

Cinema Sperimentale anni Sessanta-Settanta

Alfredo Leonardi

a cura di **Luciano Marucci**

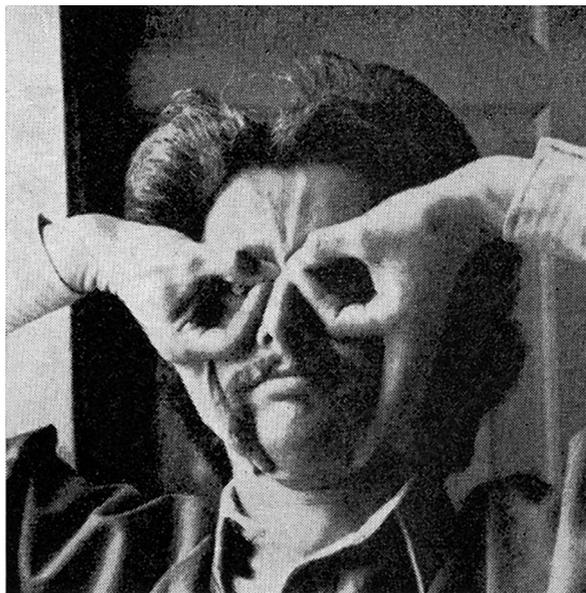
Avevo frequentato Alfredo Leonardi (classe 1938) nel 1968-‘69, in occasione di eventi in cui presentai i suoi film. Qualche mese fa, per rivisitare la produzione cinematografica indipendente che aveva caratterizzato gli anni Sessanta-Settanta, desideravo dialogare con lui, protagonista di quel nuovo genere, per ricostruire in diretta il suo iter artistico e mettere a confronto i cambiamenti culturali, sociali e politici di allora con quelli di oggi. Tre sono state le nostre conversazioni: dagli argomenti specifici della sua attività di filmmaker alle confessioni intime...

Va ricordato, sia pure per grandi linee, che Leonardi, dando ascolto alla vocazione artistica, supportata dalla formazione letteraria e teatrale, si è dedicato al cinema, con grande passione e competenza, all'interno della Cooperativa Cinema Indipendente, realizzando film autoespressivi legati alla totalità della realtà quotidiana, di cui coglieva gli aspetti spontanei e poetici, che riproponeva liberamente in visioni immaginarie leggere. In seguito, su incarico della RAI, nel gruppo Videobase aveva trattato, con impegno civile, temi caldi ancora di estrema attualità. Dopo quelle esperienze – quasi per evoluzione naturale dei suoi atteggiamenti contro-culturali nel rivendicare i diritti individuali e collettivi – abbandonava la cinepresa per “vivere serenamente fuori dalle dinamiche del mondo reale”. Il caso Leonardi indica come un operatore visuale, a un certo punto del percorso creativo, possa approdare dalla sacralità dell'arte a quella della vita; dall'attivismo all'inazione per elevarsi dalla materialità del presente. Ma lascio spiegare a lui il senso del suo lavoro e le ragioni della sua lucida conversione...

in alto: Alfredo Leonardi (a sx), Anna Lajolo, Guido Lombardi del Gruppo Videobase, Roma, 1970 (courtesy Archivio Massimo Bacigalupo)

sotto: Ritratto di Alfredo Leonardi (dal catalogo dell'VIII Biennale d'Arte Contemporanea “Al di là della pittura”, San Benedetto del Tronto, 1969)

a fronte in basso: Fotogramma dal film di A. Leonardi “Se l'inconscio si ribella”, 1968, 16 mm, b/n, 21 min (courtesy Archivio Bruno Di Marino)
Il film focalizza l'aspirazione a ritrovare, per le diverse vie che l'esperienza imponeva, la naturalezza e la pienezza dei rapporti infantili.



Luciano Marucci: Partiamo da lontano. Da dove proviene la tua preparazione dal lato tecnico e culturale?

Alfredo Leonardi: Sono arrivato alla laurea in lettere - quindi con un corso di studi abbastanza sostanzioso - e contemporaneamente ero molto interessato al teatro. Ho frequentato una scuola di recitazione, ho assistito a delle prove di Strehler al Piccolo Teatro di Milano e a tanti spettacoli...

Nel lavoro mettevì a frutto anche un po' della tua formazione letteraria?

La tesi di laurea verteva su un attore e scenografo inglese di teatro: Gordon Craig. Fin dall'inizio volevo fare teatro ed ero portato a relazionare parola e immagine. Nei miei film di allora non c'erano dichiarati riferimenti letterari, ma quelli che appartenevano alla mia cultura. C'erano, però, legami con la parola.

Come sono iniziate le esperienze tecniche? Quando ho conosciuto Luciano Gregoretti, che mi ha avviato alla regia, ho lavorato in televisione in senso registico, in programmi di tipo culturale, di dieci-quindici minuti.

Erano documentari? Diciamo di sì; non erano storie, ma cortometraggi per dei produttori che concorrevano ai premi di qualità.

Ha iniziato subito a usare la 'tua' cinepresa? Non subito. Prima ho lavorato con operatori, montatori.

Quanto di privato, di estetico e di ideologico si può cogliere nei tuoi film degli anni Sessanta? Sicuramente quel periodo affondava le radici nel mio privato inteso nella sua globalità.

L'estetica passava in sottordine? No, no. L'estetica ha delle regole.

La tua soggettività prevaleva sull'intenzionalità pubblica.

Esatto!

Ti interessava particolarmente l'aspetto lirico? Sì, ma riguardava le scelte personali, perciò era quasi indistinguibile.

Era una costante? Come no! Il mio punto di vista è sempre stato individuale, creativo.

Nelle riprese, oltre a seguire un'ideazione, ti lasciavi guidare dagli accadimenti reali? Dopo la fase dei cortometraggi per i produttori, ho cominciato il percorso creativo e tecnico complessivo.

Seguivi una traccia prestabilita o c'era flessibilità? Il mio lavoro era legato a quello che succedeva al momento, alle mie reazioni... **Avevi privilegiato il mezzo cinematografico per le sue possibilità tecnico-linguistiche di far emergere gli aspetti più sensibili e nascosti della realtà in funzione di una percezione aumentata?** Certamente!

Pensavi che l'apparecchio fotografico o la pittura non fossero in grado di cogliere e di esprimere situazioni latenti? Non avrebbero risposto alle mie esigenze. Funzionava la ripresa cinematografica. **Eravate in un periodo di sperimentazioni.** ...Un momento straordinario. C'era una scena complessa, ricca: una situazione che dopo non credo sia più esistita, almeno in quella forma così densa, collettiva, motivata...

Per il tuo film *Libro di Santi di Roma eterna* chi aveva ideato l'azione con Pino Pascali? Nel 1967, quando dovevo girare quel film, basato sulle personalità più carismatiche di allora nella capitale, naturalmente scelsi anche Pascali, che aveva accettato volentieri di partecipare con una ideazione totalmente sua, perché – come sai – era una persona estroversa e portata per le azioni giocose. Ci siamo dati appuntamento e ha voluto che si riprendesse la scena in un luogo fuori Roma (dalle parti della via Aurelia). Aveva portato tutto l'occorrente per autorappresentarsi, incappucciato e legato a una sedia come uno spaventapasseri. Io ho solo ripreso la sua performance.

Quando lo avevi conosciuto? In quel periodo ci si vedeva – con Kounellis, Mattiacci e altri – da Plinio De Martiis che gestiva la Galleria La Tartaruga in via del Babuino e un bar, dove gravitavano i personaggi della Roma artistica e letteraria, anche perché la sede RAI era poco distante. Frequentavo anche Vittorio Gelmetti che realizzò la colonna sonora del mio film *Amore Amore* del '66.

Anch'io nel '68, poco prima del tragico incidente in cui perse la vita, nel bar di Plinio dove mi aveva portato Filiberto Menna, avevo conosciuto Pascali e Achille Bonito Oliva. Ero stato pure a casa dell'estroso Gelmetti per organizzare un happening con lui, Steve Lacy, Giuseppe Chiari, Boguslaw Schäffer e altri. Pascali era certamente l'artista più inventivo di quegli anni.

Cercavi di andare oltre le specificità linguistiche? Certo, certo. Credo che il mondo artistico entrasse alla grande nel mio lavoro, perché allora c'era una comunità molto integrata di pittori, scultori, teatranti, musicisti, cineasti... Il che favoriva lo scambio tra i diversi generi artistici.

Come sceglievi i brani musicali per le colonne sonore? Dipendeva dai compositori con cui lavoravo. Quando, per esempio, mi sono trovato a collaborare con Sylvano Bussotti, seguivo una serie di cose a lui collegate.

Bussotti era uno dei più vicini alle arti visuali, specialmente per le partiture dalla scrittura originale. Era un personaggio complesso, un creativo ricco di sfaccettature.

Nel fare cinema-verità in forma diaristica, per essere nella cultura di strada, non rischiavi l'omologazione alla cronaca? Non credo di aver corso questo rischio.

Non hai mai avuto la tentazione di fare cinema commerciale, se non altro per accrescere la circolazione delle idee? *Jamais!* **Ciò però rendeva più difficile trovare i mezzi di sostentamento...** Io, invece, progressivamente mi sono spostato dal cinema per i produttori all'autoproduzione, proprio per avere libertà creativa, per me irrinunciabile.

Ti portava ugualmente dei guadagni? No, credo che in una vita precedente io sia stato un monaco; uno di quelli che non toccano i soldi. Ne avevo sempre pochi ma, stranamente, non ho avuto mai fame.

Era una condizione ragionata? Più istintiva, quasi automatica per me.

Nel 1969, quando ti recasti negli Stati Uniti, guardavi con occhio diverso il degrado del nuovo mondo rispetto ai filmmaker dell'underground americano? Alquanto diverso.

Gli americani, probabilmente, registravano l'esistente in modo passivo, con spirito pop... Sono andato in America per scrivere un libro sul New American Cinema, quindi mi concentravo sui film, sugli artisti. Avevo avuto l'incarico da Feltrinelli con un contratto, a cui era legata una borsa di studio, che mi permettesse di sopravvivere. L'ho scritto ed è stato pubblicato con la dedica a Jonas Mekas. Il mio lavoro si svolgeva in una scena agitata, perché era il tempo della guerra del Vietnam: c'erano manifestazioni a ogni passo e, dal lato politico, la presenza di giovani, diciamo rivoluzionari, le Black Panther e i contestatori portoricani Jourg Lords, Angela Davis, eccetera. Era un momento piuttosto mosso che mi ha indotto a tornare in Italia e mi ha influenzato dal punto di vista esistenziale e intellettuale.

La vera presa di coscienza del nuovo cinema quando è avvenuta? Con gli autori indipendenti esisteva già per gli accadimenti di cui ti ho parlato. A un certo punto è esplosa anche a livello commerciale, perché la società americana era a pezzi e i conflitti immensi. **Ai fini della tua ricerca i rapporti avuti con Mekas erano stati costruttivi? Avevano rafforzato il tuo orientamento?** I suoi film erano senz'altro prevalenti. Noi eravamo già partiti per le nostre strade, ma il New American Cinema, che all'inizio non conoscevo, ci ha arricchito, sia dal lato tecnico sia concettuale e formale. È stato uno stimolo importante.

In quel cinema non c'erano tracce di impegno sociale? La caratteristica del N.A.C., in primis, non era quella dell'impegno, almeno non direttamente. Un grandissimo di quel cinema è stato il polacco Stan Brakhage, che faceva film interessanti senza che fossero di impegno ideologico. Anch'egli tendeva all'informale, ma ricchissimo di una figurazione non esibita.

Negli anni Sessanta la motivazione principale della tua scelta cinematografica non era quella di stimolare una riflessione esistenziale? Fino al momento di andare in America avevo voluto soprattutto autoesprimermi. Dal 1969 anche in Italia stava cambiando tutto. Quindi è subentrata la necessità esistenziale, influenzata potentemente dal mio soggiorno in America. Ma dobbiamo fermarci, perché da lì si apre un altro capitolo... [*ride*].

Riprendiamo il discorso interrotto ieri. Puoi precisare come si caratterizzava il tuo lavoro del secondo periodo? A partire dal mio ritorno in Italia – parliamo del Settanta – io e altri abbiamo compreso l'inadeguatezza di ciò che facevamo perché la pressione sociale era forte. Il nostro cinema sperimentale era troppo autoreferenziale, individualistico, privato. Nel contempo, con tutto quello che era avvenuto in Europa, tra il '68 e il '69 in Italia stava





dilagando un movimento di lotta a livello popolare, nei quartieri, nelle fabbriche, nelle carceri, nelle campagne. Ci siamo resi conto che dovevamo attivarci. Non si poteva più rimanere chiusi nella propria cerchia; occorreva rompere questo mondo, per cui ci siamo riuniti spesso e abbiamo fondato una piccola società, quella di Videobase, adottando mezzi portatili (telecamere e registratori a nastro) per trattare realtà che andavano emergendo e poter intervenire nelle varie situazioni di lotta sociale in modo fluido, non appesantito da apparati. Oltre tutto le precedenti apparecchiature costringevano a delle riprese in diretta molto lunghe, quindi non erano più adeguate alla situazione. Abbiamo cominciato a lavorare in molte realtà legate a certi avvenimenti sociali, dove c'era l'occupazione delle case, delle fabbriche, e si facevano cortei. Per esempio, nel quartiere della Magliana di Roma. Parallelamente abbiamo fatto delle proposte alla RAI – dove dagli anni Sessanta operavano dei dirigenti più aperti e c'era un settore dedicato alla sperimentazione – che ci ha commissionato dei lungometraggi anche di un'ora.

Quei filmati sembrano girati ieri: lotte operaie, degrado delle periferie romane, questione carceraria, sfruttamento degli "invisibili dell'agricoltura" nel Meridione...Il lavoro nasceva anche per necessità intime di intellettuali-creativi che volevano trasformare la realtà sociale o per ragioni di mestiere al fine di consolidare il rapporto con l'Istituzione mediatica? Assolutamente la prima ipotesi. Ma, chiaramente, c'era una mediazione, perché non potevamo proporre dei soggetti troppo impegnati. Nel filmato *E nua ca simu a forza du mundu*, uno dei prodotti dei servizi sperimentali, si trattava della condizione disagiata degli emigrati calabresi nel Lazio – gente umile che viveva in situazione di povertà e di sottosviluppo – e in particolare delle morti bianche nell'edilizia. Una specie di prosecuzione dei *Malavoglia* di Verga. In qualche modo rientrava nelle lotte che dilagavano in tutta Italia. **Quindi determinati lavori erano 'censurabili'?** No, li censuravamo noi all'inizio. Non potevamo forzare più di tanto. Dovevamo presentare cose che non fossero così dirompenti e che, nello stesso tempo, rientrassero nella gamma dei nostri interessi.

In pratica come rappresentavate le vostre idee in senso critico e costruttivo? Lavoravamo in gruppo su una realtà di base, dando il nostro contributo militante al cambiamento. Si giravano i film all'impronta. Come è stato scritto: "Eravamo ricercatori che operavano con una sorta di regia collettiva in quartieri marginalizzati di Roma, non tanto per produrre opere, quanto piuttosto per stabilire un rapporto con la gente".

Qual è stato il film più esemplare in senso socio-antropologico? Dimmi un titolo per poter riprodurre un fotogramma significativo. Puoi aspettare un momento? Qui per qui non ricordo bene; devo prendere la 'tavoletta' [tablet]. Ecco: *Il fitto dei padroni non lo paghiamo più* del 1972, girato con Anna Lajolo e Guido Lombardi. Ma non ce n'è stato solo uno. Avevamo due

campi di attività: uno più tradizionale e uno più sperimentale, perché i mezzi leggeri erano una novità. Siamo andati avanti così fino al 1975. Proprio quell'anno c'è stata la famosa "presa di Porta Pia" – come venne chiamata – che aveva portato l'ingresso in RAI dei socialisti. Cominciava l'epoca Craxi e ciò provocò grossi cambiamenti. Di fatto sparì il nostro accesso al settore sperimentale. Poi morì un importante dirigente che ci dava lavoro. Quindi, all'interno della RAI, avevamo perso i principali referenti e fu cosa grave anche per la nostra sopravvivenza. Abbiamo dovuto sciogliere Videobase e ognuno ha preso la sua strada. Tra l'altro – come è noto – in Italia cominciavano ad agire le Brigate Rosse e questo ha costituito un enorme ostacolo; era un peso troppo grosso, anche per una piccola organizzazione come la nostra, perché la lotta politica si era radicalizzata, estremizzata. Da lì è iniziata un'altra storia...

Ciò, ovviamente, aveva soffocato le vostre intenzioni. Le ha rese impossibili, sia per motivi pratici, economici, sia perché era cambiato il clima che non ci lasciava spazio.

Anche i film di Videobase, come i precedenti, venivano proiettati presso Filmstudio di Roma? Molte volte sì.

Fino ad oggi c'è stata una giusta valorizzazione del tuo lavoro? Le occasioni sono state sporadiche. Al volo mi viene in mente che uno dei punti più tempestivi per le proiezioni era la Galleria L'Attico di Fabio Sargentini.

Avevi constatato che la ridotta fruibilità dei film sperimentali da parte del grande pubblico vanificava il proposito di promuovere le trasformazioni del sistema culturale e sociale? In parte sì.

Eri deluso per come si stava evolvendo la società? Così andava il mondo...

Oggi come ti appare quella tua attività? Come una fase della mia vita...

...Più utopica o concreta? Esistenziale molto intensa.

Hai mantenuto rapporti con gli altri componenti della Cooperativa Cinema Indipendente? Con alcuni di loro ci sono ancora dei legami umani.

Da quando hai deposto le armi sono subentrati altri interessi? Ho fatto un salto di qualità: dalla terza dimensione alla quinta...

Guardi con attenzione alle altre ricerche più avanzate dell'arte visuale, come quelle performative, interdisciplinari, installative, più o meno coinvolgenti e relazionate alla realtà sociale? Fino al '97 sono stato a Roma, con moglie e figlio, poi per un ventennio mi sono dedicato a mia madre che aveva novant'anni. Invece di andare in India, ho pensato che fosse meglio assistere lei, vissuta fino a centoquattro anni e otto mesi. Adesso non seguo..., ho preso una strada totalmente diversa. Sono in un'altra fase della vita. Si è aperto un terzo capitolo. Se ti interessa, ne parleremo domani... [ride].

in alto: Fotogramma dell'azione dell'artista Pino Pascali dal film di A. Leonardi "Libro dei Santi di Roma eterna", 1968, 16 mm, colore, sonoro ottico, 15 min (courtesy Archivio Bruno di Marino)
Il film evidenzia un intreccio visivamente elaborato delle persone che costituivano il paesaggio umano entro il quale l'autore si muoveva.

a fianco: Fotogramma dal documentario "Il fitto dei padroni non lo paghiamo più" del Gruppo Videobase sulla lotta per la casa nel quartiere Magliana di Roma, 1972, b/n, sonoro, 30 min



Certo! È un aspetto sconosciuto anche agli altri...

Dunque, percorrendo la terza via, ti senti un uomo libero in questo mondo frammentato e contaminato, materialistico, in declino e bellicoso? Come ti ho già detto, Videobase si era sciolta per l'impossibilità di portare avanti il lavoro. Anche politicamente non c'erano più le committenze, perché in RAI era cambiata la situazione. Era subentrato il periodo nero, molto conflittuale, del terrorismo, della repressione, del tirare i freni. La nuova strada da me intrapresa diventava sempre più stretta e sempre meno remunerativa. Dal punto di vista lavorativo mi sono trovato in difficoltà. Sono entrato in una cooperativa cinematografica, cosa riduttiva per me, e facevo lavoretti di montaggio per Alberto Grifi che, essendo molto occupato, me li cedeva per realizzare cortometraggi economici di un committente. Mi sono reso conto che non riuscivo a campare la vita ed ero già sui quarantacinque anni. Ebbi una grande depressione, finanziaria e psicologica. Per fortuna avevo accanto una ragazza più giovane che è divenuta la mia seconda moglie. L'ho sposata solo perché lo voleva lei. Ero già stato sposato una volta e per me poteva bastare solo qualcuno che mi volesse bene. Ma l'uscita dalla depressione è stata facilitata da un'apertura di tipo spirituale. A Roma ho incrociato gli adepti di un grande maestro indiano che risiedeva in India.

In che consisteva il rapporto con quei 'seguaci'? Facevate sedute meditative? Io non sono portato per la meditazione, ma per l'intuizione, che è un'altra cosa. Non sono una persona da congregazione; sono abituato a muovermi molto individualmente, come è tipico degli artisti. Mi chiedi se mi considero libero. Ho capito che noi tutti – chi se ne rende conto di più, chi meno, chi non se ne rende conto per niente – siamo schiavi di una grande illusione: quella che noi chiamiamo "realtà" e che grandi sapienti chiamano "il sogno da svegli", perché è una realtà: 1) continuamente mutevole; 2) che crediamo di governare, mentre la nostra possibilità di modificarla nella sostanza è piuttosto limitata. Noi poveracci ci barcameniamo e tutto sfugge al nostro controllo.

In verità, quasi mai siamo totalmente noi stessi, liberi: deriviamo da caratteri genetici, dall'educazione che riceviamo, dai condizionamenti sociali... ...Lo siamo solo per una piccola parte. Io sono convintissimo di una cosa che nell'antichità, anche nel mondo occidentale, era assolutamente scontata: la reincarnazione. Se tu calcoli che saremmo – come dicono dei filosofi indiani, dei teologi – da uomini nella fase finale di una serie di milioni di reincarnazioni (se vuoi questa è una speculazione filosofica), è un po' forte dire che siamo liberi in una situazione del genere. In fondo siamo condizionati da tutte le cose che hai detto tu, ma anche da quelle che ho detto io.

Quando facevi cinema, in te c'era già una consapevole inclinazione alla trascendenza? Direi di no nei termini in cui te ne ho parlato adesso, però c'era già qualcosa che io curiosamente mi sto ritrovando, perché una delle caratteristiche che a me interessava di più nella mia fase artistica non erano tanto le forme, quanto la luce. **Ci potevano essere dei segni linguistici che manifestavano questa tua tendenza?** Solo inconsciamente. Allora non pensavo alla spiritualità, ma alla mia espressione artistica. Nel cammino successivo si può ritrovare la caratteristica dominante della luce, non una luce mistica, ma che ha delle frequenze superiori. È in questo che sono passato dalla terza alla quinta dimensione. Perché di là le frequenze di luce sono assolutamente fondamentali, ma non percepibili dall'occhio umano. Quindi siamo su un piano diverso, il cosiddetto "eterico", che sempre luce è. Questo il ponte che mi collega alla prima fase.

Ricordo che nella figurazione del film *Se l'inconscio si ribella* si notava un'accentuata leggerezza, una immaterialità, data pure dalle sovraimpressioni e dalla luminosità. Come dicevo, anche



allora c'era il mio interesse per la luce, ma non arrivava all'informale: rimanevano le forme con la loro presenza.

La tua è una dimensione spirituale laica? Sì, se per "laica" intendi una spiritualità non inquadrata in una organizzazione religiosa. **...Può essere paragonata al misticismo come fuga dall'alienante realtà contingente?** Può essere considerata benissimo una forma di misticismo.

È una scelta meditata, una forma consolatoria legata a una fede religiosa o deriva dal bisogno di vivere nel profondo in uno spazio immateriale? Quest'ultima tesi.

Nel tuo sentire, come trascorri le giornate? Hai rapporti interpersonali? Passo il tempo in modo abbastanza quieto: studiando, leggendo, dialogando con le persone. Ricevo varie visite, perché sono molto socievole. Non cerco di fare il di più. Non è nel mio carattere. Non sono un tipo arrogante.

Ora come ti procuri i mezzi di sostentamento, considerato che sulla terra non si sopravvive solo con idealità e pensiero filosofico, pure se mentalmente salvifici? Una frase famosa di Cristo dice che il Padre celeste pensa ai fiori dei campi, agli uccelli, a tutte le creature... Difatti io ho sempre avuto pochi soldi, ma mi sono bastati per fare tutto, anche il lavoro artistico. Automaticamente mi sono scelto una via poco costosa, corrispondente alla mia natura. **Riassumendo, come possiamo chiamare le tre stagioni del tuo percorso in cui si è sviluppata la nostra conversazione? Andrebbe bene sperimentale, militante, liberatoria?**

Direi di sì. "Sperimentale" dal 1963-'64 fino al 1970, con i cortometraggi in cui c'era una sperimentazione forte. "Militante" dal 1970 al '77-'78, con l'intermezzo di un periodo di lavoro per vivere. "Liberatoria" dal 1984 in avanti.

25, 26 e 27 aprile 2016

4a parte, continua



in alto: Fotogramma dal documentario "Carcere in Italia" del Gruppo Videobase, 1973, b/n, 60 min (courtesy Archivio Adriano Aprà)

a fianco: Alfredo Leonardi 2016 (ph Giovanna Brebbia)