assemblate come polittici o atlanti; immagini inoltre attraversate da segni luminosi o grafici che le collegano, che ne segnalano e sottolineano la continuità fisica o la parentela concettuale. Ognuna di queste opere è un oggetto singolare. E un ciclo è un insieme coerente di opere singole, di serie e di gruppi di opere. Quasi tutta la produzione di Gioli è organizzata per cicli consistenti in serie e oggetti singoli o compositi<sup>3</sup>. È così riduttivo osservarla lungo un asse

---

cancellatura prende qui la forma di uno schermo.

<sup>3</sup> Gli oggetti unici o quasi, le opere cioè legate a cose che Gioli fa una sola volta e tende a non ripetere, motivano l'imprecisione, che definirei “senza rimedio”, di questa affermazione. Essa segnala semmai una dimensione più profonda della sua opera, dove, per definizione, non ci sono regole. Ad esempio, la tipologia «pugno stenopeico» identifica un modo di produzione cui risponde un oggetto unico composto da due immagini, più una terza spuria (non stenopeica); *Film stenopeico* è stato per anni l'unico esperimento del genere, ora fa parte di una coppia di film; *Vulva* (2004) è un'opera fotografica composta da due fotografie speculari, cui corrispondono altre due fotografie, inedite e private. L'oggetto unico e l'idea singolare in realtà si sviluppano anch'essi, ma al

cronologico lineare, come una successione di opere uniformi, perché i lavori si richiamano di continuo, dialogano tra loro, ritornano incessantemente gli uni sugli altri, fagocitando altre immagini storiche più o meno celebri e reperti iconici del tutto anonimi – le serigrafie, ad esempio, montano o raggruppano precedenti opere Polaroid e *photofinish* di Gioli, fotogrammi di film suoi o di altri autori storici (perlopiù ricavati fotografando uno schermo televisivo), ritagli di giornale e impronte di oggetti.

### 3. Regole

«Seguire una regola è uguale a: obbedire a un comando. Si viene addestrati a ubbidire al comando e si reagisce ad esso in una maniera determinata. Ma che dire se uno reagisce al comando e all'addestramento *in un modo*, e un altro *in un altro modo*? Chi ha ragione?»<sup>4</sup>.

Si può descrivere, ancora con Wittgenstein, l'opera di Paolo Gioli come una dimostrazione di questo paradosso.

Gioli si pone nei confronti del medium – pittorico, fotografico, filmico – nella posizione di chi, per far sì che esso operi come una forma di pensiero, e non come un mero 'veicolo' di rappresentazioni visive, sa che occorre farlo reagire «in un altro modo» ai comandi che gli si impongono e ai processi mentali cui gli si chiede di rispondere: re-inventandolo, forzandone in ogni direzione possibile i modi di produzione, le possibilità espressive, i limiti, spingendolo al di fuori dei suoi confini istituzionali, usandone i materiali, il sapere, la «logica culturale» allo scopo, soprattutto, di farlo parlare di sé.

Il suo modo di produzione ci appare oggi, sotto questo aspetto, come il vettore di un esperimento di archeologia dei linguaggi e della memoria visuale del secolo delle immagini analogiche. È una traiettoria che si sviluppa in un arco di tempo che va dai tardi anni Sessanta del novecento ai giorni nostri: periodo in cui Gioli esplora innanzitutto, incessantemente, l'universo dei processi fotografici proto-storici, storici e moderni: dalle tecniche *off camera* al foro stenopeico, dal classico procedimento negativo/positivo alla gelatina-bromuro d'argento, al positivo diretto su diversi formati Polaroid, dal Cibachrome al *photofinish*. Nella sua ricerca, il gesto di scomporre l'esperienza del fotografare – del conoscere il reale per mezzo dello schermo/maschera della

---

di là di ogni idea di 'progresso', con una lentezza e precisione duchampiane.

<sup>4</sup> L. WITTGENSTEIN, *Ricerche filosofiche* (1953, *Philosophische Untersuchungen*), Einaudi, Torino, 1995, p. 206.

fotografia – passa sempre attraverso un processo di riduzione ai suoi elementi primari e costitutivi. A partire da questo nucleo originario, fondamentale, di saperi (che Gioli scorta fino al limite della rivoluzione digitale, precorrendone concettualmente alcuni aspetti e rifiutandone categoricamente altri), egli sperimenta inoltre innumerevoli commistioni tra tecniche fotografiche e tecniche cinematografiche, grafiche, pittoriche, litografiche<sup>5</sup>.

Piuttosto che come un corpus chiuso in se stesso di oggetti dotati di talune proprietà (un valore estetico, uno stile, il fatto di affrontare determinati temi e soggetti), l'opera di Paolo Gioli si può descrivere come un grande, articolato e ramificato processo eidetico: un flusso linguistico e visuale dalla natura magmatica, incessante, talvolta capricciosa ed ellittica, dove le idee, insieme alle immagini, si sviluppano avvolgendosi le une alle altre in una rete di rimandi interni.

Come scrive Benjamin:

«La concezione di un progresso del genere umano nella storia è inseparabile da quella del processo della storia stessa come percorrente un tempo omogeneo e vuoto. La critica dell'idea di questo processo deve costituire la base della critica dell'idea del progresso come tale»<sup>6</sup>.

In modo analogo la produzione di Gioli ci appare oggi – dopo che la rivoluzione digitale ha tracciato con una linea netta il confine tra due

<sup>5</sup> Mi limito qui, in conclusione, a segnalare una cronologia delle opere fotografiche principali e delle tipologie di tecniche adottate. Al centro della produzione di Gioli spiccano in particolare i due temi del volto e del corpo umano, affrontati con diverse modalità di ripresa e molteplici materiali sensibili, soprattutto su emulsioni Polaroid a colori e in bianco e nero, di cui Gioli ha ripetutamente sperimentato il trasferimento su supporti diversi dall'originale, come la carta e la seta. Fanno parte di questa ricerca le serie cosiddette «storiche», come *A Hippolyte Bayard Gran positivo* (1981), *Cameron Obscura* (1981), *Eakins/Marey. L'uomo scomposto* (1982), *Omaggio a Niépce* (1983), e poi *Corps et thorax*, la personale al Centre Pompidou del 1983: una serie di immagini stenopeiche su Polaroid 50x60 trasferite su carta da disegno, sorta di inventario di corpi nudi raccolti intorno al 'cadavere' del pioniere Bayard. (Tra le serie storiche va segnalato anche un omaggio, pressoché inedito, ad Alphonse Poitevin). Seguono *Volto inciso* (1984), la serie delle *Autoanatomie* (1987), delle *Maschere* (1988-90) e delle *Lastre* (1992), quella intitolata *Torso di Sebastiano* (1992-93), quelle dei *Confinati*, esposta ad Arles nel 1998, e dei *Fiori* (1999). Le *Immagini luminescenti* (1994-97) sono dei contatti Polaroid realizzati a partire da lastre fosforescenti. Per quanto riguarda la produzione in bianco e nero, dalla fine degli anni Settanta ad oggi, in particolare con le serie intitolate *Figure dissolute* e *Volti attraverso*, Gioli ha indagato soprattutto le possibilità espressive della tecnica *fotofinish*, e, con i lavori basati su immagini *found footage*, la materia della fotografia e le sue possibilità narrative.

<sup>6</sup> W. BENJAMIN, *Tesi di filosofia della storia*, § 13, in ID., *Angelus novus. Scritti e frammenti* (1955, *Schriften*), Einaudi, Torino, 1962, p. 83.

regimi scopici che si avvicendano, accelerando all'inverosimile la compenetrazione tra immaginari e tecnologie – come una coscienza critica, una memoria creativa vigile e attenta, un ponte tra due ere dello sguardo. Ciò è dovuto principalmente al suo modo circolare, o sferico, di posizionarsi rispetto alla storicità delle immagini che produce e utilizza: il che rende particolarmente problematica ogni definizione o tipizzazione della sua opera. Nel suo incedere ostinato attorno a pochi punti cardine – la fisica della luce, la struttura del dispositivo di osservazione, la sua relazione con il corpo umano, con il desiderio e con la violenza, con la materia dell'immagine, con la sua memoria culturale – essa porta alle sue estreme conseguenze la parabola «evolutiva» dell'era analogica, ne estremizza i processi cognitivi mettendone in luce meccanismi interni e aporie, assecondandone in qualche modo l'auto-consunzione. E questo accade senza mai negarne a priori i presupposti e il senso comune: in particolare, l'idea di un radicamento della visione fotografica nella realtà e nella storia. Nulla di più lontano, insomma, dall'estetica omologante dell'ibrido tecnologico, della virtualità, dei simulacri.

In tal senso Gioli era un autore classico, sospettoso al limite della paranoia critica verso tutti i processi di massificazione e mercificazione delle arti visive novecentesche, quando si trattava di essere moderni – e in ciò, mi sembra, risiede il retaggio modernista del suo lavoro: in quanto ricerca di un approccio al mezzo che sia radicato nelle sue determinazioni essenziali prima che nelle sue logiche negoziali – e ha continuato ad esserlo quando molti, spesso con atteggiamento isterico che tradiva il timore di trovarsi a un tratto superati dalla storia, cominciavano a definirsi postmoderni.

