



# IL CORPO-OGGETTO NELL'OPERA FILMICA DI PAOLO GIOLI

*Leonardo Pengo*

**ABSTRACT.** The relationship that Paolo Gioli establishes between his artistic production and the body is the cornerstone of his creative research. This connection, combined with a subversive use of photographic and filmic apparatuses, allows him to emerge as a peculiar figure within the contemporary artistic landscape. The experimentation carried out by the visual artist advances a deeply incisive approach to the body and, opening up to the most diverse possibilities of manipulation, draws it into a regressive path that forces it into a new identity: that of a "body-object".

**PAROLE CHIAVE:** Paolo Gioli, Cinema sperimentale, Videoarte, Corpo, Oggetto.

**A** partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, il rapporto che Paolo Gioli intesse tra la sua produzione cinematografica – ma anche fotografica – e il corpo costituisce il cardine della sua ricerca creativa. Questa relazione, congiunta a un impiego sovversivo della strumentazione foto-filmica, è in grado di far coesistere

archeologia dei dispositivi, ibridazione dei linguaggi e ricerca concettuale, permettendo all'artista di imporsi come una figura singolare all'interno del panorama dell'arte contemporanea e del cinema sperimentale. Il registro stilistico-espressivo che contrassegna l'intera opera di Gioli si pone in radicale antitesi rispetto al punto di vista più tradizionale dell'arte, che vedrebbe nel corpo la centralità della creazione, e sembra piuttosto svilupparsi sulla scia delle nuove pratiche artistiche

esplose in Italia nei decenni Sessanta e Settanta, nei quali si assiste a un sostanziale mutamento del paradigma del corpo, specialmente con la progressiva diffusione della *body art* e della *performance art*<sup>1</sup>. Nel contesto storico-artistico sommariamente delineato nelle righe precedenti, ciò che secondo Barilli si configura come uno dei dati maggiormente significativi del periodo è «una volontà di allargare i mezzi d'azione dell'uomo oltre i confini ristretti delle "belle arti", scoprendo, a un estremo, le possibilità del "corpo proprio", e all'altro, quelle dei concetti più rarefatti, ai limiti dell'ineffabile» (2016: 97). La sperimentazione condotta da Gioli propone un approccio profondamente graffiante e destabilizzante nei confronti del corpo e, aprendosi alle più disparate possibilità di manipolazione, ridimensiona quest'ultimo a simulacro di sé stesso, impiegandolo come uno strumento espressivo anziché come soggetto primario della composizione. Portando «alle estreme conseguenze l'intera parabola evolutiva di quella riproducibilità tecnica postulata da Benjamin, estremizzandone dinamiche e processi» (Palermo 2014: 159), l'artista visivo polesano trascina il corpo in un percorso involutivo e lo conduce a farsi oggetto, o per meglio dire lo costringe a una nuova identità: quella di "corpo-oggetto". Tale visione dell'arte richiama il concetto di *Übermarionette* introdotto da Gordon Craig secondo il quale l'arte nuova non deve imitare la vita e non deve essere neppure al servizio della stessa, ma deve assumere una forma più antirealistica e antinaturalistica così da poter assurgere alla massima purezza e assolutezza.

Se Patrick Maynard parla di «lasciare i nostri segni» (1997: 22-62) Gioli, con l'opera filmica di esordio *Tracce di tracce* (1969), travalica il concetto teorico di

Maynard entrando in contatto materico con la pellicola. Nello specifico manipola una pellicola bianca non emulsionata imprimendo su di essa le proprie tracce corporee, creando segni con le braccia, con le mani e con le impronte digitali sull'inchiostro fresco di pennarello, ma anche con timbri, graffi con la carta vetrata che, al momento della proiezione, si ingigantiscono, vibrano, e si sovrappongono prendendo vita alla velocità di 18 ftg/s per effetto del movimento cinetico<sup>2</sup>. In questo caso, al pari della carta vetrata, il corpo dell'artista viene a configurarsi come uno strumento al servizio della sua ricerca; ma non è un caso isolato in quanto, in alcune opere fotografiche come *Pugno contro me stesso* e *La finestra in pugno* del 1989, affida alla propria mano il ruolo di *camera obscura*, ricavando da essa il foro stenopeico attraverso il quale la luce transita e impressiona la pellicola (Cfr. Valtorta 1996: in particolare 23-27). È un elemento ricorrente nella prassi gioliana questo rovesciamento per cui «trasforma il proprio corpo in una macchina» (Veneziano 2018: 218), tanto da essere spesso ricordato come "l'uomo senza macchina da presa", appellativo di vertoviana memoria tratto dalla sua pellicola omonima<sup>3</sup>.

Proseguendo nell'analisi delle opere filmiche dell'artista, *Secondo il mio occhio di vetro* (1972), si presenta come un "balletto meccanico" (*Ballet mécanique*, F. Léger e D. Murphy, 1924) portato al limite della stereo-stroboscopia da un montaggio frenetico, dal negativo "umanoide", dalla coesistenza del volto e del suo negativo all'interno dello stesso fotogramma e risulta ulteriormente amplificato da un sonoro percussivo sincrono alle immagini<sup>4</sup>. Ma non solo. La sagoma del corpo diventa, in un secondo momento, la maschera che disvela il negativo del volto<sup>5</sup>, per conflu-

1 Per una recente ricognizione sul periodo aureo della *performance art* nel contesto geografico nazionale si veda Conte-Gallo 2024, mentre per un approfondimento sulle relazioni tra corpo e immagine nelle arti visive contemporanee si rimanda a Maccaferri 2012 e Ravasi 2021.

2 Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=6Vn-YWkr7jg>. Ultimo accesso 14/01/2026.

3 La pellicola, infatti, è realizzata tramite un utensile autoprogettato per restituire immagini svincolate dall'ottica e dalla meccanica. Cfr. <https://www.paologioli.it/film11.php?page=film&id=11>. Ultimo accesso 14/01/2026.

4 Cfr. <https://www.paologioli.it/film4.php?page=film&id=4>. Ultimo accesso 14/01/2026.

5 Il positivo e il negativo sono interpretati da Sirio Luginbühl rispettivamente come *l'ego* e *l'alter-ego* (Luginbühl-Perrotta 1976: 50).

ire successivamente in un “balletto” accelerato, prima doppio e speculare, dove i corpi si sovrappongono intersecandosi, poi singolo, ma nuovamente in negativo. Il concetto di “smembramento e riunificazione” teorizzato dal cineasta sovietico Sergej M. Ejzenštein (Cfr. Somaini 2011: 178) prende forma, in Gioli, non soltanto nel susseguirsi psichedelico delle immagini, ma si estende ai corpi che, duplicati, sezionati e frammentati, si ricongiungono, fino ad attraversarsi nella porzione centrale dello schermo. I corpi, privati del capo e di qualsiasi naturalezza nell'atto motorio, vengono sacrificati e assumono la forma di, scrive Arnheim, «marionette o ombre cinesi, il cui movimento è azionato per mano dell'uomo» (1932: 112). Il corpo, nella sua comune accezione, è di conseguenza innegabilmente presente e al contempo assente, poiché diventa uno strumento pienamente a disposizione dell'opera in cui è implicato. Noël Carroll si riferisce con l'espressione «*moving-picture dance*» (2003: 234-254) non esclusivamente al cinema di narrazione, ma anche al circuito di produzioni per lo più astratte e concettuali. Nell'opera di Gioli a maggior ragione, non è più il corpo, destituito dal suo significato atavico a favore di un'astrazione poetica, a danzare, bensì rimangono unicamente le immagini a esprimere l'azione. Hans Belting asserisce, inoltre, come il corpo possa essere «immagine ancora prima di essere riprodotto in un'immagine» (2001: 112). Come è riscontrabile in *Secondo il mio occhio di vetro*, del corpo rimane pertanto solamente un'immagine: un'immagine danzante<sup>6</sup>.

Una simile operazione si può individuare in *Cineforon* (1972), dove l'artista omaggia l'attore e mimo tedesco Helfrid Foron che, disturbato da un insistente gioco di loop, sovrapposizioni e sdoppiamenti, è impossibilitato nello svolgimento della propria professione. Le due figure (che sono in realtà una duplicazione della stessa) si disturbano, si distruggono, si emulano, si deridono, annullandosi reciprocamente.

Con *Hilarisdoppio* (1972-1973), Gioli prosegue l'indagine sul doppio approfondendo la sua ricerca sul rapporto antitetico tra positivo e negativo che trova espressione, nell'opera in esame, in uno sdoppiamento spasmodico delle immagini e nel comportamento della “figura-personaggio” (sé stesso autoripreso), che è persino, come specifica la didascalia, *sorpres[a] a congiungersi con la propria ombra*; si rivela come una sorta di *Shadow-Play* (V. Acconci, 1970) in cui la conflittualità dei corpi è determinata dalla sovrapposizione di due girati identici (Cfr. Madesani 2002: 78). Questa situazione è intensificata dalla pista sonora di Pier Farri, che combina musiche e voci con suoni manipolati e distorti meccanicamente. Ciò che ne consegue è l'esaltazione dell'ineludibile doppiezza insita nell'essere umano, nonché la presenza di un ulteriore corpo che è, ancora una volta, privato del suo essere tale e identificato in una proiezione ingannevole dell'Io. Nella seconda sezione del film «i corpi si moltiplicano, il ritmo aumenta, le scene si ripetono acquisendo una maggiore complessità» (Oliviero 2020: 342), ma l'assoluta non coincidenza tra corpo e vita è esplicitata con efficacia dalla didascalia che introduce l'azione del terzo quadro come un *andamento, ritorno e mescolanza del personaggio mesomorfo*. L'artista sottrae al “corpo-soggetto” ogni legame con la sua identità umana estraniandosi da esso anche nella forma scritta del linguaggio per ridurlo nuovamente a un elemento malleabile, un materiale ancora nella sua forma grezza. Il soggetto “umanoide” trasformato in arte si manifesta altresì nella dimensione della sua rappresentazione visiva nel momento in cui, per alcuni istanti, è possibile vedere il personaggio in negativo intento a sorreggere una cornice priva di contenuto e il corpo del soggetto in positivo che, varcandola con le braccia alzate in segno di resa, diviene esso stesso il contenuto.

<sup>6</sup> Risponde a questa interpretazione anche il corpo dell'attrice Marilyn Monroe “utilizzato” dall'artista per *Filmarilyn* (1992), analizzato accuratamente in Pellanda 2015: 147-150.



FIG. 1. *HILARISDOPPIO*, 1972-1973, 16 MM, BIANCO E NERO, SONORO, 24 FTG/S, 25'

Nell'opera vengono utilizzati alcuni frammenti di celebri pellicole sovietiche degli anni venti come *Arsenale* (*Arsenal*, A.P. Dovženko, 1929) e *La corazzata Potëmkin* (*Bronenosec Potëmkin*, S.M. Ejzenštein, 1925). A quest'ultima, dalla memorabile sequenza della scalinata di Odessa, viene rimossa qualsiasi componente drammatica che la rende un "tragico inno alla vita" e viene adoperata alla stregua di un incubo (ribadito dal *voice over* che recita: «Mi sembrerà un incubo»), inquietando il "corpo-soggetto" e ostacolandone la salita dei gradini.

L'evento tragico «un po' fatale e un po' desiderato»<sup>7</sup> messo in scena nell'epilogo dell'opera *Del tuffarsi e dell'annegarsi* (1972) pone di nuovo il corpo, questa volta di un giovane atleta, al centro della composizione. Qui si vede più volte il "corpo-oggetto" entrare nell'acqua, ma solo parzialmente, per uscirne il fotogramma successivo, come fosse intrappolato in questo ossessivo "saltellare" che lo conduce, in un secondo momento, ad arrestarsi sospeso nel nulla. Tra sovrapposizioni, negativi, falsi raccordi e sdoppiamenti, l'organismo rimane a mezz'aria, in uno spazio liminare generativo del climax anti-narrativo che precede il tragico impatto del tuffatore con il fermo-immagine fotografico che il corpo non riesce a infrangere, rimanendo così intrappolato in una soglia intesa come luogo paradossale non esclusivo della carne e del corpo vivente, ma aperto anche a nuove presenze (Cfr. Le Maître 2004: 112)<sup>8</sup>. Scrive a tal proposito Sirio Luginbühl:

Gli sdoppiamenti delle persone [...], le metamorfosi carnali e i congiungimenti abnormi, danno ai film di Gioli il sapore della catastrofe imminente dove nulla è scontato e tutto ancora può succedere e tolgono, in parte, all'autore il cliché limitante di una ricerca esclusivamente formalistica (Luginbühl-Perrotta 1976: 50).

Il cortometraggio *Traumatografo* (1973), oltre a esibire una marcata connotazione politica e sociale, continua il percorso di ricerca dell'autore tra doppio e positivo/negativo esponendo corpi sempre per (e in) frammenti, coinvolgendoli in una dinamica trasformativa – da corpo a non-corpo – espletata mediante le immagini. Frammentata è anche l'opera stessa, divisa in tre macro-segmenti tematici: il primo, dedicato agli incidenti stradali, offre macabre visioni di corpi che cadono inerti da un'automobile e si poggiano al suolo; il secondo vede come protagonisti dei bambini (soggetto poi ripreso da Gioli nel film *Children*, del 2008), mentre l'ultimo segmento affronta il tema, purtroppo sempre attuale, della brutalità dello scontro bellico. Tutti e tre gli episodi sono permeati da un'aura fatalista dove i soggetti umani non sono altro che meri spettatori in attesa dell'ineluttabile infausto accadimento.



FIG. 2. *TRAUMATOGRIFO*, 1973, 16 MM, BIANCO E NERO, SONORO, 18 FTG/S, 25'

Per una ricerca artistica che pone nel corpo il proprio cardine non è possibile prescindere da quest'ultimo inteso come corpo organico e portatore dell'*eros*. Gioli si interfaccia a più riprese, nell'arco delle cinque decadi di sperimentazione nel campo artistiche, con l'esposizione integrale del corpo

7 Cfr. <https://www.paologioli.it/film6.php?page=film&id=6>. Ultimo accesso 14/01/2026.

8 Per un approfondimento sull'opera si veda Senaldi 2010: 165-174.

e con la sfera del nudo/erotico. In questa corrente si inscrivono le opere *Quando la pellicola è calda* (1974) e *Interlinea* (2008), realizzate con la tecnica del *found footage*<sup>9</sup>, tecnica che priva l'opera dell'effettiva presenza dell'attore/performer e lo sostituisce con un'immagine pre-esistente di esso: come scrive De Gaetano, il corpo «si sottrae ad ogni coordinata spazio-temporale, e diviene fantasma» (2006: 110). Fragapane nota, nel primo dei due film citati, come l'immagine sia ottenuta combinando brevi sequenze di pellicole foto-grafiche/porno-grafiche riprese tramite una particolare procedura che posiziona uno specchio “censorio” al centro del quadro, cosicché lo sdoppiamento intervenga proprio laddove i corpi «si congiungono, vengono penetrati o esibiscono le proprie anatomie» (2020: 97). L'autore ricorre ancora una volta alla doppiezza e alla negazione del corpo – qui inteso con valenza erotica – tanto che l'organo genitale maschile, per la didascalia che anticipa la sua comparsa, non è nulla di più che un *elemento geometrico conteso*. Gli stessi organi sono negati in questo processo di “castrazione” nella quale, non solo vengono estraniati della loro connotazione organica, ma addirittura dimenticano il loro essere organi. La trasfigurazione della realtà messa in atto da Gioli, e resa possibile dall'elaborazione del materiale fotografico esistente, altro non fa che enfatizzare il potenziale perturbante della stessa realtà (Cfr. Veneziano 2018: 216).

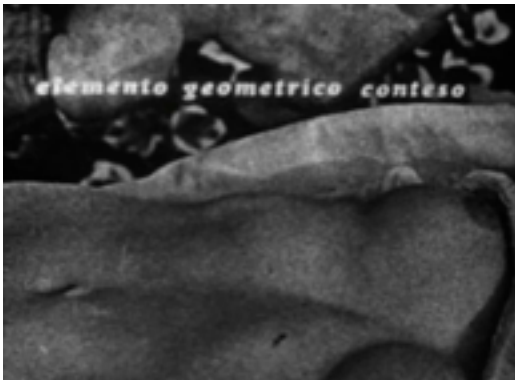


FIG. 3. QUANDO LA PELLICOLA È CALDA, 1974, 16 MM, BIANCO E NERO, MUTO, 24 FTG/S, 21'

*Farfallio* (1993), *Quando i corpi si toccano* (2012) e *Tessitura calda* (2013): sono queste le altre opere che collocano il corpo “svelato” al centro della ricerca artistica e, come accade per le precedenti, l'artista attribuisce al corpo una duplice valenza – operazione ricorrente nell'arte cinematografica sperimentale – ossia l'essere simultaneamente “corpo-immagine” e “corpo-oggetto”, riportando le opere a quello che Di Marino definisce il «grado zero genitale», che purifica il corpo dal peccato attraverso la luce e nella luce<sup>10</sup>. Il corpo è quindi, per Gioli, assoggettato a un passaggio salvifico vincolato dalla luce, che gli consente di essere impresso nella pellicola, e dunque di esistere<sup>11</sup>.

Se per Arnheim «neppure il cinema rende il movimento per mezzo del movimento: ne dà piuttosto l'illusione per mezzo di immagini immobili che si susseguono» (1932: 112), in modo analogo Gioli propone una visione illusoria del corpo, che è in realtà un «corpo metonimico, visto come frammento da esaltare in sé e per sé» (Di Marino 2009: 45), ed è privato del suo essere “vivo” in funzione di un'astrazione artistica che lo coinvolge nelle molteplici e più disparate indagini da parte dell'autore. L'arte, sostiene Alva Noë, «rimuove gli strumenti [...] dai loro contesti e, così facendo li rende strani, e rendendoli strani porta allo scoperto ciò che era nascosto» (2015: 37): è proprio questo il senso profondo dell'opera di Gioli, che utilizza il corpo come uno strumento, «uno strumento allo stadio più rudimentale» (Godani 2020), come un dispositivo atto alla scoperta dei segreti radicati nello spazio più profondo dell'essere, in un processo «disperatamente instabile [ch]e, prima ancora di fotografare il soggetto umano, fotografa (in senso lato e letterale) l'impossibilità stessa di coglierne la sua natura più profonda» (Di Marino 2021: 18).

Se da un lato, nella sua ricerca artistica foto-filmica, l'artista talvolta priva il “corpo macchina” di alcuni dei suoi ele-

9 Per un approfondimento sull'applicazione di questa tecnica nel circuito dell'arte si veda Bertozzi 2012: in particolare 99-116. Lo stesso testo dedica un paragrafo all'opera di Gioli: 105-108.

10 Per un approfondimento si veda Di Marino 2009: 45-49.

11 Sottolinea Gioli a proposito del rapporto tra corpo e luce: «Espongo il corpo prima di averlo compreso, lo nutro con una lampada» (Costantini *et al.* 1991: pagine non numerate).

menti più essenziali, dall'altro, in modo altrettanto incisivo, conduce la ricerca sul corpo privandolo della sua componente vitale, asservendolo a un'arte stratificata volta, citando lo stesso Gioli, «a preservare l'essenza del contemplare stesso» (Gioli 1980: pagine non numerate).



FIG. 4. SECONDO IL MIO OCCHIO DI VETRO, 1972, 16 MM, BIANCO E NERO, SONORO, 24 FTG/S, 10'

#### BIBLIOGRAFIA

- Arnheim R. 1932, *Film als Kunst*, Rowohlt, Berlin; trad. it. di Gobetti P., 2013, *Film come arte*, Abscondita, Milano.
- Barilli F. 2016 [1979], *Informale Oggetto Comportamento. La ricerca artistica negli anni '70*, vol. II, Feltrinelli, Milano.
- Belting H. 2001, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Fink, München; trad. it. di Incardona S., 2013, *Antropologia delle immagini*, Carocci, Roma.
- Bertozzi M. 2012, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia.
- Carroll N. 2003, *Engaging the Moving Image*, Yale University Press, New Haven and London.
- Conte L., Gallo F. (a cura di) 2024, *Costellazioni della Performance Art in Italia 1965-1982*, Silvana Editoriale, Milano.
- Costantini P. et al. (a cura di) 1991, *Paolo Gioli. Gran Positivo nel crudele spazio stenopeico*, catalogo della mostra, Alinari, Firenze.
- De Gaetano R. 2006, *Le immagini del corpo tra cinema classico, moderno e contemporaneo*, in D'Angela T. (a cura di), *Corpo a corpo. Il cinema e il pensiero*, Falsopiano, Alessandria: 99-113.
- Di Marino B. (a cura di) 2021, *Paolo Gioli. Antologica/analogica. L'opera filmica e fotografica (1969-2019)*, Silvana Editoriale, Milano.
- Id. 2009, *Corpo a corpo. L'eroticismo nell'immaginario anatomico di Gioli*, in Toffetti S., Licciardello A., *Imprint cinema. Paolo Gioli. Un cinema dell'impronta*, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma: 45-49.
- Fragapane G.D. 2020, *Paolo Gioli. Cronologie*, Johan & Levi, Milano.
- Le Maître B. 2004, *Entre film et photographie. Essai sur l'empreinte*, Presses universitaires de Vincennes, Saint-Denis; trad. it. di Capetta C. e Pitassio F., 2010, *L'impronta. Tra cinema e fotografia*, Kaplan, Torino.
- Luginbühl S., Perrotta R. 1976, *Lo schermo negato. Cronache del cinema italiano non ufficiale*, Shakespeare and Company, Milano.
- Maccaferri C. 2012, *Il corpo nell'era digitale: dal simulacro alla performance capture*, tesi di dottorato, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano.
- Madesani A. 2002, *Le icone fluttuanti. Storia del cinema d'artista e della videoarte in Italia*, Mondadori, Milano.
- Maynard P. 1997, *The Engine of Visualization. Thinking through Photography*, Cornell University Press, Ithaca and London.
- Noë A. 2015, *Strange Tools. Art and Human Nature*, Hill and Wang, New York; trad. it. di Santarcangelo V., 2022, *Strani strumenti. L'arte e la natura umana*, Einaudi, Torino.
- Oliviero M. 2020, *Hilarisdoppio (1972-1973)* in Dubois P. et al. (ouvrage dirigé par), *Paolo Gioli. Impressions sauvages*, Les presses du réel, Dijon: 342.
- Palermo L. 2014, *Paolo Gioli, Abuses. Il corpo delle immagini*, in «Arabeschi», vol. 4: 159-161.
- Pellanda M. 2015, "E così la tua bellezza non fu più bellezza". *Su tre interpretazioni del mito di Marilyn*, in «La Valle dell'Eden», vol. 28-29: 147-150.
- Ravesi G. 2021, *Le maschere di Dioniso. Figure del corpo tra arti visive, media e tecnologia*, Armando, Roma.
- Senaldi M. 2010, *L'evento e l'emozione: Del tuffarsi e dell'annegarsi di Paolo Gioli*, in «Fata Morgana», vol. 12: 165-174.
- Somaini A. 2011, *Ejzenštein. Il cinema, le arti, il montaggio*, Einaudi, Torino.
- Valtorta R. (a cura di) 1996, *Paolo Gioli. Fotografie dipinti grafica film*, Art&, Udine.
- Veneziano F. 2018, *From Science to the Marvelous. The illusion of Movement, Between Chronophotography and Contemporary Cinema*, in Catanese R. (edited by), *Futurist Cinema. Studies on Italian Avant-garde Film*, Amsterdam University Press, Amsterdam: 209-224.

**SITOGRAFIA**

- Gioli P. 1980, *Nel crudele spazio stenopeico*, in *Scritti per un rettangolo bianco*, [http://www.paologiolit.it/download/scritti\\_rettangolo\\_bianco.pdf](http://www.paologiolit.it/download/scritti_rettangolo_bianco.pdf). Ultimo accesso: 14/01/2026.
- Godani P. 2020, *L'uomo senza macchina da presa*, <https://www.fatamorganaweb.it/paolo-gioli-impressioni-sauvages-di-philippe-dubois-e-antonio-somaini/>. Ultimo accesso: 14/01/2026.
- s.n., "Del tuffarsi e dell'annegarsi" 1972. *Film 16 mm bianco e nero, sonoro, 24 ftg/s, 11'*, <http://www.paologiolit.it/film6.php?page=film&id=6>. Ultimo accesso: 14/01/2026.
- s.n., "L'uomo senza macchina da presa" 1973-'81-'89. *Film stenopeico 16 mm bianco e nero/colore, muto, 18 ftg/s, 13'*, <https://www.paologiolit.it/film11.php?page=film&id=11>. Ultimo accesso: 14/01/2026.
- s.n., "Secondo il mio occhio di vetro" 1972. *Film 16 mm bianco e nero, sonoro, 24 ftg/s, 10'*, <http://www.paologiolit.it/film4.php?page=film&id=4>. Ultimo accesso: 14/01/2026.
- s.n., *Free films made Freely - Paolo Gioli interview*, <https://www.youtube.com/watch?v=6Vn-YWkr7jg>. Ultimo accesso: 14/01/2026.

**Dvd**

Tutte le opere filmiche di Gioli citate nel contributo sono state visionate tramite i tre dvd contenuti nel cofanetto *Tutto il cinema di Paolo Gioli*, curato da B. Di Marino per Rarovideo (2015).