



(RI)SCRITTURE ANONIME E OPERATORI PERFORATI: IL *FOUND-FOOTAGE* FOTOFILMICO DI PAOLO GIOLI

Bruno Di Mariano Gioli

Se intendiamo il termine *found-footage* in un'accezione più estesa – come secondo me dovrebbe essere, includendo non solo film ma anche fotografie o riprese dalla televisione – allora gran parte del cinema di Paolo Gioli può considerarsi *found-footage*, non solo perché utilizza di fatto materiale pre-esistente (immagini fisse poi animate, spezzoni filmici “trovati”, inserti di altro tipo), ma anche perché concettualmente si rifà a tecniche primigenie rinnovandole, oppure modifica dispositivi, quindi macchine già esistenti, con l'intento di rendere omaggio ad artisti e creatori del passato (Muybridge, Marey, Escher, Fox Talbot, Rothko, Duchamp, ecc.). Certo, sono diversi i film di Gioli basati su sequenze prodotte ex-novo, ma l'originalità in sé non è importante, anzi, potremmo dire nella sua poetica fotofilmica ciò che conta davvero è il ri-pensare l'immagine. Ripensarla e rielaborarla continuamente, idealmente all'infinito; tanto è vero che, anche a distanza di anni, l'artista ha attinto alla stessa fonte per creare qualcosa di nuovo: pensiamo al rullino cinefotografico trovato da un rigattiere che è alla base di *Anonimatografo* e poi, dopo 40 anni, di *I Volti dell'anonimo*. Non tanto per operare una variazione sullo stesso tema, quanto per sottolineare l'inesauribilità di un discorso “produttivo”, la potenza ri-generativa di un'immagine che, di volta in volta, acquista significati diversi a partire innanzitutto dal procedimento. In questo senso il *found-footage* (e il *found-footage* come “autocitazione”) diventa una scelta di ordine concettuale che rimodula l'intensità visuale del proprio immaginario.

Naturalmente la pratica del *found-footage* in Gioli si articola secondo diversi registri e sfumature e può essere più o meno casuale o calcolata. *Anonimatografo* rappresenta sicuramente la forma più pura di *found-footage*: riappropriarsi totalmente di immagini girate da un altro, un anonimo operatore degli anni '10-'20,



rimontandole e reiterandole in modo consapevole secondo un ordine nuovo, costruendo perfino delle micro-narrazioni interne al flusso. Al polo opposto si situano invece film come *Immagini disturbate da un intenso parassita* o *Schermoschermo* in cui le immagini originali di Gioli e quelle catturate per esempio dallo schermo televisivo, quindi in modo casuale, quasi non sono distinguibili e vanno a costituire una *texture* caotica, ottenuta per sedimentazione. E' un utilizzo questo che potremmo definire "strutturale" del *found-footage*, elemento fluido (ma a tratti perfino materico) su cui costruire un'architettura dove confliggono creativamente formati e supporti – il filmico e il televisivo, il positivo e il negativo – incorniciati e sovrapposti tra loro.

Difficile nel cinema di Gioli – se non in alcuni film totalmente "originali", basati cioè su riprese realizzate dall'autore, come ad esempio quelli stenopeici – non riscontrare la comparsa di inserti e prelievi, elementi iconici, fissi o in movimento, desunti da altri contesti, indispensabili a rafforzare il soggetto e il discorso filmico creando in molti casi collisioni fatali: mi riferisco a *Children*, dove per illustrare la catastrofe della modernità Gioli sovrappone e/o accosta un servizio fotografico di Avedon girato sulla famiglia Kennedy appena installatasi alla Casa Bianca, alla famosa fotografia pubblicata da "Life" di un massacro di bambini a My Lai durante la guerra del Vietnam e un'inquadratura di *Bronenosek Potemkin*, che ritorna anche in un altro film di Gioli, *Hilarisdoppio*.

Il *found-footage* ricalca in parte il montaggio delle attrazioni di Ejzenstejn: lo "choc" visivo delle due urla (quella di Caroline Kennedy in realtà è uno sbadiglio, anche se si confonde con il grido mortale del signore con il pince-nez) diventa prefigurazione di una tragedia familiare e personale (JFK, assassinato di lì a poco), ma anche della più immensa tragedia della guerra in cui s'impantana una grande potenza ipotecendo l'esistenza delle future generazioni. Il film non è però ideologicamente antiamericano, non siamo cioè al *détournement* dei film di Debord, anche perché Gioli non ha usato in quel film la parola, il commento sonoro.

E, tuttavia, l'utilizzo del repertorio, può svolgere una funzione saggistica in qualche modo, concettuale, perfino teorica. Il registro preferito da Gioli è però quello poetico: uno dei film più emozionanti in questo senso resta *Filmmarilyn*, in cui

l'animazione ossessiva e reiterata delle foto e dei provini di Bert Stern crea un apologo sulla morte; a mano a mano che il film procede, diminuisce anche il ritmo con cui le immagini vengono animate, e la Marilyn vitale che si muove sensuale davanti all'obiettivo del fotografo, lascia il posto a una Marilyn funerea. Gioli in alcuni punti lavora di truka, dettagliando ed esplorando il corpo dell'icona hollywoodiana, lasciando presentire il momento della fine. Così in alcune pose, vestita di una maglia a rete o di un velo, il corpo della Monroe appare avvolto in una sorta di sudario, fino alle ultime immagini in cui sembra ormai senza vita: un'immagine che somiglia in modo impressionante alla scena reale della sua morte. L'ultimo tocco allusivo di Gioli è una goccia di sangue che gli cola dal costato. E' dunque il dispositivo stesso (la fotografia animata) che infonde al film il suo senso più profondo e definitivo. Nel momento in cui l'artista decide di usare proprio quelle ultime foto, che rappresentano più di qualsiasi altra sequenza filmata la dimensione del *già avvenuto*, compie una precisa scelta di campo, o meglio di «fuori campo nel tempo», come osserva acutamente Jean-Michel Bouhours, citando Bergson e accennando al movimento illusorio prodotto dalla cronofotografia e dal cinema.

Gioli ha spesso fatto ricorso al *found-footage* di genere erotico, lavorando direttamente su film pornografici; penso a *Quando la pellicola è calda*, *Interlinea*, *Tessitura calda* o *Quando i corpi si toccano*. Oppure inserendovi fotogrammi osceni, come nel caso di *Farfallio* in cui crea un'allusione tra le farfalle e le vulve femminili. Gli inserti di penetrazioni sessuali, quasi subliminali, creati con l'effetto di *flickering*, sono vere e proprie "interpolazioni": uso non a caso un termine che rimanda alla pratica in uso tra i proiezionisti negli anni 70 di sovrapporre sequenze *hard* su film porno-soft in fase di proiezione, per aggirare la censura. Il *mirror effect* che raddoppia specularmente l'atto sessuale (*Quando la pellicola è calda*), o il rifotografare la porzione inferiore e superiore del fotogramma di un *hard-core* (*Interlinea*) o avvolgere i *frames* di un film porno su un telaio trasferendoli per contatto su pellicola vergine, sono procedimenti abilmente concepiti dall'artista per neutralizzare la sessualità esplicita e ostentata di queste opere di "genere", lasciando che la loro natura erotica emerga frammentariamente, riaffiori quasi come elemento di *Unheimlich* freudiano. Gioli si inserisce perfettamente in una tradizione ben

consolidata, al fianco di altri cineasti sperimentali che hanno creato film a partire da materiali osceni dagli anni '60 ai giorni nostri: pensiamo a Dietmar Brehm, Piero Bargellini, Scott Stark, Naomi Uman, Peggy Ahwesh o Martha Colburn, solo per citarne alcuni.

Se tutto il cinema sperimentale è autoreferenziale poiché in mancanza di plot narrativo il soggetto resta sempre il dispositivo e le sue infinite modificazioni, il cinema di Gioli raggiunge l'apice di quella che io chiamo "la poetica del dispositivo". In questo senso forse una delle opere gioliane più significative di *found-footage* è *L'operatore perforato*: qui l'artista è alle prese con pellicole della Pathé, quindi dei primi anni del cinematografo ma, a differenza del lavoro compiuto sul cinema delle origini da artisti-cineasti come Gianikian e Ricci Lucchi, affascinati dal concetto di archivio in sé ma anche alla ricerca del vero e più profondo contenuto "politico" e ideologico di materiali documentaristici apparentemente neutrali, Gioli non si concentra neppure più sull'immagine, bensì sulla perforazione rettangolare della pellicola Pathé, posizionata – caratteristica assai singolare – al centro anziché ai lati della pellicola. Rifotografando, rallentando e sovrapponendo gli spezzoni di vecchi film della casa di produzione francese, Gioli si concentra sul vuoto piuttosto che sul pieno visivo. E' l'immagine (di repertorio in questo caso) a diventare secondaria, sfondo o *texture*, a farsi bordo, cornice, qualcosa che sta intorno al buco della perforazione; mentre è quest'ultima – che ha la forma dello schermo cinematografico – a diventare protagonista e, insieme ad essa, l'operatore stesso, il "macchinatore", fusione vertoviana di uomo e macchina da presa. Non troviamo, in questo ripensare al cinema delle origini, l'ossessione esasperata del dispositivo dell'ultimo Ken Jacobs (il *nervous magic lantern*), piuttosto l'idea che il *found-footage* sia lo strumento per ritrovare l'origine dell'immagine in movimento per attuare il ritorno a una purezza quasi zen dell'arte cinetica.



Bruno Di Marino è uno studioso dell'immagine in movimento, specializzato in particolare in sperimentazione audiovisiva, nuovi media e rapporti tra il cinema e gli altri ambiti artistici. Nel 1993 ha fondato l'archivio audiovisivo del Museo Laboratorio di Arte Contemporanea, di cui è stato responsabile fino al 2001. Attualmente insegna Teoria e metodo dei Mass Media presso l'Accademia di Belle Arti di Frosinone, dove è anche coordinatore del dipartimento di Media Art. Ha diretto alcuni festival specializzati (*Metamorfosi*, *FishEye*), curato mostre, realizzato rassegne e retrospettive in Italia e all'estero, tra cui ricordiamo *Animania. 100 anni di esperimenti nel cinema d'animazione* e *Elettroshock - 30 anni di video in Italia*. Ha pubblicato libri, tra cui ricordiamo *Sguardo inconscio azione - cinema underground e d'artista a Roma*, *L'ultimo fotogramma. I finali del cinema*, *Interferenze dello sguardo. La sperimentazione audiovisiva tra analogico e digitale* e *Hard Media. La pornografia nel cinema, nelle arti visive e nel web*.

Bruno Di Marino was born in Salerno in 1966. Essayist, researcher in cinema and video, teacher, organiser of exhibitions and retrospectives, director of festivals. In 1993 founded, and until 2001 directed, the audiovisual archives of the Museum of Contemporary Art - Rome's 'La Sapienza' University. Since 2001 has been consultant to Rarovideo home video's label. His books include: *Sguardo, inconscio, azione. Il cinema underground e d'artista a Roma (1965-1975)* (Rome, 1999); *L'ultimo fotogramma. I finali del cinema* (Rome, 2001), *Clip! - 20 anni di musica in video* (Rome, 2001); *Interferenze dello sguardo. La sperimentazione audiovisiva tra analogico e digitale* (Roma, 2002); *Studio Azzurro - Tracce, sguardi e altri pensieri* (Milan, 2007); *Pose in movimento. Fotografia e cinema* (Turin, 2009); *Film oggetto design. La messa in scena delle cose* (Milan, 2010); *Hard Media. La pornografia nel cinema, nelle arti visive e nel web* (Milan, 2013).