

Cinema Sperimentale anni Sessanta-Settanta

Adriano Aprà, Bruno Di Marino, Alessandra Lischi, Andrea Lissoni

a cura di **Luciano Marucci**

Da un po' di tempo si assiste alla riscoperta di accadimenti del passato, non adeguatamente valorizzati, che hanno contribuito all'evoluzione culturale e alla migliore conoscenza dell'attività di determinati personaggi. Si va compiendo una riflessione su aspetti vitali del presente legati alla storia da cui discendono. Tra le rivisitazioni più significative quella del nostro cinema sperimentale di cinquant'anni fa, che ha avuto la capacità di proiettarsi nel futuro con l'apporto dato, seppure in stato di fruizione elitaria, alla diffusione del medium, di altre forme d'arte e perfino alla controcultura e alla condizione esistenziale nel periodo in cui si cercava di andare oltre i linguaggi codificati e le stereotipate convenzioni sociali.

In questo ambito, nonostante le analisi critiche di alcuni esperti e dell'approfondita tesi di laurea di Paola Fallerini Le forme dello spazio inosservato (1999), è bene tornare sull'argomento per evidenziare, sia pure per grandi linee, aspetti meno noti. Non a caso la Cineteca Nazionale di Roma ha recuperato e restaurato con accuratezza una quantità di film dell'epoca che rischiavano di perdersi anche per usura. Nell'ottobre scorso la Tate Modern ha presentato - a cura di Andrea Lissoni - film sperimentali degli anni '60-'70 di artisti italiani, in collaborazione con il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, l'Institute of Contemporary Arts (ICA) e l'Istituto Italiano di Cultura di Londra. Anche altri organismi pubblici e gallerie private dedicano, con crescente convinzione, omaggi a questo cinema che non è mai entrato nel circuito di quello commerciale. Da sottolineare che negli ultimi tempi nel cinema creativo e nella videoarte si è riscontrato un notevole progresso, grazie alla genialità di autori che hanno saputo metabolizzare le esperienze pionieristiche e le nuove tecnologie. In pratica si è giunti a una accentuata ibridazione del mezzo cinematografico con altri linguaggi, dando spesso origine a realizzazioni installative sui generis. In tal modo l'arte ha assunto un carattere intermediale e la specificità si è fusa in un unicum funzionale alla libertà espressiva e alla comunicazione. Con questi presupposti ho voluto dare altro spazio a testimonianze di studiosi del settore e ai filmmaker che sono riuscito a contattare. Prima di passare loro la parola, vorrei ripensare certe impressioni e frequentazioni da me avute in quegli anni, in occasione del mio debutto curatoriale, 'indipendente' proprio come gran parte di quel cinema.

Era il faticoso Sessantotto, "della rivolta e delle azioni sovversive", quando - com'è noto - nella realtà quotidiana si manifestavano forti inquietudini esistenziali e aspirazioni ai cambiamenti sociali, culturali e politici. La contestazione degli operatori visuali era di natura ideale: si limitava alla demitizzazione e al rinnovamento del linguaggio pittorico e plastico ormai obsoleto. Gli artisti non scendevano apertamente nella lotta; volevano far riconquistare identità all'arte e promuovere un rapporto intenso e autentico con la vita. I più intransigenti e rigorosi esponenti della nascente Arte Povera e Concettuale si ribellavano alla mercificazione dell'oggetto creativo e si rifiutavano di partecipare a mostre di altre tendenze. In quel contesto di fermenti innovativi pensai di organizzare a San Benedetto del Tronto la Settimana del Cinema Indipendente (programmata dal 7 al 13 agosto) con film d'artista e sperimentali (i nomi dei venti invitati si leggono nel manifesto riprodotto

a pagina 51). Per concretizzarla mi recavo a Roma a incontrare Angeli, Leonardi, Baruchello, Buggiani, Grifi, Turi, Elia, Patella, Schifano; a Torino Nespolo e Ferraro; a Milano Munari e Veronesi. Il gruppo della capitale era il più attivo. Al suo interno c'erano rivalità nascoste, ma tutti erano interessati a emergere. Jonas Mekas e l'underground americano esercitavano la loro influenza, in particolare su Angeli, Bacigalupo e Schifano (come pure su Nespolo); mentre i più indipendenti guardavano alle invenzioni linguistiche dei film di Jean-Luc Godard sui moti del '68 e sulla critica alla civiltà dei consumi. Con me collaboravano maggiormente Baruchello, Patella, Turi e Leonardi. Alcuni con i film autoprodotti (8 o Super8 e 16mm) si proponevano di ampliare il concetto di arte e di rivendicare il diritto alla libertà in senso estetico. Per l'iniziativa in cui ero impegnato non tutti avevano la possibilità economica di presentare inediti, così Schifano, sempre bisognoso di denaro, mi chiese 30mila lire per acquistare la pellicola per un lavoro (che non ebbi mai) con immagini tratte dal monitor televisivo, e di consigliare sue opere a collezionisti. Indubbiamente l'area romana era feconda e stimolante. L'Attico di Fabio Sargentini portava alla ribalta l'avanguardia italiana e americana di più generi creativi, allargando l'orizzonte del fare artistico, e nel 1968 aveva inaugurato lo spazio dell'ex garage di via Beccaria con il film SKMP2 di Patella (a cui avevano preso parte Sargentini stesso, Kounellis con la moglie Efi, Mattiacci, Patella e la moglie Rosa Foschi). Si distingueva anche la Galleria La Tartaruga di Plinio De Martiis, che sosteneva la vivace Scuola di Piazza del Popolo. E gli Incontri Internazionali d'Arte a Palazzo Taverna - sotto la direzione di Graziella Lonardi - assicuravano costanti arricchimenti. Memorabili le serate dell'aprile 1972 dedicate a Andy Warhol, con l'anteprima del film Women in revolt al cinema Salone Margherita, e a Joseph Beuys con la Rivoluzione siamo noi. A Torino, dove la scena artistica era dominata dall'Arte Povera e Pistoletto si esibiva in performances e film, Nespolo e Ferraro mi parlavano con entusiasmo dei loro piani. In quei giorni mi recavo pure al Filmstudio 70 di Roma, che aveva aperto una Sala in via degli Orti d'Alibert, dove il programma giornaliero delle proiezioni aveva sempre un valore artistico che contribuiva allo sviluppo del cinema alternativo. Lì si respirava un clima di dissidenza nei confronti del sistema sociale e culturale vigente. Naturalmente vi gravitavano i componenti della Cooperativa Cinema Indipendente, fondata nel '67 a Napoli dai fratelli Aldo, Antonio e Adamo Vergine. Nel contempo prendevo contatti con l'operatore di proiezione per impiegarlo nella rassegna sanbenedettese che sarebbe stata la prima del genere in Italia a essere frequentata da un vasto pubblico, in quanto doveva tenersi in un dancing all'aperto. Con Schifano, invece, fu progettato di proiettare Satellite tra le onde del mare, su un maxischermo (lungo 6 metri) sorretto da ponteggi. Poiché nei film c'erano pure fotogrammi censurabili, all'ultimo momento la questura, con altri appigli, proibì l'evento. Si pensò a un parco di una villa privata, ma anche quella sede non si poté utilizzare. Per protesta decisi di spedire ugualmente il manifesto agli addetti ai lavori e agli organi di informazione con la scritta "Manifestazione vietata dalla Polizia!". Comunque, di quell'infelice esperienza non tutto andò



1 >

perso, perché l'anno successivo, quando per l'Azienda Autonoma di Soggiorno di San Benedetto ideai e curai con Dorfles e Menna l'ottava Biennale d'Arte Contemporanea Al di là della pittura - mostra che ebbe il merito di proporre precocemente un format interdisciplinare - inclusi anche la sezione Cinema Indipendente con la presentazione di Alberto Boatto, uno dei pochi critici che ne seguiva le dinamiche. Ogni pomeriggio, per tutta la durata della mostra (5 luglio-28 agosto), furono visionati (questa volta senza problemi perché le proiezioni avvenivano in ambiente chiuso): Costretto a scomparire, Perforce, Norme per gli olocausti, Non accaduto e Complemento di colpa (tutti del 1968) di Gianfranco Baruchello; Organum multiplum (1967) e Le N ragazze più belle di Piazza Navona (1968) di Alfredo Leonardi; Paesaggio misto (1966-'67), Terra animata (1967), Materiale per camminare (1967-'68) e SKMP2 (1968) di Luca Patella; Non permetterò (1967) e Scusate il disturbo (1968) di Giorgio Turi; Moiré (1964), Tempo nel Tempo (1964), Sulle scale mobili (1964), Scacco matto (1965) di Bruno Munari-Marcello Piccardo. Anche nello spazio delle Esperienze al di là della pittura si distingueva un Film-ambiente interattivo (1968-'69) di Marinella Pirelli, realizzato con tecnologie avanzate, che avevano consentito di costruire una labirintica installazione autogenerativa, dove figurazione e astrazione, luci, spazialità e suono si compenetravano in schermi mobili attraversabili dai visitatori, i quali si ritrovavano immersi in una situazione artificiale in continua metamorfosi con l'animazione delle immagini dal Nuovo Paradiso di Gino Marotta.

Insomma, credo che l'VIII Biennale, oltre ad aver aperto ufficialmente la strada alla multidisciplinarietà, abbia legittimato e dato larga visibilità a quel cinema di ricerca, fino ad allora considerato estraneo alle esposizioni collettive istituzionali di arti visive. La stessa rispettabilità fu riservata alla musica nella sezione Nuove Esperienze Sonore con la sala d'ascolto di brani di Giuseppe Chiari, Vittorio Gelmetti, Pietro Grossi e Boguslav Schäffer e il concerto-improvvisazione in piazza dei quattro compositori, di Steve Lacy, Franca Sacchi, Emilio Prini, che intervenne in maniera estremamente estemporanea.

Adriano Aprà, *critico cinematografico, saggista, organizzatore culturale*

La produzione del cinema di ricerca degli artisti e degli altri operatori indipendenti degli anni '60-'70 può aver contribuito a far evolvere anche gli altri linguaggi dell'arte visuale? «Penso di sì, anche perché c'erano molti intrecci tra filmmaker e operatori delle arti visive.»

...Dal lato concettuale ha influito pure sul cambiamento del rapporto opera-realtà sociale? «Assolutamente no.»

Il potere politico di allora frenava la crescita e l'espansione del cinema sperimentale dalle visioni socialmente progressiste? «Il potere politico ne ignorava l'esistenza, che peraltro era semiclandestina.»

I critici cinematografici di quegli anni si interessavano dei film che non procuravano piacere estetico al pari di quelli commerciali? «Pochissimi critici, fra cui io, allora si sono interessati di quei film. Più di recente, quando sono tornati a essere visibili, c'è stato invece un marcato interesse da parte dei giovani.»

Da studioso del settore cinematografico, pensa che quei film abbiano dato un particolare apporto positivo allo sviluppo della videoarte? «Certamente. Il cinema sperimentale in genere, non solo quello italiano, ha avuto un'influenza positiva sulla videoarte, anche se, almeno all'epoca, i videoartisti tendevano a smarcarsi dal cinema.»

3 marzo 2016

Bruno Di Marino, *studioso in sperimentazione audiovisiva, docente di mass media all'Accademia di Belle Arti di Frosinone*

La riscoperta del cinema sperimentale italiano era un atto dovuto? «Direi di sì. Al di là del valore estetico delle singole opere, c'è un valore storico, di documentazione, essenziale per comprendere meglio sia il contesto delle arti visive che quello del cinema. Ma c'è ancora molto da fare. Non passa anno in cui non vengano fuori cose nuove. Ultimamente sono stati recuperati i film di Franco Angeli; attendo che prima o poi si possano trovare anche gli esperimenti filmici di Tano Festa.»

Per quali valori quel cinema si differenziava dalle esperienze underground americane? «Questa è una domanda ricorrente, alla quale ho sempre cercato di dare una risposta, e non solo io. Penso all'amico Adriano Aprà che si è occupato a lungo del New American Cinema. Partendo dal presupposto che non si può ragionare sul cinema underground italiano come fosse un unico blocco, bisogna tenere conto delle differenze stilistiche tra i singoli autori. È pur vero che un comune denominatore può essere rintracciato nel calore dell'approccio alle immagini e nel modo di ritrarre i soggetti. Nel cinema sperimentale e d'artista italiano semmai c'è più affinità con il lavoro di Jonas Mekas, quella pratica quotidiana di documentare il rapporto con una comunità di persone, con una cerchia di amici. In questo senso trovo esemplari i film di Alfredo Leonardi. Inoltre nel cinema italiano mi sembra quasi del tutto assente la tendenza "strutturale", troppo fredda e tecnica, anche se vi sono delle eccezioni come Paolo Gioli e Piero Bargellini. In ogni caso il loro operare sulla struttura dell'immagine e sui valori basilari del film è qualcosa di diverso, di più "caldo" rispetto agli americani. Tuttavia a questa domanda bisognerebbe rispondere con uno studio comparativo più approfondito tra le due cinematografie.»



2 >

C'era un denominatore comune tra i film degli artisti e quelli degli operatori più 'indipendenti' dei gruppi di Napoli, Roma e Torino? «Nella maggior parte dei casi è davvero difficile fare distinzioni tra i "film d'artista" e quelli sperimentali tout court, cioè non realizzati da artisti che appartenevano al sistema dell'arte. La stessa collaborazione tra Alberto Grifi e Gianfranco Baruchello o tra Grifi e Giordano Falzoni (artista ancora oggi sconosciuto o non riconosciuto come tale), oppure tra Leonardi e Umberto Bignardi, dimostrano che gli apporti non sono disgiungibili. È chiaro che nei film degli artisti vi è un collegamento a una ricerca artistica più vasta e articolata: tasselli di un immaginario. Il comune denominatore sta, innanzitutto, nell'assoluta libertà, nell'autarchia produttiva, nella necessità di un dialogo intermediale e multimediale, tra cinema e teatro (Carmelo Bene), cinema e musica (Sylvano Bussotti, Leonardi), cinema e video (Luca Maria Patella, Michele Sambin, Grifi, Guido Lombardi-Anna Lajolo, Leonardi, ecc.).»

I media digitali hanno ridato sufficiente visibilità a quel cinema élitario e non spettacolare? «Sicuramente! Intanto negli ultimi quindici anni, anche un po' per merito mio, sono uscite diverse pubblicazioni in dvd che raccolgono film sperimentali italiani (da Gioli a Ugo Nespolo, da Franco Broceni a Baruchello). La Cineteca Nazionale ha fatto dei restauri. Per esempio, ha riportato ai suoi colori originari due film di Patella. Poi c'è stata una maggior diffusione del cinema sperimentale attraverso il web.»

Sono necessari altri approfondimenti critici di quella produzione cinematografica? «Senz'altro, sia per quanto riguarda la riscoperta di alcuni autori ancora oggi poco considerati o dimenticati, sia per la ricostruzione dei diversi contesti, sia per le analisi critiche sui singoli film. Per questo è

fondamentale realizzare rassegne e mostre ad esse collegate.» **Dal lato estetico e ideologico certi autori possono aver influito in qualche modo sulle trasformazioni socio-politiche e culturali del tempo?** «Sì. Penso all'uso "politico" in senso lato del cinema sperimentale, soprattutto nella seconda metà degli anni '60, ma anche all'avvento del videotape che - come sappiamo - è servito da strumento di controinformazione. Del resto il lato estetico non è separabile da quello ideologico. In generale anche il fatto che i film sperimentali e d'artista non erano sottoposti al visto della censura, proprio perché prodotti e distribuiti al di fuori dei circuiti ufficiali, è stato decisivo per poter avere massima libertà espressiva e, quindi, modificare il costume sociale, contribuire alla liberazione anche sessuale, ecc.»

Pensi che i registi del cinema tradizionale o i produttori di video abbiano derivato insegnamenti dai più autorevoli esponenti del cinema indipendente? «Certamente! Alcuni in modo più dichiarato, vedi il rapporto tra Marco Ferreri e Mario Schifano, ma - per restare al primo - ricordo che Romano Scavolini mi raccontò di lui chiuso in moviola a visionare *A mosca cieca*, film che sicuramente avrà influenzato *Dillinger è morto*. Poi ci sono le influenze più indirette, come quella su Bernardo Bertolucci o su Marco Bellocchio. Tutto questo era dovuto alla vicinanza e alle amicizie tra filmmaker indipendenti, artisti e cineasti, diciamo "narrativi". È innegabile che a Roma in quegli anni c'era una condivisione che oggi, salvo eccezioni, paradossalmente c'è di meno. Nell'attuale ambiente del cinema italiano molti registi e produttori non sanno proprio cos'è il cinema di ricerca e di sperimentazione.»

Il progresso tecnologico ha reso diletteristico, dal lato tecnico-linguistico il cinema di ricerca degli anni Sessanta, specie se confrontato con i film di Philippe Parreno, Anri Sala e Ryan Trecartin, o con le video installazioni di Bill Viola. «Sì e no. Da un lato è evidente che le tecnologie consentono di fare cose che allora era difficile ottenere, sia con la cinepresa che con il videotape. Ma credo sia un falso problema. Pensiamo ai videoloop fine anni '70 di Sambin - ancora oggi per certi versi insuperati - che misero a frutto la tecnologia dell'epoca, oppure al fatto che Gioli continua tranquillamente a realizzare film in 16mm sperimentando procedimenti sempre nuovi. Le idee sono superiori e vincenti rispetto ai mezzi usati, per quanto sofisticati essi siano.»

17 febbraio 2016

Alessandra Lischi, docente di Cinema, Fotografia e Televisione all'Università di Pisa

È innegabile che nella videoarte ci sia stata una vistosa evoluzione, dalle esperienze piuttosto acerbe degli anni '60 - meno narrative e comunicative - a quelle performative, plurisensoriali e interattive di Bill Viola, per esempio - che tra l'altro evidenziano grande padronanza dei nuovi mezzi elettronici - o a quelle complesse e altrettanto coinvolgenti di Rachel Rose. È azzardato dire che spesso la produzione del cinema sperimentale italiano degli anni '60-'70 è stata più trasgressiva dell'attuale videoarte, sia dal lato linguistico che ideologico? «Non inserirei fra le esperienze "performative, plurisensoriali e interattive" le opere di Bill Viola. Né mi sembra paragonabile a Rachel Rose, artista interessante di cui però non ho mai visitato direttamente l'opera installativa. Mi sembra improprio paragonare la videoarte attuale con il cinema sperimentale degli anni Sessanta: diversi i contesti storici e tecnologici, e discutibili e complessi i vari termini. *Quale videoarte? Quale cinema sperimentale? E cosa vuol dire trasgressivo? Rispetto a quale norma?*»

Mi domando come non si possa riconoscere che le opere installative di Viola non abbiano quelle caratteristiche, essendo basate proprio sulla performatività e sul coinvolgimento dello spettatore, certamente non fisico ma plurisensoriale, mentale ed emotivo; per non dire della partecipazione-elevazione spirituale. Le proposte innovative della giovane Rachel Rose sono un altro significativo esempio, come pure quelle della precorritrice, ancora propositiva, Joan Jonas. Né mi pare impossibile confrontare la trasgressività dei due linguaggi anche se di momenti differenti: quello piuttosto ripetitivo e passivo in cui il cinema sperimentale o indipendente era alla ricerca di nuove vie espressive e quello delle esperienze videoartistiche di oggi che si sviluppano in un contesto culturale e sociale di altra natura.

Ulteriori avanzamenti della videoarte potranno derivare più dalla creatività individuale degli operatori o dalle conoscenze tecnologiche che possono permettere di esplorare altri territori e di rappresentarli con nuove modalità di fruizione? «La domanda mi sembra abbia una risposta scontata. Le nuove conoscenze tecnologiche, come in ogni epoca, certo stimolano e arricchiscono le possibilità dei linguaggi e delle forme, ma non creano creatività.»

Il quesito non è del tutto scontato, considerato che nel processo tecnologico ci può essere un limite o un rallentamento rispetto alle infinite potenzialità ideative dei creativi. Proprio Bill Viola lo prova con gli esiti pressoché insuperabili delle sue realizzazioni.

6 marzo 2016

Andrea Lissoni, Senior Curator, International Art (Film), Tate Modern, Londra

In sintesi, la mostra dell'autunno scorso alla Tate Modern di Londra sul cinema d'artista sperimentale italiano, che era rimasto lungamente in ombra, cosa ha voluto evidenziare in particolare dal lato linguistico? «Se la domanda verte sul linguaggio, direi che quel cinema ha senz'altro una assoluta prossimità alle ricerche sviluppate dagli artisti variamente appartenenti all'Arte Povera. Allo stesso tempo la scena romana ha avuto una capacità di reinterpretare i codici della cultura Pop che credo sia non solo peculiare, ma anche unica e, soprattutto, di qualità molto alta.»

Da esperto del settore, il cinema di ricerca dei filmmaker di Roma e di Torino degli anni Sessanta-Settanta aveva una identità da vantare rispetto, per esempio, al cinema underground americano? «Sì, una grande libertà dai canoni che proprio quel cinema stava definendo. Certamente c'è stata una iniziale forma di ammirazione e relazione, che si è poi sganciata liberando dei percorsi individuali molto originali. Alcuni riconosciuti, come quelli di Carmelo Bene, Tonino De Bernardi o Alberto Grifi, anche nel campo dell'arte (Gioli, Gianikian Ricci-Lucchi); altri decisamente da ri-evidenziare.»

Si può dire che la produzione italiana avesse una propria autonomia o che era in prevalenza un'espansione dell'opera in senso multidisciplinare? «Molte potrebbero essere le risposte alla domanda, ma sono certo che gli autori andrebbero per l'autonomia. Personalmente - e questa è la visione che sto trasmettendo e voglio sempre più trasmettere con il programma di Cinema alla Tate Modern - sono senz'altro per una forma di espansione dell'opera e dei modi di dare vita a opere d'arte, soprattutto di condivisione.»

Erano esperienze di cinema indipendente che volevano



dialettizzare con la realtà o proporre nuove forme linguistiche?

«Credo che il panorama non si possa ridurre in modo troppo schematico. Quello che la Rassegna presso Tate Modern ha insegnato, pur nella sua forte contestualizzazione nell'ambito dell'arte contemporanea, è che l'Italia ha consentito una straordinaria polifonia di linguaggi e di voci, alcune delle quali molto solide. E questo, in un confronto con le altre cinematografie sperimentali dell'epoca, dall'Inghilterra al Giappone, è davvero piuttosto eccezionale.»

4 febbraio 2016

[Gli interventi dei filmmaker saranno pubblicati nel prossimo numero della rivista]

[1a parte, continua](#)

1. Luca Patella, scatto col fish-eye, 1967, casa-studio dell'artista (Roma, via Panisperna 66), con l'autore in primo piano, Gianfranco Baruchello, Anna Lajolo, Massimo Bacigalupo, Guido Lombardi, Giorgio Turi, Alfredo Leonard, Celestino Elia, Antonio Vergine e Adamo Vergine della Cooperativa Cinema Indipendente. All'estrema destra: Rosa Foschi Patella (courtesy Archivio Luca Maria Patella).

2. Prototipo del manifesto delle proiezioni nel Filmstudio 70, Roma, 9 luglio 1968 (courtesy Archivio Massimo Bacigalupo)

3. Manifesto della "Settimana del Cinema Indipendente" (progetto di Renato Ferraro), programmata a San Benedetto del Tronto per il 7-13 agosto 1968 (courtesy Archivio Luciano Marucci)

Cinema Sperimentale anni Sessanta-Settanta

Massimo Bacigalupo, Gianfranco Baruchello, Ugo Nespolo

a cura di **Luciano Marucci**

Il servizio sul Cinema Sperimentale italiano degli anni '60-'70, realizzato nella prima parte grazie agli esperti del settore ("Juliet" n. 177, marzo-aprile 2016), ora con alcuni filmmaker che si erano messi in luce in quegli anni, vuole contribuire alla migliore conoscenza di una stagione di importanti cambiamenti estetici e sociali. Le testimonianze di certi protagonisti – ancora attivi in ambiti creativi diversi – acquistano così un valore culturale storico. Per mancanza di spazio i dialoghi con altri saranno pubblicati nella terza parte. Purtroppo mancheranno le voci di autori irripetibili o che non appartengono più a questo mondo...

Massimo Bacigalupo, regista sperimentale, saggista e critico letterario, docente universitario

Negli ultimi anni alla rivisitazione del cinema sperimentale italiano hanno contribuito anche i nuovi media? Non mi risulta che ci sia stata una rivisitazione complessiva del cinema sperimentale italiano, ma solo piccole rassegne curate da gruppi di appassionati, come *Home Movies* di Bologna, e le proposte dei curatori del Centro Sperimentale di Cinematografia accolte dal Centre Pompidou di Parigi e dalla Tate Modern di Londra con alcune serie tematiche di proiezioni. Poi sono da citare i dodici "omaggi" o interviste in *Schegge di utopia - L'underground Cinematografico Italiano questo sconosciuto* di Paolo Brunatto (2004), realizzati per un'emittente televisiva, in parte disponibili in rete, come del resto alcuni film



Massimo Bacigalupo, "60 metri per il 31 marzo" 1968, film muto, b/n, 8mm gonfiato in 16mm, durata 12' (courtesy Archivio M. Bacigalupo)

Film-happening girato e interamente montato in un giorno di primavera. È ispirato a un testo sapienziale indiano, il *Katha Upanishad*. Si compone di sei episodi, ognuno dei quali propone un riferimento pittorico e letterario, in cui il giovane Nakiketa conversa con la morte. Si passa da una stanza a un giardino, all'acqua; si visita una ragazza, si creano storie e si contempla una giovane coppia fino a quando calano le tenebre.

e scampoli di autori sperimentali. I mezzi di comunicazione cambiano e rendono le informazioni più accessibili, ma per trovare un'informazione occorre sapere cosa si cerca, e in questo senso non credo che nel corso dei decenni la situazione generale sia molto cambiata.

Avendo fatto parte della Cooperativa Cinema Indipendente e studiato la produzione dell'intero movimento, ritiene che esso con le sue 'provocazioni' abbia avuto effetti positivi sugli spettatori di allora e sui registi del cinema tradizionale? Penso che non si possa parlare di effetti positivi. Forse qualche innovazione tecnica ha fatto scuola. Ma essenzialmente le opere cosiddette sperimentali valgono per quello che ci dicono in sé e della loro epoca.

Quando conobbe Joan Mekas aveva visto i suoi film di impegno civile? Conobbi JM a Roma nel 1967, quando gli mostrai il mio film *Quasi una tangente* (non mi pare gli fosse piaciuto particolarmente). Non credo di aver mai visto suoi film politici; solo più tardi i suoi "diari". Scarso l'influsso. Per me contavano molto di più Markopoulos (che frequentai a Roma) e Brakhage, con cui corrispondevo e del quale tradussi per Feltrinelli *Metafore della visione* (1970).

La presenza di Mekas a Roma e i suoi film avevano potuto stimolare in qualche modo il lavoro degli aderenti alla CCI? L'idea della Cooperativa certo influi sulla formazione della CCI. Per il lavoro concreto sui film importavano il gruppo e la rivista di Mekas, la sua personalità ingenua e coraggiosa. Quando andai a NY nel 1972 organizzò proiezioni dei film CCI che avevo portato e io vidi qualche suo lavoro, oltre a frequentarlo dalle parti del Chelsea Hotel, una volta in compagnia di Michael Snow, più volte con Peter Kubelka.

Anche se non tutti i filmmaker avevano ottime capacità nell'impiego del mezzo, i più esperti possono aver offerto suggerimenti tecnici o concettuali agli autori degli audiovisivi i cui esordi erano piuttosto carenti? Direi che il dialogo con i produttori di audiovisivi professionali sia stato praticamente inesistente. Guido Lombardi e Anna Lajolo hanno prodotto documentari televisivi; Tonino De Bernardi si è confrontato con troupes, produttori e montatori. Alcuni cineasti hanno curato versioni rivedute delle opere degli anni '60-'70 valendosi di finanziamenti e mezzi professionali. Qualche incontro e scambio ci potrà essere stato, ma ognuno è andato per la sua strada, e i singoli percorsi vanno ricostruiti individualmente.

I film degli operatori 'indipendenti', oltre alle intenzionalità ideologiche tendenti a contestare certi accadimenti socio-politici del presente, evidenziavano autoreferenzialità? Da una parte c'era il confronto-scontro con il cinema professionale e un generale ribellismo caratteristico dei tempi; una prospettiva dall'esterno sulla macchina sociale e culturale che però pretendeva in fondo di innovare e dettare legge ("è così che si dovrebbe fare"), dall'altra c'era l'abbandono alle proprie fantasie, il sogno, il racconto interminabile, con relativa richiesta della complicità dello spettatore in quell'evento privato che era la comunicazione con



Massimo Bacigalupo, "Warming Up" 1973, film 16mm, colore, scala mobile stazione metropolitana 125th & Broadway di New York (courtesy Archivio M. Bacigalupo)

Il titolo allude a un esercizio, un preludio, una scoperta del mondo che viene letto con modalità cinematografiche ricorrenti. Il film - girato in Liguria e durante un soggiorno di studio a New York - ripropone le visioni infantili, il gioco, la realizzazione di uno spazio artistico. Nella conclusione, operistica, appaiono tre muse newyorkesi: una indossatrice-attrice sul Ponte di Brooklyn, una donna solitaria a Central Park e una creatrice di macchine inutili che metaforicamente vuole richiamare quella del cinema. *Warming Up*, al limite, è un entusiastico diario visivo.

immagini e suoni. Sì, "autoreferenzialità", con i suoi ovvi difetti, ma anche vantaggi: radicalità delle scelte, coraggio di spogliarsi in pubblico...

I suoi film degli anni Sessanta-Settanta erano nutriti dalla vocazione letteraria? ... avevano una sequenza logica; un'accentuata valenza metaforica ed emozionale? Nei miei lavori l'elemento letterario è presente, a volte pesantemente, ma è un motivo fra altri. Nel ciclo *Eringio* una delle parti, *Né bosco* (1970), è un susseguirsi di sole frasi, una specie di dialogo immaginario senza suono. In altre parti del ciclo le citazioni, anche lunghe, sono tutto un groviglio di impressioni. Nei film successivi - diciamo americani - *Warming Up* (1973) e *Cartoline dall'America* (1975) c'è assai poca letteratura, almeno nelle immagini. In fondo la dinamica dell'immagine domina i miei film. Ovviamente una sequenza logica c'è; si può anche fare un sunto, pure se si procede per associazioni e registrazioni dell'esistente. Semplificando, *Warming Up* e *Cartoline...* hanno un'evidente struttura 'incrementale', per cui si parte con motivi e impressioni distinte e si arriva a un finale risolutivo sottolineato dal sonoro. Insomma, un piccolo bagno di emozioni.

Fino a ora c'è stato un sufficiente approfondimento critico di quel vostro cinema? Ci sono stati dei sondaggi sparsi, ma non conosco alcun lavoro complessivo, o studio approfondito di singoli percorsi, forse si dovrebbe dire 'poetiche'. Su De Bernardi esiste un volume di saggi del Museo del Cinema di Torino. Una giovane studiosa, Paola Fallerini, in una tesi di laurea di un paio di decenni fa, *Le forme dello spazio inosservato*, abbozzò un quadro generale dell'underground italiano e analizzò in dettaglio quattro lavori. Il suo testo si trova in rete, ma è un caso isolato.

27 febbraio 2016

Gianfranco Baruchello, artista e filmmaker

Negli anni Sessanta cosa ti aveva stimolato a fare cinema di ricerca? Ho voluto usare un mezzo tecnico come la cinepresa prima e la telecamera poi, per necessità proprie insite nella personale avventura di una pittura dove la contraddizione, il paradosso, un certo automatismo, il prelievo di elementi del reale hanno formato nel tempo un linguaggio simile a una grande rete elastica pronta ad accogliere ogni esperienza. Erotica, politica, onirica, linguistica che sia, l'esperienza - chiamiamola "avventura" - non ha bisogno di purismi o formalismi, di selezionati modi o strumenti, anzi suggerisce l'impiego (talvolta involontariamente dissacrante) dei mezzi che trova. Se c'è una cinepresa (e c'è, come c'è il frigorifero, il ferro da stiro elettrico) si prova con quella. Così ho fatto in quei primi anni Sessanta e faccio ancora cinema e video (che chiamo comunque film) - come disse quello, "senza chiedere il permesso" - per piacer mio, in modi diversi, ubbidendo a ondate di interessi del tutto differenti. La coerenza,



Gianfranco Baruchello, "Costretto a scomparire" 1968, fotogrammi dal film 16mm, colore, sonoro, 15', dal catalogo dell'VIII Biennale d'Arte Contemporanea di San Benedetto del Tronto "Al di là della pittura", 1969 (courtesy Fondazione Baruchello, Roma)

"Appunti intorno alla distruzione (operata a mano dall'autore) di un tacchino congelato di produzione americana. La procedura si articola in varie fasi. Alla distruzione seguono altri gesti accompagnati da una scelta di inni nazionali e marce militari. In questo film l'apparecchio da ripresa è prevalentemente usato in posizione fissa e comandato con un dispositivo elettrico dall'autore."

se c'è, è nell'aver ancora voglia di fare immagini (e questo vale anche per la pittura).

C'erano tangenze con il movimento del Sessantotto? Una parte dei miei film 'brevis' (anni '60) – tra i quali *Costretto a scomparire*, *Perforce* o *Complemento di colpa* – certamente alludevano a umori politici dell'epoca oggi incomprensibili ai più. La guerra del Vietnam prima e il Sessantotto poi furono fatti ma anche vita e questioni che non potevano restare senza una seppur minima risposta. I miei film, ma anche la mia pittura o molti oggetti di quegli anni, erano critici e ironici, perché per me l'ironia è da sempre stata usata come un innocuo ma efficace strumento di critica politica. Era anche critico disinteressarsi delle mode, fare 'cinema' quando invece ero considerato più un pittore, usare la cinepresa per dire le stesse cose che avrei potuto dire con qualsiasi altro mezzo. C'era una sorta di anti-formalismo in tutto questo.



Gianfranco Baruchello, "Perforce" 1968, fotogrammi dal film 16mm, colore, sonoro, 15', dal catalogo dell'VIII Biennale d'Arte Contemporanea di San Benedetto del Tronto "Al di là della pittura", 1969 (courtesy Fondazione Baruchello, Roma)

È un film girato tutto in esterni e che riguarda, oltre agli spettatori, i bambini e i negri. Suoni e rumori sono prelevati da una registrazione eseguita nella giungla del Vietnam. "La carne dei bambini, i corpi dei bambini, i bambini nei meccanismi rituali di sacrificio. Il gioco-canto *The ring-a-ring o'roses of the tiny bird* soccombe in un tripudio di napalm. Il negro galleggia immobile; nulla viene dalla morte se non la morte. [...] ogni volta diversi olocausti sono offerti alla corporeità; il potere è esorcizzato in modo romantico. Ma ci sono altri confini. E il risveglio della coscienza non aspetterà l'intellettuale, che non sa come trasformare la classe alla quale appartiene." (g.b.)

Quei lavori erano capiti? Non lo so e non era una questione che mi premeva capire. Il fatto che le sale (scuole, dopolavoro, sedi di partito) dove si proiettavano quei film a volte fossero piene solo di studenti, operai o gente qualsiasi e non di critici, forse aveva un senso allora. Ma continuo a ripetermi che occorre partire soltanto dalla propria realtà per vedere se nelle pieghe di questa si cela una voglia, una possibilità di trasformare la propria esistenza mediante una nuova e diversa attività della propria mente. E vivere meglio quella realtà. Come ho detto altre volte, penso che ci si capisca tra gente che pensa le stesse cose, come ci ha insegnato Wittgenstein.

Che relazione c'era tra i film anticonformisti, ironico-critici, e l'altra tua attività creativa? Sia nel cinema che ho fatto, un cinema freddo e minimo, sia in tutta la mia pittura, nelle *activities* o negli oggetti, non si raccontano storie, non ci sono compiacimenti estetici, nessuna "forma" ma "orme di forze" nell'atto di produrre immagini solo "per pensare".

Dal lato ideologico sono ancora 'presenti'? Non sono mai stato ideologico. Non credo in niente e penso senza pormi limiti. Se alludi a un senso politico, credo di averti già risposto.

febbraio 2016

Ugo Nespolo, artista e filmmaker

Il cinema sperimentale, oltre ad averti offerto l'opportunità di dare sfogo alla versatilità e all'immaginario ironico, ti ha consentito di esplicitare la poetica e di introdurre l'azione comportamentale? Sì. La mia idea di cinema, quella nata negli anni giusti, cioè nei tardi anni Sessanta, dentro di sé aveva un po' a che fare con gli happening. Nei miei film progettavo piccole azioni comportamentali che di volta in volta venivano svolte con situazioni e personaggi diversi. Mi sembrava un atto di ossequio all'idea originale degli happening che avevamo visto praticare dagli americani, da Kaprow e da altri. Non è che non conoscessimo il cinema degli artisti e la visione che in qualche modo avevamo ereditato dall'avanguardia storica; in più sapevamo già della ricerca degli americani. Con questi ultimi avevo avuto rapporti diretti, in particolare con P. Adams Sitney, Jonas Mekas del New American Cinema e anche con Andy Warhol. In quei film spesso gli eventi potevano essere minimali, ma si trattava, in ogni caso, di una sorta di film d'azione.

Nel 1968, quando ci frequentavamo per l'organizzazione della Settimana del Cinema Indipendente di San Benedetto del Tronto, notai che certi tuoi film per te erano pure occasione di dialogo con personaggi dell'arte contemporanea e della cultura; momenti di un altro appassionato lavoro inventivo dichiaratamente giocoso. Effettivamente i miei film erano costruiti su azioni portate avanti da personaggi quasi sempre del mondo dell'arte. Penso a *Buongiorno Michelangelo* dove Pistoletto gira per le strade con un'enorme palla di carta, davvero un omaggio al comportamentismo di cui dicevamo prima. Lo strano oggetto assomigliava ai più grandi che Christo e Kaprow avevano esibito qualche anno prima. Naturalmente, per girare certe azioni, mi servivo per lo più di colleghi famosi come Baj, Pistoletto, Fontana, Piacentino, Boetti, Merz e molti altri, fino al poeta Allen Ginsberg. Allora non era tanto praticata l'idea di coinvolgere gli artisti e di portarli a essere dei personaggi del mio mondo in movimento. Anche nei film di Warhol agivano personaggi famosi, ma c'era pure un vasto anonimato che vagava nella Factory. Ho passato in rassegna gli artisti che all'epoca erano i miei compagni, adatti a creare un mondo ironico e istrionico, giocoso, a portare un po' di leggerezza, che mancava sia nell'ambito artistico che in quello cinematografico. I più importanti film del New American Cinema



Ugo Nespolo, foto dal film "La galante avventura del cavaliere dal lieto volto" 1966-'67 con Lucio Fontana, Enrico Baj, Daniela Chiaperotti, Carla Vignola, Renato Volpini, Giorgio Piana, colore e b/n, 16mm, colonna ottica, 20' (courtesy Studio Nespolo, Torino)

Il titolo rimanda a memorie epiche. I personaggi, vestiti con vecchie divise militari, sono impegnati in episodi durante i quali espongono liberamente le loro nudità. Il film in maniera ironica e grottesca rievoca l'ambiente di un "improbabile Risorgimento" in movimentate scene giocose a cui Nespolo dà vita con la complicità immaginifica degli artisti amici.

o gli spettacoli del Living Theatre, invece, vivevano di una drammaticità e di una tensione che a me piaceva meno.

La trama dei tuoi film era studiata in anticipo? In anticipo ma solo in generale, poiché si lavorava con l'improvvisazione tipica dell'happening, quindi la trama veniva modificata di volta in volta fino all'azione conclusiva.

Chi ideava i costumi che 'travestivano' i personaggi coinvolti? Sempre io, ma i grandi travestimenti sono solo in alcuni film, per il resto erano abiti civili, comuni nella vita reale.

Per la libertà espressiva ti sentivi vicino al movimento Fluxus? Certo. Abbiamo portato Fluxus in Italia. Tutte le settimane, verso la metà degli anni '66-'67, andavo a trovare Ben Vautier a Nizza e lui veniva da me. Insieme abbiamo progettato, a Torino, una delle prime grandi azioni Fluxus italiane, a seguito dell'uscita del libro di Michel Foucault *Les Mots et les Choses*. Organizzammo una tre giorni di azioni Fluxus con una serie di "concerti" alla Galleria Il Punto, delle azioni esterne alla Galleria stessa, una memorabile serata al Teatro Gobetti alla presenza di Arturo Schwarz e di altre personalità. Con Gian Emilio Simonetti, Ben Vautier & co si allestì una mostra di oggetti strani, tra cui una prima opera di Alighiero Boetti che inventammo io e lui, e che distruggemmo alla fine della manifestazione. Fluxus ancora oggi ha un grande significato. Purtroppo, nel *bailamme* del mercato dell'arte, cioè delle opere che sopravvivono solo per il loro prezzo, pur avendo il Movimento un valore dirompente e straordinario, viene tenuto in disparte forse perché non produce reddito.

La tua produzione cinematografica per certi aspetti era "indipendente" anche da quella degli altri filmmaker di Torino? Tutte le produzioni cinematografiche di quegli anni erano indipendenti, nel senso che non dipendevano da nessuno. Nessuno avrebbe messo soldi per produrre film che non avevano alcuna possibilità di rientro economico, quindi tutti i film erano fatti in autonomia, compreso i miei. Io e pochi altri sicuramente siamo stati i primi a realizzare una serie di film guardando quello che aveva fatto il New American Cinema, cercando poi di collegarci

con quanto era già nato a Roma e Napoli, dove in pratica di cinema sperimentale si parlava poco. A parte i film di Mario Schifano e di Gianfranco Baruchello, gli altri erano di filmmaker che in realtà amavano andare verso il cinema tradizionale. Noi, invece, abbiamo sempre pensato al cinema come a un ambito più autonomo, senza l'idea di produrre cose da cui derivare un guadagno. Il gruppo torinese non era numeroso. Recentemente alla Tate Modern di Londra ho partecipato a una manifestazione di riepilogo di ciò che era stato fatto in quegli anni in qualche modo eroici ed entusiasmanti.

In quel periodo, dopo aver realizzato, sia pure con spirito dada e pop, artefatti in cui usavi particolari materiali poveri, anche attraverso il cinema ti distanziavi dall'Arte Povera ortodossa per percorrere la tua strada? La storia dell'Arte Povera è chiara. Io ho partecipato alla nascita e a tutte le esposizioni originarie del Movimento con Germano Celant. Ricordo la mostra *Il Percorso* a Roma e le altre a Firenze e altrove. Ma l'Arte Povera stava diventando per me una specie di vincolo, di chiesa alla quale bisognava aderire quasi in silenzio. Preferivo l'idea warholiana che trovavo più libera, e persino quella disordinata di Mario Schifano dove l'artista fa, si muove in autonomia e non esclude il fatto che l'arte possa essere diffusa. Non mi è mai piaciuta l'aristocrazia sacerdotale, quella specie di enclave in cui si rifugia l'artista per produrre sei opere all'anno. Una tristezza creativa! Molto meglio un'arte che si diffonde, che va in mezzo alla gente, che è un omaggio all'idea delle Avanguardie Storiche, in particolare del Futurismo. Detto questo, con la mia mostra da Arturo Schwarz nel 1967, alla presenza di Celant e di tutti gli altri, credo di essere stato uno degli iniziatori dell'Arte Povera. Il fatto naturalmente è incontestabile e verrà prossimamente rimesso in evidenza in mostre che si stanno progettando.

22 febbraio 2016

2a parte, continua



Ugo Nespolo, fotogramma dal film "Buongiorno Michelangelo", 1968-'69, 16mm, b/n, colonna ottica, 18' con Maria e Michelangelo Pistoletto, Daniela Chiaperotti, Tommaso Trini, Daniela Palazzoli, Gianni Simonetti, Vasco Are, Gian Enzo Sperone, Gilberto Zorio (courtesy Studio Nespolo, Torino)

Il film ha per soggetto il viaggio di una palla di carta, costruita da Pistoletto, per le vie della città di Torino. Si tratta di una esplorazione nel territorio dell'inconoscibile, latenti nell'usualità. Michelangelo introduce la sfera in un mondo architettonico, politico e intellettuale già costituito, che gli artisti hanno il diritto di trasformare. I passanti se ne impossessano e la usano come mezzo delle loro performance. Il racconto, a tratti, diviene surreale e intriso di malinconia anche quando provoca il sorriso.

Cinema Sperimentale anni Sessanta-Settanta

Jonas Mekas

a cura di **Luciano Marucci**

Nelle due puntate sul *Cinema Sperimentale anni '60-'70*, già pubblicate da "Juliet" (nn. 177 e 178), ho ricordato che nel 1968, nell'organizzare la *Settimana del Cinema Indipendente*, avevo notato che il regista, poeta e artista Jonas Mekas era considerato un maestro dai filmmaker italiani ed europei come dai cineasti del New American Cinema. Nato in Lithuania nel 1922, assieme al fratello Adolfas è stato anche il fondatore della rivista "Film Culture" e cofondatore dell'Anthology Film Archives – oggi ospitato in un ex Courthouse Building di Manhattan – primo archivio per il cinema d'avanguardia del contemporaneo, che abbraccia quarant'anni di attività di *movie-makers*. La sua grandezza sta nell'aver insegnato a più generazioni a leggere la realtà con immediatezza e sensibilità poetica, senza schemi, facendo prevalere le verità profonde della quotidianità. Durante la settimana di Art Basel del giugno scorso ho avuto il piacere di intrattenermi con Jonas prima della proiezione del suo film *Reminiscences of a journey to Lithuania* del 1972, anche se era incalzato da quanti gli chiedevano la dedica sul suo libro *Ascrapbook of the Sixties: Writings 1954-2010*. Il film in programma era a carattere diaristico, commentato con partecipazione intima dalla sua voce fuori campo. Sia prima sia al termine della proiezione egli ha evitato introduzioni formalistiche e celebrative della curatrice, per cui, senza neanche sedersi, ha dato spazio alle domande del pubblico. Con le risposte è entrato nel merito del suo lavoro, dimostrandosi aperto al dialogo, schietto, gentile e, a un tempo, inflessibile. Quella serata è stata un'occasione unica per capire il suo forte carattere, l'amore per la propria terra, la produzione anticonformista e poetica, il rapporto simbiotico tra l'uomo e l'opera. Approfittando della sua disponibilità, al ritorno da Basilea l'ho intervistato via email. Il 2 luglio mi scriveva: "Luciano: Wow! so many questions... I will try to answer them. [...]". Un mese dopo: "[...] Right now I am in Locarno [per il Festival internazionale del film] where Douglas Gordon is premiering his film based on my book I HAD NOWHERE TO GO, and I am in it. When I return to New York, on the 6th [...]". Il 7 sono arrivate le risposte che seguono, con la precisazione: "You sent me so many questions. To really answer them well I'd have to write a book. Since I have very little time, I'll answer them only briefly".



Luciano Marucci: In sintesi, quando ti sei trasferito negli USA, come aveva influito sulla tua vita e sul percorso artistico il passaggio dal villaggio alla metropoli, da una civiltà rurale spontanea a quella moderna contaminata? Jonas Mekas: Nel 1949 dalla Lithuania non mi trasferii subito a New York: ci sono arrivato dopo un anno di lavoro forzato in un campo nazista e cinque anni in Germania nei campi per persone sfollate nel dopoguerra. Per quanto riguarda le influenze, assolutamente TUTTO mi influenza, non solo l'ambiente, sia esso rurale o urbano.

Nelle poesie e nei film di allora c'erano espliciti riferimenti al nuovo mondo che abitavi? La mia poesia scritta si riferisce alla mia vita interiore e i miei film si riferiscono, per immagini, alla mia vita esteriore.

Gli artisti d'avanguardia come Warhol e gli intellettuali apprezzavano i tuoi lavori? Mi piaceva quello che Andy stava facendo e a Andy piaceva quello che stavo facendo io. Eravamo buoni amici. Per quanto riguarda gli "intellettuali" non sono sicuro di cosa sia un intellettuale.

Praticamente il tuo cinema sperimentale è nato dalla vocazione naturale ed è cresciuto quando ti sei addentrato nella viva realtà? Sono entrato nella viva realtà quando sono nato. Non posso dire con precisione in quale momento la Musa del cinema sia entrata in me. Forse quando sono arrivato a New York. **Le difficoltà incontrate nella vita hanno contribuito alla definizione della tua poetica?** Come ho già detto nella # 1, tutto contribuisce assolutamente a quello che faccio, a quello che sono. Quello che leggo, quello che vedo, quello che ascolto, le persone che incontro; assolutamente tutto.

Penso che i filmmaker italiani ti abbiano preso come modello soprattutto per le capacità di indagare e filmare i comportamenti umani della quotidianità. Condividi? Non ho avuto molte possibilità di vedere il giovane cinema italiano contemporaneo, quindi non posso commentare la tua domanda. Posso solo dire che l'interesse per le arti diaristiche, che è emerso dopo la seconda guerra mondiale, fu un desiderio di democratizzare, personalizzare le arti che erano divenute troppo accademiche. C'era il desiderio di avvicinarsi al vero, alla vita quotidiana.

Essere considerato un caposcuola anche in Europa ti incoraggiava a procedere per la tua strada; ti faceva sentire l'orgoglio di aver introdotto un linguaggio cinematografico anticonformista? Non sono mai stato un *leader*, e non sarò mai un *leader*. Nella migliore delle ipotesi sono un aiutante, una levatrice, qualcuno che protegge i 'neonati' – e lo faccio in modo molto naturale, come mia normale quotidiana attività umana – non c'è niente di speciale.

Come giudichi i film del Neorealismo italiano del dopoguerra? Il periodo neorealista post guerra del cinema italiano è stato molto importante per il cinema e per me stesso. Rossellini, De Sica, Zavattini sono stati una grande ispirazione per molti cineasti della mia generazione.

Hai sempre evitato di entrare nel sistema cinematografico commerciale o i cineasti hollywoodiani rifiutavano la tua produzione volutamente non spettacolare? Non evito Hollywood: sono loro che evitano me. Non hanno bisogno di me. Inoltre la realtà che mi interessa come il contenuto del mio cinema, non

esiste a Hollywood, è un posto sbagliato per cercarla. Il contenuto del mio cinema è la mia vita e la vita intorno a me. E trovo che la vita sia MOLTO SPETTACOLARE!

Con il cinema indipendente di limitata circolazione tu riuscivi a vivere materialmente? Non mi sono mai guadagnato da vivere con i miei film o con la poesia. Me lo sono sempre guadagnato facendo un quotidiano lavoro sociale/fisico retribuito.

Quel cinema è libero anche dal sistema politico? La tua arte ha una certa funzione sociale? Tutto sotto il sole ha una funzione sociale/un significato. Inoltre, tutto sotto il sole ha un significato “politico”/un effetto.

Il format diaristico, con o senza metafore, è il più adatto a documentare vicende autentiche? Le riprese diaristiche sono l’unico tipo di ripresa che registra l’effettiva realtà, spontanea, non una messa in scena di fronte alla telecamera. La realtà è piena di metafore. Tutta la vita è piena di metafore.

Conoscere bene le tecniche cinematografiche è indispensabile per avere esiti di qualità non soltanto dal lato estetico? Ogni bambino, a partire da tre anni, oggi sa come usare una cinepresa. Il grado di conoscenza della tecnologia e del mestiere per un film dipende da ciò che si vuole fare con la camera. Nessun bambino di tre anni (e nemmeno io...) sarà in grado di girare un film di James Bond senza il mestiere e la conoscenza che servono.

Nei film eviti la fiction narrativa, la strutturazione ben studiata? Preferisci puntare l’obiettivo principalmente sui comportamenti semplici della gente comune? I miei film sono pieni di racconti e finzioni, e TUTTI hanno una struttura; io non filmo il “comportamento semplice”. Filmo solo momenti estatici della realtà quotidiana.

Per amore della verità non correggi mai le imperfezioni tecniche proprie del mezzo usato, più o meno professionale? In un cinema diaristico non ci sono “imperfezioni”: quelle che alcuni possono chiamare imperfezioni tecniche o errori, sono parte del contenuto del cinema diaristico.

Ma cos’è per te la cinepresa? La camera è uno strumento, come lo sono il coltello e la bacchetta di tamburo; uno strumento che mi aiuta a registrare le immagini della realtà che mi circonda, che possono essere poi proiettate su uno schermo: sì la macchina da ripresa è uno strumento.

Ti consideri un filmmaker e regista-produttore un po’ contadino? Io non sono un produttore. Sono un *filmer*, un creatore di film. E sì, sono cresciuto in una fattoria, pertanto in profondità sono ancora un contadino. Non nella mia anima, ma nelle mie abitudini. Per quanto riguarda la mia anima, non viene da una fattoria: la mia anima viene dal mondo spirituale.



Nei giorni in cui eri ad Art Basel agivi con vitalità giovanile. Da dove ti proviene tanta energia? La mia energia proviene dall’energia del mondo in cui vivo. L’energia del mondo in cui vivo è inesauribile. E il mondo in cui vivo è il mondo spirituale. Io in realtà non vivo nel “mondo reale”. Lo documento solo.

Nelle poesie di questi anni quali argomenti tratti maggiormente? Il contenuto della mia poesia è il mio mondo interiore e le istantanee, sconsiderate, *konfu-like*, per mezzo della mia camera, sono le reazioni al mondo esterno. Nessun soggetto.

Come manifesti l’attuale attività cinematografica? Filmando, filmando, filmando.

Con i diari visivi vuoi essere ancora presente nel nostro tempo e partecipare alle trasformazioni della realtà in progress? È una scelta per relazionarti con gli altri? MA io sono ancora QUI! Mi hai anche incontrato, fisicamente, a Basilea! Come posso essere QUI, su questo pianeta, e non stare con gli altri, non far parte dell’umanità??? Non posso essere in nessun altro TEMPO, posso solo essere qui e ora! E, naturalmente, tu puoi vedere il mio nuovo lavoro ogni settimana, sul sito jonasmekasfilms.com; il che significa che sto partecipando alla vita di questo pianeta!

L’archivio dei film sperimentali e indipendenti da te realizzato è un’iniziativa culturale che tende a sostenere quella specifica produzione che, tra l’altro, non ha avuto sufficienti riconoscimenti? È anche un’opera che legittima il tuo vissuto attraverso il cinema? Non faccio film sperimentali. Nessuno li fa! FACCIO solo film. E così ha fatto Brakhage e fa Kenneth Anger – noi NON SPERIMENTIAMO!!! E questo non ha nulla a che fare con una “iniziativa culturale” o “produzione”, o la legittimazione! Siamo poeti del cinema e non possiamo essere in alcun altro modo e non abbiamo bisogno di riconoscimento o legittimazione. Noi siamo qui! **Se non sbaglio, nel film *Reminiscences of a journey to Lithuania*, proiettato a Basilea, più che soffermarti sugli aspetti contemplativi di tipo romantico, hai voluto privilegiare i valori umani tradizionali della tua famiglia contadina, evitando filtri e sovrastrutture per rispetto delle verità esistenziali.** Nel mio film io non promuovo “valori umani tradizionali”. Quando stavo girando nel villaggio natale, il mio unico desiderio era di registrare alcuni dettagli di esso, in modo da avere qualcosa da mostrare ai miei amici così che potessero avere qualche idea del *background* da cui provengo. L’ho fatto per me stesso e per i miei amici.

Di quel film sorprende anche la naturalezza dei comportamenti dei ‘protagonisti’. Facevi le riprese anche di nascosto? No, nulla è stato fatto in segreto. Non ho mai girato in segreto. Tutti sapevano che io stavo girando, ma a nessuno importava, perché io non stavo lì come film-maker. Ero lì come parte della vita. Ero invisibile. Ero l’invisibile film-maker. (Traduzione dall’inglese di *Ciro Cocozza*)

3a parte, continua



nella pagina a fianco: Stadtkino Basel, 16 giugno 2016: Mekas – prima della proiezione del suo film – punta l’obiettivo su Luciano Marucci che, a sua volta, lo fotografa

in alto: Fotogramma dal film di Mekas “Reminiscences of a journey to Lithuania” 1972, durata 1h 28’

a sinistra: Mekas allo Stadtkino risponde alle domande del pubblico (ph L. Marucci)

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...

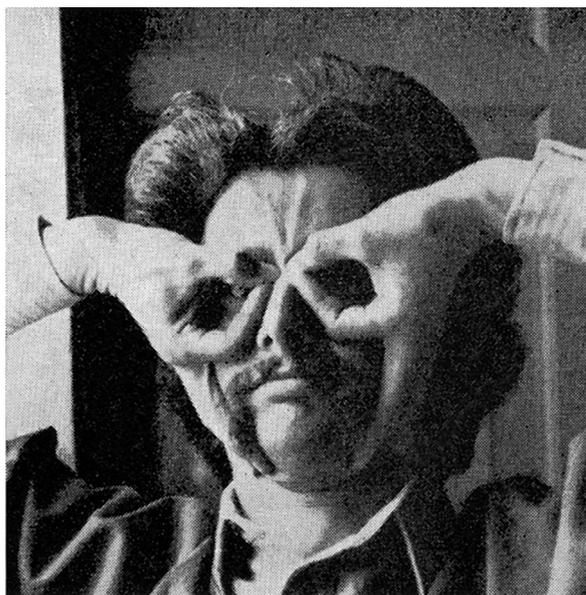
Va ricordato, sia pure per grandi linee, che Leonardi, dando ascolto alla vocazione artistica, supportata dalla formazione letteraria e teatrale, si è dedicato al cinema, con grande passione e competenza, all'interno della Cooperativa Cinema Indipendente, realizzando film autoespressivi legati alla totalità 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 mettevai 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 Ugo 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 centootto anni e quattro 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)

Cinema Sperimentale anni Sessanta-Settanta

Luca Maria Patella

a cura di **Luciano Marucci**

Nel rivisitare il cinema indipendente e sperimentale degli anni Sessanta-Settanta – cruciali per il rinnovamento linguistico delle arti visive – ho voluto riservare la penultima puntata (apparsa su “Juliet” n. 180, dicembre 2016-gennaio 2017, pp. 48-51) ad Alfredo Leonardi e questa conclusiva a Luca Maria Patella – due autori di film di alta qualità (non commerciali), molto esperti nell’uso del medium – per mettere a confronto le loro poetiche. Il primo, a un certo punto della carriera, ha smesso l’attività artistica, svolta con visione lirica della quotidianità e coscienza comunitaria, per vivere nella dimensione più spirituale. Patella ha scelto la cinepresa, al di fuori delle categorie prestabilite, come strumento di ricerca più adatto per dire altro, specialmente per innovare la pittura, tanto che ha anche utilizzato emblematici fotogrammi, integrati cromaticamente, in diapositive e tele fotografiche. E più tardi, con lo stesso intento inventivo-competitivo, è andato oltre, sperimentando con professionalità una pluralità di linguaggi che ampliavano l’espressione artistica, stimolavano la comprensione della “complessità” e definivano un alternativo e progressivo concetto di esteticità, ovvero un sistema conoscitivo e comunicativo, autoreferenziale e propositivo in funzione pubblica. In sostanza Luca attua un lavoro a tutto tondo senza risparmiarsi, fortemente dialettico, “s-oggettivo”, direbbe lui; relaziona l’Io (pulsionale, immaginario e cosciente) al mondo reale, il postmodernismo (come luogo di ispirazione classica) alle urgenze della contemporaneità, l’esasperata processualità mentale e manuale alle moderne tecnologie. Compie, cioè, un’operazione autorappresentativa espansiva, speculando sulle citazioni colte, prelevate, come ready-made, dal passato più attendibile e dal presente in divenire, che metabolizza e rigenera fino a proporre nuovi percorsi operativi di rilevanza strutturale. Indubbiamente è stato un precursore nell’uso creativo della fotocamera e della cinepresa. Basti ricordare i film (girati con la complicità della moglie Rosa Foschi) “Terra animata / Misurazione delle terre” del 1967 (dalle dichiarate “id e azioni” che anticipavano le performance corporali e gli interventi landartistici) e “SKMP2” del 1968 (prodotto dalla Galleria L’Attico di Fabio Sargentini) dove egli agisce come regista e protagonista a fianco di Kounellis, Mattiacci e Pascali. Nel periodo in cui dominava il rigore della specificità è stato un tenace paladino dell’interdisciplinarietà. Tra l’altro ha introdotto nell’arte visiva psicologia (come disciplina) e modalità inedite, compiendo, per primo, analisi oggettive di comportamenti, in senso linguistico-concettuale e pedagogico. Grazie alla formazione scientifica e umanistica, ha potuto assumere pure un ruolo teorico-critico, interpretando aspetti dell’opera enciclopedica diderotiana e quella dada-concettuale duchampiana. Inoltre, va ricordato che, fin dagli anni Sessanta – dopo la fase connotata dalla serialità delle acqueforti fotografiche o a colori simultanei e quella dei film – ha tenuto azioni performative (dirette o delegate), ‘intelligenti’ e spettacolari; realizzato opere ambientali e installazioni multimediali, proiettive e interattive (oggi largamente praticate dagli artisti più avanzati...); incisioni scritturali su cristallo e specchio, repliche differenziate con vari materiali e una quantità di poesie e testi narrativi-documentativi, svelando potenzialità e ambizioni letterarie, verità autobiografiche, spesso trasfigurate e veicolate da virtuali immagini plastiche, senza mai separare vita e arte. Queste

peculiarità si notano pure nelle risposte alle interviste, in cui talvolta esibisce, con insolita abilità lessicale, il pensiero con giocose de-composizioni di parole per ottenere allusivi significati polivalenti e dare al linguaggio esplicativo anche una valenza creativa. In sintesi, dalla sua “Logique du Tout”, che sfocia pure nelle problematiche socio-culturali, deriva un’opera multiforme, riflessiva, etica e attivistica; poetica e alchemica; nutrita di saperi e di autentici contenuti umani esaltati dal sentimento.

Avendo frequentato a lungo Patella e i suoi familiari, posso dire con sicurezza che è un artista-intellettuale, geniale (come suo padre Luigi, ingegnere-astronomo autore di utopici progetti per la trasmutazione di geografie cosmiche su cartografie terrestri), capace di fare un’ “arte che non c’è”, pressoché totale, e una “non arte” per immettere ancor più arte nella vita o viceversa. La sua individualità merita di essere attentamente riconsiderata, anche perché il dinamismo delle investigazioni non sempre ha consentito di valutare, in tempo reale, i suoi eterogenei approdi.

Luciano Marucci: Quali motivazioni ti avevano stimolato a fare anche cinema nello scenario artistico degli anni Sessanta?

Luca Maria Patella: Non intendevo fare del Cinema, ma (dal 1964) come ho detto più volte: “assumere la fotocamera e la cinepresa (trasformandole) all’interno delle arti visive”, ecc.

Da dove proveniva la tua particolare esperienza nell’uso di tali mezzi?

Con consultazioni e lunga applicazione mi sono formato, ma tieni presente che ho studiato Chimica Strutturale e che, dall’inizio della carriera, nel laboratorio si pesa fino al decimo di milligrammo (0,0001). Io sono questo / nonché l’opposto...

Allora venni a trovarti all’Istituto di Pomezia dove operavi come esperto nel campo fotocinematografico.

Sì, è una delle “cose” che facevo, con Rosa: istituire un Centro di



Luca inquadra sé stesso, Moltepulciano, 1986 (ph L. Marucci)



Luca Patella, fotogramma dal film-opera "Terra animata / Misurazione delle terre", estate 1967, 16 mm, colore, muto, durata 6' [performance con Claudio Meldolesi, foto B/N, diacolor dell'ambiente proiettivo e tela fotografica colorata] (courtesy l'Artista)
 "Personaggi schematici indicativi, tendendo una fettuccia bianca, danno gli andamenti del terreno e compiono *performances* corporali, ecc., su vaste distese di 'terre arate' (materia, segno, colore s-oggettivati)" (LP)

Fotocinematografia Sperimentale, molto avanzato (Argan mi aveva voluto là). Un lavoro da matti; nell'acquisto e nella costruzione dei più progrediti macchinari, un buon (?) direttore mi diceva: *a Pate', che te serve?* Con i giovani (ma anche noi lo eravamo) realizzavamo film complessi, che portavo anche in Svizzera e a Milano, con catalogo...

In passato, quando ci frequentavamo (costruttivamente), non solo per le vacanze di lavoro a San Benedetto del Tronto, fissavo con l'apparecchio fotografico le tue performance in spiaggia o altrove. In altri momenti avevo constatato che azionavi la cinepresa con grande padronanza, in modo quasi gestuale (e si vede anche nei filmati). Ciò, in apparenza, contrastava con certi tuoi abituali "movimenti riflessivi". Per realizzare i film, misuratamente... "concettuali" e, a un tempo, "comportamentali", seguivi una traccia precisa?

Che rapporto c'è, fra grande sguinzagliamento inventivo / e calibratura-ossessiva theorica? Si tratta di... un necessario rapporto di opposti dialettici. Nò? Il tutto: contro la mostruosa superficialità vigente, retorico-viscerale o minimale che sia. Il problema è quanto uno riesca ad opporsi entro di Sé al determinismo meccanicistico-idealistico! Se mai, bisogna considerare il mio e altrui narcisismo nonché il pianto dell'Universo.

C'era una stretta relazione tra la tua sperimentazione tecnico-linguistica concettuale e la produzione fotografica e delle tele emulsionate?

Lo desumi da quanto detto. Cioè, essere all'altezza (e la bassezza?) dei Tempi... Se all'inizio il "film-opera", ecc., era la base primaria, poco dopo (non solo con il sonoro, ma con il "libro-lavoro") accantonai

un bel po' quel medium, sempre per fare ed essere nel vivo!

...Etra queste nuove forme espressive e la realtà soggettiva-oggettiva?

Tu sai che mi sono occupato di Psicoanalisi (e continuo anche ora). Soggettivo/oggettivo può essere un termine giusto, anzi è quasi il titolo di un film ... credo del '67.

Volevi portare nel cinema pure la vita quotidiana e introdurvi la creatività dell'arte a due-tre dimensioni?

Non nel Cinema (anche se ... prevedevo perfino quello e l'ho realizzato con gli attori Carlo Cecchi e Marino Masè, pure se non ho ... terminato il montaggio). Avrai capito che la realtà tot-ale è un mio s-oggetto!

Il cinema era pure un mezzo per fare analisi psicologiche dei comportamenti collettivi, per comunicare e dare indicazioni percettive e interagire...

Beh, nota che Rosa Foschi e Claudio Meldolesi agiscono con "comportamenti", nei film. Comunque, individuale si integra con interpersonale. Il difficile è "fare" questo personalmente e anche nella realtà pratica. Ma attento! Il concetto di realtà e verità è messo in crisi dalla Psiche, che lo vede spesso come un miraggio (più che "mi raggio", illumino!).

In fondo, con l'azione *Misurazione delle terre* esibivi "naturalmente" il linguaggio del corpo che poi sarebbe sfociato nell'arte comportamentale, nella performance.

Non solo a detta mia, le *Terre* ('65) e *Terra Animata* ('67) sono un risultato (molto) avanzato. Non è desunto da, né... "le cose erano nell'aria". Ma quando mai? L'aria era ed è (ir)respirabile! IR vuol dire... anche InfraRosso (bianco e nero e colore!) che adoperavo... Molti conoscono quanto ho detto all'inizio, anche se alcuni magari preferiscono dimenticarlo. Anche al MOCA di Los Angeles, si sono espressi con "*a key-work in the history of Land Art*" (ma... non solo questa corrente, come altri sanno).

Parallelamente intendevi stimolare la comprensione della 'complessità' che nel tempo hai sempre cercato di praticare con una pluralità di linguaggi...

Eh sì, qui il Marucci mi dà una valida (e consapevole) mano! Ecco

che, però, io non “sono solo” di fronte al mondo, ma sono (io e loro): il mondo.

In tutto c'era una intenzionalità politica in senso culturale?
Certo! È una traiettoria che mi interessa: storica-linguistica-psicologica-politica (ne ho fatto anche opere all'epoca)... più che socio (?) economica... Comunque la “razionalizzazione” equivale a “ideologia di copertura”. E, cioè a sfruttamento economico ecc. Quando si parla di... filosofia, antropologia ecc., ci si riempie la bocca, o ... le T du C, come diceva Rabelais. Eraclito è un grande Psicologo! mentre “antropo-ecc” assomiglia a trappola o trappolone, e mentre (qui sto scherzando) si potrebbe dire: perché antropologico, e non ginecologico? ah ah!

Luca Patella, tre fotogrammi dal film “SKMP2”, 1968, 16 mm, colore e bianco/nero, sonoro a cura di L. Patella, Rosa Foschi e Aldous Raparelli, durata 30', produzione Galleria L'Attico, protagonisti: Jannis Kounellis con Efi Strousa, Eliseo Mattiacci, Pino Pascali, Patella con R. Foschi, Fabio Sargentini (foto archivio L. Marucci e dalla pubblicazione “Prolegomeni allo ATLANTE SPECIALE di LUCA PATELLA”, Martano Editore, Torino, 1978, p. 189; courtesy l'Artista)

“Il film si propone come concezione di ripresa, un libero esame del dinamismo percettivo (la visione come attenzione) e una analisi di comportamenti ironico-reali. I quattro artisti operano in uno scambio di azioni con Patella che li filma. Eliseo giuoca con le gomme e viaggia in strane automobili; Jannis, accompagnato dal pappagallo, tinge un panno di aria verde; Luca rivolge un linguaggio alle nuvole e si analizza come auto-pedone; Pino (l'episodio non è stato particolarmente montato) si dissepellisce dalla sabbia e realizza una sua cosmogonia (taglia l'acqua con le forbici e la sabbia con la sega, picchetta un campo, lo annaffia, vi pianta il pane e lo mangia...)”. (LP)



La prima proiezione pubblica del film SKMP2 avvenne nel 1968 per l'inaugurazione della galleria-garage di Fabio Sargentini?

Forse sì, ma i film-opera sono andati subito in tante città e paesi. Figurati che la “CCI” [Cooperativa Cinema Indipendente] mi perse anche un film in Svezia!

Nella seconda metà degli anni Sessanta avevi frequenti rapporti con gli altri filmmaker della Capitale?

Per forza (e per amore e coraggio) ci incrociavamo. Il mio lavoro, comunque, è molto calibrato e radicalmente individuale – complesso – e sociale (!). Qui, anzi, ti aggiungo una chiara indicazione: ri-vedi il mio *fish-eye* del 1967 (che hai riprodotto in “Juliet” n. 177 del 2016), dove ci sono io, con una manona, che scatto, e Antonio Vergine (fondatore della CCI), nonché il fratello Adamo e l'anglista Massimo Bacigalupo, assai giovane, che prestò la voce in un mio video, che conservo. Poi, Gianfranco Baruchello, Rosa Foschi, Alfredo Leonardi ed altri soci della CCI. Ti aggiungo che Mario Schifano non era della Cooperativa, ma era nostro amico e ci siamo scambiati dei regali: la cinepresa, prima che l'avesse, gliel'ha... prestata il Patella.

In quel periodo la critica d'arte non era molto interessata al cinema di ricerca.

La critica – come ogni specifico – è in crisi, ma è anche assai poco critica, perché si rifà ipo-critamente alla Convenzione & al mercato, al potere che “non vuole” quasi ogni “cosa”! L'asocialità delle nostre società storiche è quasi totale e falsa da cima a fondo. Comunque, siamo qui, nel mondo, per quanto è tondo, stupito, e bello!

Procediamo. Con quale tecnica avevi girato il film, Rondine Sbèn! sull'VIII Biennale d'Arte di San Benedetto del Tronto “Al di là della pittura”, esposizione multidisciplinare a cui ti invitai a partecipare con un'opera-ambiente e il film SKMP2?

È un “film-opera” realizzato in 16 mm, professionalmente. [A questo proposito, si può ricordare che – tecnologicamente – il film non è affatto “superato” dal video digitale. La Cineteca Nazionale – se vuole considerare i video – per prima cosa li tramuta in pellicola ottica, se non altro per la durata!]. A San Benedetto esponevo una *Sfera per Amare*, oggi nella Collezione della GNAM di Roma. Questa Cupola sperimentale (di oltre 130 cm di diametro) – acquisita da Palma Bucarelli – faceva parte della mia seconda personale alla Galleria L'Attico di Roma, nel 1969. In realtà l'ambiente – assai più complesso – era: multimediale, interattivo, virtuale, sonoro e luminoso, dissolvente ... come magari qualcuno ha azzardato, ma (non lo dico io!) molto più tardi...

Ricordi le altre caratteristiche?

Credo che duri... una ventina di minuti, ed è in B/N. È sempre un film di ricerca, anche se può documentare, in parte. (E ti aggiungerò che la pellicola 16 o 35 mm è sempre usata, in produzioni che se lo possono permettere, anche economicamente).

Era sorto da un preciso movente?

Vedi quanto sopra, come sempre colgo l'occasione [non uno “ione di occaso”!] per: “fare”! E non mi è presente quanto a lungo ne parliamo con l'amico Luciano Marucci...

Non riguardava solo le operazioni nel paesaggio...

Non mi sembra proprio. Riprendevo opere e operazioni, “inventivamente”, anche se... confesso di non averlo potuto (o involontariamente voluto? data la scarsità di tempo), ricercare e rivedere attualmente. Il mio atteggiamento primario è quasi (!) un'ingenua attenzione al nuovo e al vero ... ammesso che queste due parole indichino un fatto (e non solo un “miraggio”, come dice certa psicologia!).

Si trattava di una sorta di opera sull'opera, dal momento che hai usato come ready-made le realizzazioni di quell'esposizione.

Puoi pure definirlo così ... Anche la *Sfera per Amare* è un ready made, molto, molto *aided*, etc! Io, a dir la verità, opero sempre ... nel mondo: per scoprirlo!



Luca Patella, Indicazioni attive per "Sfere Naturali / Sfere per Amare", 1969 (performer Rosa Foschi; courtesy l'Artista)

A cosa allude esattamente il titolo?

Rondine Sben! proviene da un "mio" linguaggio: "Sben!" è S. BENedetto ... ed è una rondine che vola ... ROND è un personaggio-elemento di "Io sono qui" ("libro-lavoro" dei primi anni '70) e si imparenta con... ROsa! Sì, in anni passati forse ti ho anche detto o scritto che "Sben!" può intendersi come il rumore delle onde che sbattono sui massi del molo, come schiaffi, e che allude al nostro ritorno a San Benedetto (vedi il ... detto "San Bene-detto una rondine sotto il tetto" 21 marzo, giorno d'inizio della primavera). Ma torniamo un momento anche al titolo stesso della Biennale di San Benedetto. Tu sai bene che è stato anticipativo e magari ripreso da altri. Bisognerebbe (bi-sognerebbe?) proprio ... studiare meglio queste "cose" (la "chose")!

Sono d'accordo... Ma in tanti anni l'hai proiettato in luoghi pubblici?

Credo proprio di averlo anche proiettato varie volte! E ... com'è che non ci siamo incrociati? Ma ora – un po' a ruota libera – desidero ricordarmi e ricordarti "cose" varie di esso, perché, come sempre, non avevo preso alla leggera il lavoro ... Ecco, sul muro, le belle zampette (orme volanti) degli uccelli, di Mario Merz; poi, la nuova porta di Jannis Kounellis, chiusa dalle pietre; ed ecco, sul mare, "balla" la zattera di tronchi annodati di Eliseo Mattiacci; oppure c'è Nespolo che, in bicicletta, percorre i segni che ha tracciati sulla piazza della scuola-museo; o la mia *Sfera naturale* che il fotografo Paolo Mussat Sartor ha ripreso in due sovrainpressioni (suggerite) di due "me" che si chinano sulla luce ... E ancora, quasi un duplice "selfie", fatto con Marinella Pirelli: entrambi avevamo la Bolex-Paillard, e scambiandocela per poco tempo ... otteniamo

che (nelle rispettive bobine & nei film): siamo registrati anche noi stessi! Quindi, sì, la folla artistica radunata a vedere il mio *SKMP2* ("film-opera", non certo solo documentario): si vede l'azione di Pino Pascali, poco prima di lasciarci. Poi, Luca & Rosa che comandano gli elementi naturali, pattinando sui prati ... Fra la gente si riconoscono ... giovani ... Tommaso Trini, Filiberto Menna, Gillo Dorfles, Achille Bonito Oliva, Lamberto Pignotti ... e addirittura Pao molto piccolo, il figlio di Ginestra Bendini e di Pier Paolo Calzolari, poi Bea [Beatrice], figlia di Mario e Marisa Merz (oggi una signora dell'arte!), è anche lei presente ... Sì, tu mi parli di 'accostamenti, sovrapposizioni e slittamenti' sperimentali (nel senso serio del termine!) ... Io, ora non voglio troppo parlare del PAT.Ella, ma ti citerò una cosa relativa ai cari mari-marucci ... Come finale, riprendo Anna e Luciano che stanno all'inizio del molo, io sono in basso, sulla spiaggia, ma sembra allontanarmi per mare ... La scena – ricordate? – è assai ... sben bellina, perché, volutamente, ho messo (nel portafiltri della cinepresa caricata in B/N), il filtro "Wratten – 85" della Kodak, che servirebbe per la conversione del colore (interni – esterni) ... Con questo accorgimento, il B. N. è assai "caldo" e ricco, le nuvole e le foglie vibranti dell'albero sotto cui stanno sono luminose e vive ... Nel sole, vedo Luciano & Anna che salutano con le mani alzate, in quell'atmosfera di "Luce – Luca – Lucianna" ... Eh, sì, ... "operare" è forse un'ossessione costrittiva, ma è anche una costruttiva $\phi\alpha\iota\nu\omicron\mu\alpha\iota$ ed espansiva meraviglia!
febbraio 2016

Al termine dell'indagine sul cinema sperimentale e indipendente riporto l'autorevole giudizio di Jonas Mekas sulle esperienze dei giovani filmmaker italiani, inviatomi via email il 5 giugno scorso.

Da quello che ho visto nel corso degli anni Sessanta e Settanta – e più di recente nella mia memoria – il brutto è stato che nella maggior parte dei casi non ho avuto la possibilità di rivedere i film che all'epoca ero riuscito a visionare solo una volta. Il cinema italiano d'avanguardia di quel periodo differisce da quanto è avvenuto in USA, Francia e Londra per le intenzioni e la passione. Ho avuto la sensazione che esso non sia mai decollato realmente, ma che sia rimasta un'impresa veramente eroica di un certo numero di cineasti i quali lavoravano individualmente senza mai entrare a far parte di un movimento, che avrebbe rafforzato e reso più conosciuto, stimolante, accessibile quel tipo di cinema. Era una sorta di Cinema Invisibile, che solo ora sta diventando Visibile.

5a parte, fine

Luca Maria Patella durante l'incontro pubblico con il critico Renato Barilli, Sala Borsa, Auditorium Biagi, Bologna, 29 gennaio 2016 (ph L. Marucci)

