

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...

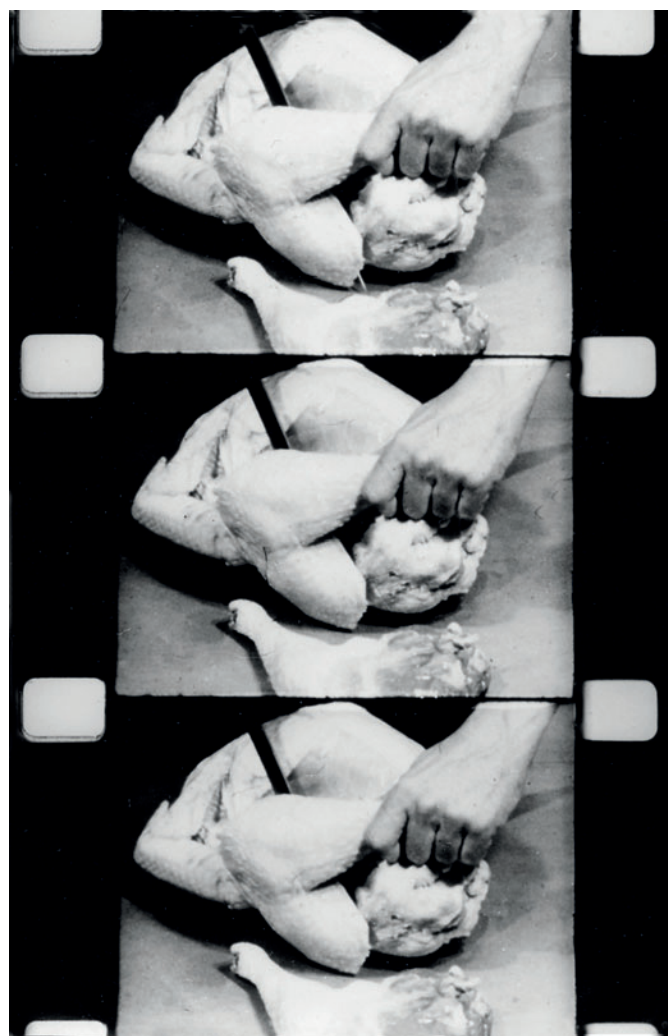
I suoi film degli anni Sessanta-Settanta erano nutriti dalla vocazione letteraria? ... avevano una sequenza logica; un'accentuata valenza metaforica ed emozionale? Nei miei lavori l'elemento letterario è presente, a volte pesantemente, ma è un motivo fra altri. Nel ciclo *Eringio* una delle parti, *Né 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.