

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 unico 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 riusciti 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 fatidico 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 49). 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 Dorflès 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 Schaffer 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 ai 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.



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 elitario 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 Brociani 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 dilettantistico, 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. Nè 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



3

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 Leonardi, 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)