

«Questo futuro ha dietro di sé una lunga storia». O della retrospettiva come prospettiva*

Simona Arillotta*

ABSTRACT

A partire dalla XV Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, intitolata *Il cinema e il suo oltre* e curata da Adriano Aprà nel 1996, questo saggio esplora le dimensioni teoriche e metodologiche, oltre che politiche e militanti, che hanno definito il lavoro critico e curatoriale di Aprà. In particolare, adottando questa retrospettiva come caso di studio, la riflessione abbraccia la nozione di 'retrospettiva-come-prospettiva' come dispositivo attraverso il quale tracciare un 'oltre-la-storia' del cinema.

Parole-chiave. Festival cinematografico; Programmazione festivaliera; Cinema italiano sperimentale; Teoria del film

Starting from the 15th International Retrospective Exhibition of Pesaro, titled *Il cinema e il suo oltre* and curated by Adriano Aprà in 1996, this essay explores the theoretical and methodological, as well as political and militant dimensions that have informed Aprà's critical and curatorial work. In particular, by adopting this retrospective as a case study, the reflection embraces the notion of retrospective-as-prospective as a device through which to trace a "beyond-history" of cinema.

Keywords. Film festival; Film festival programming; Italian experimental cinema; Film theory

* Simona Arillotta, Università IUAV di Venezia, sarillotta@iuav.it.

«Siamo malati di fiction». È con queste parole che Adriano Aprà apriva il testo introduttivo al catalogo della XV Rassegna Internazionale Retrospettiva di Pesaro, dal titolo *Il cinema e il suo oltre*. Era il 1996, e Aprà – che dal 1991 e fino al 1998 è stato direttore della Mostra internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro – continuava così: «malattia contagiosa, che si diffonde al ritmo della cinefilia – una volta privilegio di cappelle, oggi debordante e consolatoria maniacalità: malattia indotta, soprattutto dai media, dalle macchine pubblicitarie e dalle major americane e nostrane, alla quale il pubblico, poco spettatore, si arrende con inquietante e masochistica goduria»¹. Il cinema, sembra dirci Aprà, non pare avere più molto da dire: a fronte di alcune poche e rare ventate di modernità, ciò a cui si assiste è un continuo ritorno alla coerenza della fiction, alla sua struttura consolatoria e confortante. La fiction, insomma, è allo stesso tempo malattia e farmaco. E del resto il *pharmakon*, così ci insegnano i greci, è ugualmente medicina e veleno:

Il film di fiction – ci dice ancora Aprà – o meglio il film narrativo con attori, ha sostanzialmente, nella attuale società disgregata, una funzione terapeutica, di antidoto al processo di trasformazione, non solo tecnologico, da cui siamo trascinati: una sorta di ancora di salvezza che ci garantisca un sottile veleno, droga che tampona una malattia che ci divora, impedendoci di sviluppare gli anticorpi necessari per controllarla².

Come sottrarci, allora, a questo processo di immunizzazione? Molti anni dopo, Aprà scriverà che il cinema non è morto, ma la sua vitalità è «altrove»³. E tuttavia: dove è questo altrove?

Assumere *Il cinema e il suo oltre* come caso di studio vuol dire prima di tutto cogliere la sfida di un decentramento obbligatorio all'origine della nostra interrogazione, provare cioè a chiederci non se esista un altro cinema ma, piuttosto, se possa esistere un oltre il cinema. Significa, insomma, adottare il rischio di un

¹ A. APRÀ, *Il cinema e il suo oltre*, in *Il cinema e il suo oltre: Pesaro 19-24 ottobre 1996/15. Rassegna internazionale retrospettiva*, a cura di A. Aprà, B. Di Marino, Ente Mostra internazionale del nuovo cinema, p. 9.

² *Ibid.*

³ ID., *Fuori norma*, in *Fuori norma. La via sperimentale al cinema italiano*, a cura di Id., Marsilio, Venezia 2013, p. 13.

doppio spostamento, nello spazio – ovvero nell’oltre di un cinema ‘fuori-norma’, collocato ai margini del cinema ufficiale – e nel tempo – ovvero nello scarto temporale tra passato e futuro, nella tensione che si genera dall’idea, portata avanti dallo stesso Aprà, di una retrospettiva come prospettiva. E proprio per questo paradossale gioco della temporalità è prima di tutto necessario sottrarsi alle regole che ci impone la stessa ricostruzione e riconsiderazione storica, per la quale questo oltre del cinema non farebbe altro che apparire nella sua radicale separatezza rispetto a una storia ‘ufficiale’ del cinema, per provare, invece, a interrogarlo attraverso l’assunzione di una prospettiva capace di conoscere attraverso lo sprofondamento, come suggerito da Walter Benjamin, ovvero quell’operazione che è già della critica di non conoscere attraverso la semplice esposizione storica, ma di problematizzare il rapporto originale tra il presente in cui si svolge l’attività critica e il passato dell’oggetto indagato, così da poterne preservare il futuro.

La riflessione che segue è dunque il tentativo di provare a interrogare la retrospettiva curata da Adriano Aprà nel 1996 assumendola come un vero e proprio dispositivo metodologico attraverso cui, appunto, poter ri-pensare oltre la storia del cinema. In particolare, mi soffermerò sulla selezione dei film realizzati da registi italiani, per tentare di individuare quali sono stati i punti di frattura, di contraddizione e ri-generazione all’interno della storia del cinema italiano, in che modo, insomma, questi titoli hanno prodotto un’eventuale fuori-uscita verso un possibile nuovo-oltre-cinema. In questo senso, sarà utile pensare ai film selezionati come luoghi di articolazione tanto di un sapere pratico, quanto di una elaborazione teorica. Il film viene qui assunto come oggetto teorico⁴, nel senso individuato soprattutto – sebbene non esclusivamente – da Hubert Damisch: secondo lo storico dell’arte, infatti, sono le opere stesse ad articolare e produrre una teoria. Una prospettiva metodologica capace di provocare uno slittamento di senso, un capovolgimento dell’assunto secondo cui la ricerca empirica debba necessariamente essere subordinata alla teoria, per evidenziare invece come siano le immagini stesse a farsi portatrici di una specifica elaborazione concettuale. Se i film, in questo senso, sanno farsi agenti di un pensiero critico, e se il cinema è in grado di veicolare concetti, allora la retrospettiva qui in esame può essere intesa come

⁴ Per una formulazione sintetica del concetto di oggetto teorico, cfr. H. DAMISCH, Y.A. BOIS, D. HOLLIER, R. KRAUSS, *A conversation with Hubert Damisch*, in «October», n. 85, 1998, pp. 3-17.

un laboratorio, lo spazio per una messa in forma critica della teoria stessa del cinema, proprio a partire dalle questioni teoriche che il film è in grado di far nascere. Ma non solo: i film diventano il contrappunto attraverso cui poter ri-leggere la stessa storia del cinema.

E in questo senso, prima di poter procedere, sarà necessario tornare nuovamente alle indicazioni date dallo stesso Aprà e che lo hanno guidato nella selezione delle opere presentate: «ho privilegiato quasi sempre il meno noto, anche all'interno della produzione di un autore, purché naturalmente rappresentativo di un "oltre" il cinema. Ogni titolo vuole anche sintetizzare o alludere ad altri dello stesso autore o di una particolare tendenza»⁵. Primo dato – o primo spostamento: poiché localizzati – letteralmente – oltre il cinema, è necessario andare verso i film, recuperarli per renderli produttivi oggi, riattivarli per renderli visibili proprio in virtù di una loro passata invisibilità⁶.

Fuori norma. O della nuova forma del cinema

Il cinema e il suo oltre si articola attraverso un programma di 79 titoli suddivisi tra film, video e accompagnati da due CD-ROM, e copre un arco temporale che muove dal 1909 al 1996. Per questioni di spazio è impossibile riportare qui tutti i titoli che compongono le circa cinquantacinque ore della retrospettiva. E tuttavia, prima di proseguire con l'interrogazione dei film italiani, è necessario un piccolo *detour* per provare a inquadrare con maggiore chiarezza il carattere rivoluzionario dell'operazione di Aprà.

In un saggio dal titolo *Immagine autoritaria e immagine trascendente*, pubblicato su «Cinema&Film» nel 1967, Adriano Aprà individuava, all'interno della storia del cinema, una tendenza dominante in direzione del cinema schermico: l'immagine è presenza sullo schermo, una presenza che tende ad esaurire la sua funzione espressiva; l'immagine, insomma, finge di dire tutto, ma in realtà dice solo ciò

⁵ APRÀ, *Il cinema e il suo oltre*, cit., p. 21.

⁶ È importante sottolineare come questo 'portare a visibilità' i film non sia stata per Aprà un'operazione destinata ad esaurirsi all'interno della programmazione festivaliera, ma un impegno che ha caratterizzato gran parte della sua carriera; un esempio – tra i molti possibili – è il lavoro di recupero avviato nel 1998 quando, da conservatore alla Cineteca Nazionale, ha lavorato nella direzione del reperimento, conservazione e valorizzazione dei film prodotti nel corso della breve stagione del cinema sperimentale italiano.

che le si vuol fare dire. In questo senso, lo spettacolo si presenta come una messa in scena a cui appassionarsi, una realtà da riconoscere:

L'affermazione di questa immagine autoritaria può essere rintracciata attraverso la messa a punto di una tecnica narrativa e figurativa che solo il “nuovo cinema” sembra aver posto definitivamente in crisi. [...] Il cinema schermico postula il film come cerchio in sé concluso, governato da leggi proprie, nel quale si accede al prezzo, caro ma necessario, di un isolamento dalla realtà del mondo⁷.

Per poter invertire questa tendenza era dunque necessario muovere in direzione di un cinema senza dominio – un cinema *autre* – che Aprà individuava in autori come Godard, Straub, Bertolucci. E tuttavia, ancora prima dell'avvento di questo nuovo cinema era già possibile tracciare alcuni – rari – esempi di un cinema rivoluzionario, di una tradizione che prima di morire sembrava volersi rivoltare contro se stessa. È il caso di Dziga Vertov e del cinema del cinema che è già tutto racchiuso in *Chelovek s kino-apparatom* (*L'uomo con la macchina da presa*, 1929), così come anche *Okraina* (*Sobborgbi*, 1933) di Boris Barnet. La possibilità di un cinema altro, sembra dirci Aprà già nel 1967, è tale solo nel momento in cui l'immagine viene spogliata di ogni suo residuo figurativo.

Primo dato: la ricerca di un oltre del cinema non è stato per Aprà puro esercizio curatoriale – né atto di sola critica cinematografica – bensì un impegno attivo che ha caratterizzato tutta la sua lunga carriera. E del resto, la stessa rivista «Cinema&Film», di cui Aprà è stato fondatore e direttore, rispondeva allo spirito che guidava Aprà – e i suoi compagni transfughi da «Filmcritica» – ovvero quello de «l'astratto (cinema) non disgiunto dal concreto (film), la teoria strettamente legata alla pratica»⁸. Ciò che tuttavia mi sembra necessario sottolineare è come la retrospettiva, pur nella sua struttura cronologicamente proiettata verso il futuro, non debba leggersi solo come classificazione, stoccaggio di informazioni, quanto come un tentativo di ri-pensare la storia dialetticamente. Ritornare al cinema delle origini non significa obbedire a una necessità catalogatoria quanto – piuttosto –

⁷ A. APRÀ, *Immagine autoritaria e immagine trascendente*, in «Cinema&Film», n. 3, estate 1967.

⁸ ID., *Cronaca di una rivista, in Barricate di carta. «Cinema & Film», «Ombre Rosse», due riviste intorno al '68*, a cura di G. Volpi, A. Rossi, J. Chessa, Mimesis, Milano-Udine 2013, p. 41.

benjaminianamente spazzolare le immagini – e la storia – contropelo⁹. Ed è forse in questo senso che è possibile leggere la scelta di un ritorno a un cinema delle attrazioni, ovvero a quella vocazione del cinema di essere sin dalle origini sperimentazione. Non è un caso, insomma, che all'interno della retrospettiva ci siano titoli come *Le binettoscope* (*Id.*, 1910), *Les joyeux microbes* (*Id.*, 1909), *Les lunettes féériques* (*Id.*, 1909), *Les beaux-arts mystérieux* (*Id.*, 1910) e *Le peintre néo-impressionniste* di Emile Cohl (*Id.*, 1910). E ancora: all'interno de *Il cinema e il suo oltre* sono presenti alcuni dei titoli che, nella loro vita postuma – dunque oltre la retrospettiva – sono poi rispuntati come fiumi carsici attraverso la storia del cinema per farsi agenti di pensiero – e non più oggetti pensati. A dimostrazione di come, forse, i film non visti rimangono tali solo perché lo sguardo non è sufficientemente preparato ad accoglierli – e, del resto, lo suggerisce lo stesso Aprà: l'occhio non vede soltanto secondo le coordinate della prospettiva quattrocentesca¹⁰.

Abbiamo già sottolineato come *Il cinema e il suo oltre* presenti anche una selezione di video. In questo senso, la retrospettiva sembra darsi anche come prisma di questioni e tensioni teoriche, di obsolescenza di tecniche di visione, di dispositivi e media. Perché è proprio nel passaggio all'utilizzo del video che si può individuare un cambio di paradigma che modifica – e amplifica – le possibilità del cinema stesso. Ovvero: è con il passaggio a un *medium* che «taglia il cordone ombelicale che lega il cinema alla realtà riprodotta»¹¹ che è possibile dare corpo e materia a un cinema che rifiuta la struttura chiusa del romanzesco per farsi piuttosto come opera-flusso, progetto asintotico e dunque potenzialmente infinito – come il caso di *Anna* di Grifi e Sarchielli (1975) – e in cui il piano-sequenza, che prima costruiva i tempi morti, adesso costituisce la materia prima del film; ugualmente, il video stimola l'idea del «cortissimo e del catalogo, e del cortissimo come catalogo (che è già dei Lumière, e che Warhol riprende in *Kiss*) [...] il cinema, sempre all'erta, ha già intravisto la possibilità di andare oltre i propri limiti schermici e lineari, di espandersi e di esplodere»¹². Nel suo debito con il documentario,

⁹ Cfr. W. BENJAMIN, *Sul concetto di storia*, Einaudi, Torino 1997.

¹⁰ Cfr. A. APRÀ, *Cinema sperimentale e mezzi di massa in Italia*, in *Cinema Video Internet. Tecnologie e avanguardie in Italia dal Futurismo alla Net.art*, a cura di C.G. Saba, CLUEB, Bologna 2006, p. 191.

¹¹ APRÀ, *Il cinema e il suo oltre*, cit., p. 18.

¹² *Ibid.*

lo sperimentalismo e il *cinéma vérité*, l'utilizzo del video sembra dunque riassumere le forme del linguaggio filmico, ricapitola la storia stessa del cinema per proiettarla verso – oltre – il futuro.

La realtà del cinema italiano

Tra i settantanove titoli che compongono la retrospettiva ci sono sette film italiani: *Velocità* di Pippo Oriani (1931); *Film n. 6* di Filippo Veronesi (1940); *Surfarara* di Vittorio De Seta (1955); *L'India vista da Rossellini* – ep. 10 *Gli animali in India* di Roberto Rossellini (1957-59); *Nelda* di Piero Bargellini (1964); *Anonimatografo* di Paolo Gioli (1972); *Das Lied von der Erde. Gustav Mahler (Il canto della terra)* di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi (1982). A questi va aggiunto il *Riccardo III* di Carmelo Bene (1981) in video. È un insieme di titoli eterogeneo, complesso, all'interno del quale, tuttavia, è possibile individuare alcuni snodi fondamentali, smottamenti capaci di attivare una ri-generazione tanto dei modi di produzione quanto dei modelli del filmato.

Con *Surfarara*, Vittorio De Seta racconta il lavoro dei minatori delle miniere di zolfo di Trabia Tallarita, a Caltanissetta. Nel filmare il mondo abitato da contadini, pescatori, minatori, De Seta si cala – letteralmente – nel reale: non solo perché segue i minatori nelle profondità delle grotte, ma perché il suo cinema è sempre per il reale e dentro il reale¹³. Se, insomma, nel cinema di De Seta è possibile rintracciare delle novità nella forma – l'utilizzo del colore, il suono in presa diretta – è altresì vero che questo essere nel reale si traduce in un cinema elementare¹⁴, nell'essere appunto con gli elementi della natura. Ed è proprio in questo senso che il cinema di De Seta può essere letto, in una prospettiva ecocritica, come un tentativo di decentramento dello sguardo umano per dare spazio all'ecedenza della natura. Come scrive Alessia Cervini:

La centralità della presenza umana nel mondo, che ha trovato la sua più nefasta concretizzazione nelle storture dell'Antropocene, può forse trovare un'alternativa in

¹³ Sulla definizione di cinema del reale cfr. D. DOTTORINI, *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Mimesis, Milano-Udine 2018.

¹⁴ Sulla dimensione 'elementare' del cinema di Vittorio De Seta cfr. N. TUCCI, *Il paesaggio meridiano tra mare e terra. Un confronto tra Vittorio De Seta e Luigi Di Gianni*, in «Fata Morgana. Quadrimestrale di Cinema e Visioni. Paesaggio», n. 45, 2021.

tentativi di dislocamento e riposizionamento dello sguardo, come certo cinema ha dichiarato di saper fare. I documentari di De Seta mostrano, mi pare, il processo che conduce gradualmente a una vera e propria de-antropomorfizzazione del punto di vista assunto dalla macchina da presa¹⁵.

Dalla natura al cinema, insomma. E ritorno.

Nelda di Piero Bargellini, invece, è certo un esempio di cinema in grado di produrre uno spostamento verso un cinema oltre – e altro. Per la realizzazione di *Nelda*, infatti, Bargellini ha applicato lo stesso processo di sviluppo già sperimentato in *Trasferimento di modulazione* (1969), ovvero un intervento in fase di sviluppo con arresto del tempo e attraverso l'illuminazione di porzioni dell'immagine. Due sono gli esiti di questa operazione alchemica: il primo è che il lavoro di Bargellini si muoveva in direzione di un superamento dell'immagine stessa, nel tentativo di fissare *l'invisibile* e de-costituire il dispotismo dell'immagine autoritaria; il secondo punto è che anche quello di Bargellini può essere letto come un cinema elementare, come un ritorno alla materialità tanto degli elementi quanto della pellicola. Un'operazione sperimentale nel senso più profondo, dunque, ovvero scientifica e laboratoriale:

Il lavoro di Bargellini si pone come un recupero dell'artigianato dopo la tecnologia. È una sfida, vertiginosa nel caso di questo film (e degli altri che Bargellini ha realizzato con questo metodo), ai limiti che la tecnologia stessa si è data per poter funzionare a livelli standardizzati; lo si potrebbe definire un viaggio nell'inconscio della tecnica cinematografica, che mette in questione la nascita stessa del cinema come riproducibilità tecnica¹⁶.

India, matri bhumi, che vuol dire *l'humus della terra*, è il titolo originale del programma televisivo *L'india vista da Rossellini*. Suddiviso in dieci episodi, il film manifesta certo lo splendore del vero, come sottolineato da Godard, ma è – ancora un volta – un andare verso il reale, e in cui la pratica dell'immagine nasce

¹⁵ A. CERVINI, *Vittorio De Seta e il documentario ecocritico*, in «Arabeschi» n. 23.

¹⁶ APRÀ, *Cinema sperimentale e mezzi di massa in Italia*, in *Cinema Video Internet. Tecnologie e avanguardie in Italia dal Futurismo alla Net.art*, cit., p. 181.

nella frizione e nella passione del reale, come suggerisce Carmelo Marabello:

Il neorealista Rossellini interroga lo statuto delle immagini, il valore di senso di queste, la possibilità attraverso cui raccontare il mondo nel suo divenire, di confrontare il suo punto di vista occidentale con lo statuto dell'alterità, prima che con le immagini di questa e con la possibilità stessa quindi di produrle¹⁷.

C'è una tensione sperimentale nell'operazione di Rossellini – e del resto, è lo stesso regista ad ammetterlo. È un film etnologico, frutto di un lungo lavoro sul campo durante il quale Rossellini non ha cercato l'India da cartolina, il pittoresco attraverso cui pre-vedere, bensì di dare forma a quella ecologia dello sguardo in grado di emergere solo a partire dall'incontro con il mondo. Una scelta che si materializza nell'utilizzo di veloci movimenti di macchina per assorbire la modernità della città – Bombay – e lunghi piani sequenza per accordare il tempo del cinema al tempo della natura. E ancora: è la forma seriale a generare una trasformazione – in questo caso un potenziamento – della stessa idea di cinema attraverso la televisione.

I film presentati all'interno de *Il cinema e il suo oltre* producono, nella loro riattualizzazione, la possibilità di poter ri-pensare una oltre-storia del cinema. Letta in questo senso, insomma, la retrospettiva non è semplicemente una forma di restituzione, ma un tentativo di individuare le fratture che hanno segnato la storia del cinema, per meglio definire la relazione che si instaura tra i contenuti presentati e le modalità attraverso cui questi si sono resi visibili. È stato sottolineato come gli antifestival italiani abbiano svolto un ruolo importante nell'ambito della cultura cinematografica nazionale e internazionale, contribuendo all'elaborazione di nuovi paradigmi critico-interpretativi¹⁸. E *Il cinema e il suo oltre* è, in questo senso, davvero un dispositivo diacronico capace di ripensare l'archivio non come luogo della memoria cristallizzata, ma come sistema di relazioni che devono essere por-

¹⁷ C. MARABELLO, *Sulle tracce del vero. Cinema, antropologia, storie di foto*, Bompiani, Milano 2011, p. 395.

¹⁸ Per una riflessione sul valore delle retrospettive all'interno del campo dei festival studies cfr. A. GELARDI, *La scoperta del "Terzo Mondo": le politiche di programmazione degli antifestival italiani (1960-1976)*, in «Cinergie», 21, 2022, pp. 163-177.

tate a visibilità. L'operazione messa in atto da Adriano Aprà diventa così il luogo della critica inteso non come un racconto cronachistico di ciò che accade nel momento in cui accade, ma come lavoro di re-visione nella ri-visione. Un modo per rigenerare l'opera affinché questa non diventi fossile, reperto archeologico. Ecco che, allora, il lavoro di Aprà è certo da intendersi non come il tentativo di rileggere il cinema meno noto attraverso la lente di una storia del cinema ufficiale, ma come lo sforzo, al pari di un geologo, di andare a fondo dell'immagine cinematografica per riportare ad emersione gli elementi di sperimentazione il cui riverbero sembra propagarsi e risuonare nelle forme fuori-norma del cinema contemporaneo. In fondo, «questa malattia non è per la morte»¹⁹.

¹⁹ Gv 11,1-44.