

Vivendo underground Aprà e la sperimentazione

Bruno Di Marino*

ABSTRACT

Il contributo prende in considerazione il pensiero e gli scritti che Aprà ha dedicato al cinema underground e sperimentale nel corso della sua attività, congiuntamente alla sua veste di programmatore di film. Tutto questo all'insegna di una ricerca sul campo che appare fondamentale per comprendere il suo approccio alla materia. Uno dei concetti chiave è l'idea che la sperimentazione funzioni come una sorta di "inconscio del cinema", mentre una delle maggiori conseguenze di questa pluridecennale passione nei confronti del cinema underground è la teorizzazione di ciò che è definibile "oltre del cinema" fino all'analisi di quell'area ibrida e sconfinata da tempo definibile come "non-fiction".

Parole-chiave. Underground; Sperimentazione; Expanded cinema; Video; New American Cinema; Filmstudio

This contribution examines Aprà's thinking and writings on underground and experimental cinema throughout his career, in conjunction with his role as a film programmer. All of this is underpinned by field research that appears essential to understanding his approach to the subject. One of the key concepts is the idea that experimentation functions as a sort of "cinematic unconscious" while one of the major consequences of this decades-long passion for underground cinema is the theorization of what can be defined as "beyond cinema," including the analysis of that hybrid and boundless area long defined as "non-fiction."

Keywords. Underground; Experimental cinema; Expanded cinema; Video; New American Cinema; Filmstudio

* Bruno Di Marino, Accademia di Belle Arti di Roma, bb.dimarino@abaroma.it.

Guardo una foto scattata a Torino nell'ottobre del 1986, in occasione della rassegna sul cinema indipendente americano degli anni '60. Mi ritrovo circondato, fra gli altri da Kenneth Anger, Ernie Gehr, Gregory Markopoulos, Ken Jacobs (e da complici italiani di quell'avventura: Massimo Bacigalupo, Marco Melani, Patrizia Vicinelli, Gianni Castagnoli). Un bel ricordo¹.

Adriano Aprà iniziava così il suo contributo dal titolo *Girando Underground* per un catalogo di un'altra retrospettiva torinese, *Il grande occhio della notte*, curata da Paolo Bertetto e organizzata dal Museo del Cinema nel 1992. Un breve racconto che ricostruisce le varie tappe del suo amore per questo genere (?) cinematografico.

Per me Adriano è sempre stato il maggiore esperto italiano (e non solo) di cinema sperimentale, ma all'epoca non avevo ancora il coraggio di avvicinarlo, un po' per timore reverenziale, un po' perché col suo sguardo trasmetteva una certa durezza che non me lo rendeva per nulla simpatico. Solo quattro anni dopo ho capito che era solo timidezza e che dietro lo studioso severo si celava una persona di grande umanità e generosità. Lo avrei scoperto quando, nel 1996, mi chiamò a collaborare a un'ennesima retrospettiva, stavolta pesarese, che è rimasta negli annali: Il cinema e il suo oltre. In realtà non è che mi chiamò, ci trovammo a parlare dell'argomento casualmente e, dall'oggi al domani, fui invitato a condividere con lui il programma e a selezionare i materiali per il quaderno informativo.

Mi rendo conto che parlare di Adriano vuol dire, inevitabilmente – e me ne scuso davvero – scriverne in prima persona, lasciandomi andare a diversi ricordi personali, ma negli ultimi trent'anni le nostre attività – dedicate alla sperimentazione videofilmica – si sono spesso intrecciate ed è difficile per me separarle. Mi limiterò quindi a riportare alcune nostre collaborazioni in una nota a margine². Per il resto, ciò che mi preme di più è analizzare il rapporto tra Aprà

¹ A. APRÀ, *Girando Underground*, in *Il grande occhio della notte. Cinema d'avanguardia americano 1920-1990*, a cura di P. Bertetto, Lindau, Torino 1992, p. 129.

² Quando nel 1999 pubblicai *Sguardo inconscio azione. Cinema sperimentale e underground a Roma (1965-1975)* per l'editore romano Lithos, ritirando fuori a distanza di oltre due decenni una stagione che era un po' caduta nel dimenticatoio, chiesi ad Adriano di scrivere una breve introduzione al libro poiché idealmente ereditavo da lui un patrimonio di studi sull'argomento. Vollì anche che

e questa fertile area di ricerca, sottolineando la portata del suo apporto in termini teorici (da saggista e curatore di volumi) e pratici (da instancabile operatore culturale), aggiungendo che i due aspetti non vanno disgiunti. Il lavoro che Aprà ha svolto attraverso la programmazione al Filmstudio di Roma o mediante festival quali Pesaro e Salsomaggiore va infatti valutato non come un semplice contributo alla diffusione di un certo tipo di cinema, ma come un'evidente rivoluzione nell'approccio complessivo alla visione e, di conseguenza, agli studi di settore. La curiosità che Aprà ha sempre nutrito nei confronti dei filmmaker e dei videomaker che agivano 'fuori norma' gli ha consentito di anticipare certe tendenze, anzi di lanciarle lui stesso, tracciando nuove strade, scoprendo e rivalutando tanti autori, magari ponendo l'attenzione sulla loro natura multimediale e intermediale: come nel caso di Jean-Luc Godard, Chris Marker o Chantal Akerman.

A volte Adriano è stato fin troppo in anticipo sui tempi, come quando – sempre a Pesaro, a metà anni Settanta – organizzò la rassegna L'altro video, con l'intenzione di presentare al pubblico la produzione statunitense di videotape: ma non aveva a disposizione il lettore per il formato NTSC, per cui i nastri rimasero nelle custodie, nonostante un catalogo che documentò l'evento. Parlare di videoarte ed equipararla al cinema è stato per lungo tempo un'eresia, soprattutto nell'ambito accademico dove oggi quasi tutti si occupano di media art e di relazioni tra arti visive e immagini in movimento. Adriano lo ha fatto in tempi non sospetti, attirandosi la diffidenza di molti.

Ma il dato fondamentale, per cogliere lo spirito che lo animava, è che non solo Aprà ha promosso e valorizzato l'underground, ma lo ha vissuto intensamente

intervenisse nel documentario *Tecniche miste*, curato per il canale RaiSatArt: qui Adriano compare insieme a tanti artisti e filmmaker che – come lui – oggi non ci sono più. A parte gli omaggi pesaresi tributati da Adriano a Pat O'Neill ed Ernie Gehr, che mi hanno consentito di conoscere due straordinari filmmaker, poco o per nulla valorizzati nel nostro paese, un'altra occasione in cui ho condiviso con Adriano la comune passione per l'underground fu quando intervistammo insieme a Lucca nel 2006 Kenneth Anger. Un altro grande sperimentatore di cui mi sono spesso occupato, Zbigniew Rybczynski, venne per la prima volta in Italia grazie ad Adriano, invitato a Salsomaggiore Film e Tv. Dal 2001, per finire, è arrivata l'avventura di Rarovideo e la prima persona che feci chiamare a curare edizioni in DVD con booklet ed extra – tra cui i film di Andy Warhol – naturalmente fu lui, che era entusiasta di collaborare per una *label* sul modello di Criterion.

in prima persona: quante volte parlava di tutti quei cineasti che hanno transitato per la sua casa di vicolo del Governo Vecchio negli anni Settanta e Ottanta, incluso quel Jack Smith, autore di *Flaming Creatures* (*Id.*, 1963), con cui però non riuscì a intendersi (e questo fu uno dei suoi più grandi rimpianti). Quell'appartamento nel cuore di Roma fu il crocevia di esperienze culturali ed esistenziali che oggi possiamo solo vagamente immaginare, provando invidia per una irripetibile stagione del cinema indipendente. E se non era la montagna che andava da Maometto era il contrario: quanti sono i viaggi che Adriano ha compiuto per andare a visionare opere da portare a Pesaro? Viaggi che lo hanno formato arricchendo il suo orizzonte audiovisivo. Nel 1971 vide in una saletta della Coop di Montreal *La Région Centrale* (*Id.*, Michael Snow, 1971) appena editato. Per la verità, gli proposero solo pochi minuti del film di Michael Snow per non annoiarlo, ma lui ovviamente pretese di vedere la versione integrale. E quello fu l'inizio della scoperta di una figura, Snow, che approfondì anche come artista visivo.

Adriano ha potuto insomma essere testimone di questo cinema perché vi era totalmente immerso. Nel caso dell'underground italiano lo ha visto nascere, scoprendolo per la prima volta – come dichiara lui stesso – grazie ad Adamo Vergine, in occasione di una presentazione napoletana della rivista «Cinema&Film», quando si fece proiettare alcuni 'filmini stroboscopici' degli sperimentatori nostrani che avrebbero poi dato vita alla Cooperativa del Cinema Indipendente. Di questo cinema Adriano non è stato solo un lucido analista, ma – in un paio di casi – anche interprete davanti alla macchina da presa: la dichiarazione che legge all'inizio di *Satellite* (1968) di Mario Schifano, con l'aria seria del mezzobusto televisivo, è il proclama non solo di un appassionato *cinéphile*, ma di chi si assume l'autorevole compito di teorizzare un'idea di cinema condivisa da un'intera generazione di critici e cineasti. Ecco un passo di quell'incipit filmato:

Cinema di sangue e di rabbia sterminatrice, piani-sequenza che accumulano cadaveri, colori, gag, week-end. Cinema di scambi e di pensieri tra me e te e te: me regista, te attore, te spettatore. Primo vero cinema di parola. “La mano che infligge la ferita è anche quella che la guarisce”, ha detto qualcuno. Ecco, tra il cinema della violenza e il cinema della ricostruzione, non voglio, non devo scegliere.

Nel 1976, per conto della fondazione Angelo Rizzoli, Aprà aveva redatto l'accurata ricerca *Cinema sperimentale e mezzi di massa in Italia*³, in cui prendeva in considerazione la filmografia di una dozzina di autori, tra cui Gianni Castagnoli, Paolo Gioli, Alfredo Leonardi, Massimo Bacigalupo e – naturalmente – Mario Schifano, Alberto Grifi, Tonino De Bernardi e Piero Bargellini, tutti sperimentatori di cui Aprà è stato amico e che ha seguito con grande attenzione nell'arco dei decenni. Con Schifano ha avuto una stretta frequentazione per un certo periodo, pubblicando tra l'altro, sulla trilogia cinematografica del pittore romano, una recensione critica davvero esemplare scritta a quattro mani con Piero Spila⁴. In quanto ad Alberto Grifi, tra i meriti di Adriano ci fu quello di sostenere e valorizzare il suo *Anna* (Alberto Grifi, Massimo Sarchielli, 1975), primo esempio a livello internazionale di lungometraggio girato in video. Così come aver accompagnato criticamente l'evoluzione di De Bernardi, che Aprà ha sempre considerato un grande e autentico poeta dell'immagine. Anche per Bargellini – conosciuto tramite Marco Melani – nutriva un amore particolare e i film sperimentali del filmmaker toscano ricorrono spesso nelle sue rassegne e nei suoi scritti. Un'altra figura alla quale Adriano è stato fortemente legato è quella di Carmelo Bene: aveva colto il carattere innovativo non solo dei suoi lungometraggi, ma anche delle successive emissioni televisive, dedicando loro un lunghissimo e accurato saggio⁵. L'interesse per il medium televisivo Adriano lo traeva, naturalmente, anche dalla lezione rosselliniana. D'altro canto, mettere sullo stesso piano – come fece nelle edizioni di Salsomaggiore – cinema e televisione, accogliendo al suo interno anche la prima rassegna sul videoclip musicale mai realizzata in Italia (con tanto di catalogo), fu una scelta assolutamente spregiudicata e lungimirante. Di quella stagione furono complici Marco Melani, Patrizia Pistagnesi e pochi altri amici e collaboratori fidati. Perché Adriano – va ribadito – ha condiviso molte delle sue scelte, privilegiando sempre il gioco di squadra,

³ Cfr. A. APRÀ, *Cinema sperimentale e mezzi di massa in Italia*, Fondazione Angelo Rizzoli, Milano 1976, ora in *Cinema Video Internet. Tecnologie e avanguardie in Italia dal Futurismo alla Net.art*, a cura di C.G. Saba, Clueb, Bologna 2006, pp. 177-197.

⁴ Cfr. ID., P. SPILA, *Trilogia per un massacro*, in «Cinema&Film», n. 9, 1969.

⁵ Cfr. A. APRÀ, *Carmelo Bene oltre lo schermo*, in *Per Carmelo Bene*, AA.VV., Linea d'ombra, Milano 1995.

ricercando sistematicamente il confronto con gli altri su tutto ciò che gli capitava di vedere.

La ricerca condotta per la Fondazione Rizzoli, citata in precedenza, ha sicuramente il merito di riflettere sulle peculiarità della sperimentazione italiana rispetto a quella statunitense, che rimane il modello di riferimento per tutto quel cinema cooperativistico che si sviluppò nella seconda metà degli anni Sessanta. Nella ricerca, Aprà indaga anzitutto sul materiale di base (macchina da presa e pellicola), sul ritmo e sulla percezione, su quei film che ricadono sotto l'egida del cinema-verità e del cinema 'diretto', per affrontare poi aspetti produttivo-distributivi. Una delle sue maggiori preoccupazioni sembra quella di operare un confronto tra questo tipo di cinema, il sistema industriale e l'apparato tecnologico: «La distanza tradizionale – scrive in quelle pagine – che separa il regista dall'operatore, l'artista dal tecnico, il lavoro intellettuale da quello manuale è superata dallo sperimentista. Egli si responsabilizza nei confronti della tecnica, gestita in prima persona e non delegata. L'occhio del cineasta sperimentale è un occhio tecnologico»⁶. Di conseguenza, è anche più 'democratico', poiché di gruppo, e non 'autoritario', come il cinema, che si basa sulla gerarchia del regista.

Ma torniamo invece all'underground americano, per capire meglio quando Aprà lo abbia effettivamente scoperto. La retrospettiva del 1986, curata per il Torino Film Festival (allora chiamato ancora Festival internazionale Cinema giovani), in realtà segna il suo ritorno all'antica passione dopo ben dieci anni di distacco. Aprà, infatti, si era disinteressato a questo ambito dopo il 1975, «per nausea», come annota in quel resoconto del 1992. La prima volta che P. Adams Sitney mostrò il cinema sperimentale statunitense in Italia fu nel 1964 alla Mostra internazionale del cinema libero di Porretta Terme, dove Aprà era presente, anche se troppo impegnato a vedere i film della *Nouvelle Vague* per accorgersi di quella assoluta novità. L'anno seguente, trovandosi a New York, venne a sapere del *Direct cinema*, ma fu in effetti solo nel 1967 a Pesaro che poté finalmente scoprire gli sperimentali americani. Pur conoscendo a memoria il n. 28 (1963) di «Film Culture», Adriano ignorava, per sua stessa ammissione, il n. 30 (sempre del 1963) dedicato a Stan Brakhage. Insomma, tutti appuntamenti incredibilmente mancati. E tuttavia nel 1971 – insieme a Enzo Ungari, altro compagno di avventure critiche

⁶ *Ivi*, p. 191.

e festivaliere – Aprà pubblica per Arcana uno dei primi due volumi al mondo (l'altro fu quello di Enno Patalas) sul cinema di Andy Warhol, pur avendo visto all'epoca solo pochi lungometraggi proiettati al Filmstudio. In realtà, negli anni seguenti Aprà è reduce da molti altri 'incontri con uomini straordinari', da Jonas Mekas a Nam June Paik, da Brakhage a Paul Sharits, e riesce persino ad accedere al mitico Invisible Cinema, dove ogni spettatore era separato dal suo vicino e immerso nel buio assoluto, concentrato totalmente sulla cornice luminosa dello schermo: «Non ho mai amato quella 'macchina per vedere i film' [...], la saletta tutta nera, un po' funerea dell'Anthology: ma i film erano ammirevoli e ammirevolmente proiettati (e che sorpresa vedervi l'8mm *Déi* di Tonino De Bernardi!)»⁷.

Nel saggio introduttivo alla rassegna sul *New American Cinema* del 1986, Adriano spiega bene come – grazie a un suo nuovo soggiorno newyorkese – non solo avesse ripreso i contatti con gli autori e visto (o rivisto) con altri occhi i film, ma quanto si fosse reso conto «che essi hanno ancora molto da insegnare», confessando: «Ciò che dico oggi non lo avrei certamente detto dieci anni fa, quando mi sembrava esaurito il potenziale creativo del cinema americano indipendente, o per meglio dire del suo braccio sperimentale, e mi sembrava esaurita anche la mia capacità personale di vivere underground, di assumere l'indipendenza come assoluto, nella vita e nel cinema»⁸. Sono parole che confermano quanto il distacco di Adriano da questo cinema coincida con la fine di un periodo esistenziale. Ma c'è un altro passo del saggio che appare particolarmente significativo per l'intreccio cinema/vita, e cioè quando scrive che l'underground «funziona ancora come inconscio del cinema, ma un inconscio di prima della psicanalisi, assunto dal cinema sveglio come 'specializzazione', campo separato e in quanto tale accettabile, purché non venga a disturbare la quiete del racconto». Subito dopo, tuttavia, Adriano bacchetta un po' anche lo sperimentalismo, accusandolo di «porsi troppo spesso come campo separato dal racconto, identificandolo frettolosamente con 'Hollywood' e basta»⁹. Da queste parole – a

⁷ ID., *Girando Underground*, cit., p. 133.

⁸ ID., *Flash-Back/Flash-Forward. Il cinema indipendente americano degli anni Sessanta*, in *New American Cinema. Il cinema indipendente degli anni Sessanta*, a cura di Id., Ubulibri, Milano 1986, p. 9.

⁹ *Ivi*, p. 11.

rischio di psicanalizzarlo – emerge il conflitto sempre presente in lui tra l'essere amante di un cinema non-narrativo e, al tempo stesso, ergersi ad acuto conoscitore di registi come Raffaello Matarazzo, Pietro Germi, Howard Hawks, Kenji Mizoguchi e tanti altri. Resta comunque interessante indagare la continua oscillazione tra i due poli nel pensiero di Adriano, cercare di interpretare il rapporto di odio/amore che ha sempre intrattenuto con il cinema narrativo, fino a un rifiuto sempre crescente – che si delinea a inizio anni Duemila – verso il mainstream, rifiuto che, nell'ultima parte della sua attività, gli ha attirato le antipatie di chi si esaltava davanti a ogni nuovo film hollywoodiano. Tornando ancora su quell'illuminante testo del 1992, parlando dell'underground Aprà rimarca: «Eppure credo ancora, con tutto il distacco che posso aver maturato, che quel cinema abbia un senso pieno perché mette in discussione le nostre sicurezze di spettatori drogati di fiction e illumina dall'alto delle esperienze radicali il bisogno di un altro cinema (di un'arte, di una vita)»¹⁰. Traspare nettamente da queste parole la nostalgia per un periodo vissuto in modo totale e la conseguente consapevolezza che nulla di simile potrà più ripetersi in futuro.

L'idea di un 'oltre del cinema' non è che un ulteriore allargamento del suo discorso critico, una più ampia riflessione su quell'universo di immagini in movimento non vincolato alla logica della narrazione, ma votato a interfacciarsi con il documentario, con l'animazione e con quell'idea di *expanded* di cui sicuramente Adriano è stato un promotore. Le due retrospettive pesaresi del 1996 (Il cinema e il suo oltre) e del 1997 (Le avventure della non fiction), dunque, sono tappe fondamentali per un ripensamento di quel 'cinema altro' che nasce con il sorgere stesso della settima arte. Ritornare alle origini, ricollegarsi alle avanguardie storiche, vuol dire per Aprà comprendere come l'underground non sia solo circoscritto a un contesto storico, ma sia, appunto, una modalità di intendere la messa in scena cinematografica, nata dalla necessità di scardinare i cliché del linguaggio, operando continue contaminazioni. L'attacco dell'introduzione a *Il cinema e il suo oltre* riecheggia quello di dieci anni prima: «Siamo malati di fiction». Ma la disamina poi abbandona la polemica e diventa di ordine storico-teorico, citando il Modo di Rappresentazione Primitivo e il Modo di Rappresentazione Istituzionale, tracciando i punti chiave di una storia alternativa al cinema ufficiale,

¹⁰ ID., *Girando Underground*, cit., p. 135.

‘illustrata’ con un programma composto da 65 film e 15 video per una durata complessiva di ben 55 ore tra lunghi, medi e corti (Adriano non ha mai operato separazioni tra i formati). All’introduzione e all’elenco dei film seguono poi una serie di avvertenze riguardo ai metodi di selezione, motivando il perché di alcune esclusioni (restano fuori i film pornografici o quelli che affrontano la morte in modo troppo crudo), specificando: «ho privilegiato quasi sempre il meno noto rispetto al più noto, anche all’interno della produzione di un autore»¹¹.

Credo che queste due retrospettive, frutto di un’attenta selezione di opere e autori molto diversi tra loro, ma accomunati da una logica e da un’estetica trasversale, abbia profondamente cambiato lo sguardo di molti studiosi e appassionati, insegnando come si realizza una retrospettiva cinematografica che abbia ricadute anche di carattere didattico.

Ho provato qui a fornire solo alcuni elementi e spunti, in ordine sparso, di una lunga e complessa relazione che Aprà ha intrattenuto con il cinema sperimentale nell’arco di quasi sessant’anni. La futura pubblicazione dei suoi inediti appunti critici – contenuti in una serie di quaderni redatti tra gli anni Sessanta e Settanta – potrà, si spera, fornirci maggiori indicazioni sul suo pensiero nei confronti di quel cinema, magari riportando alla luce analisi dettagliate su qualche film e autore in particolare, seppure molti di quegli appunti siano confluiti nel citato catalogo sul *New American Cinema*. Ed è un vero peccato che Adriano non abbia avuto il tempo e la voglia almeno di collazionare in un unico volume tutto quel che aveva scritto nel corso degli anni sull’underground, magari sistematizzandolo e integrandolo con altre riflessioni e riletture di quel cinema, dopo nuove visioni a distanza di tempo. Oggi avremmo probabilmente una preziosa e definitiva raccolta di scritti che, tuttavia, non disperiamo possa essere ricostruita mettendo insieme, con grande pazienza, materiali, editi e non, che Adriano ci ha consegnato su tanti autori, a cominciare da quelli con cui è ritratto, quarantaseienne, in quello scatto in bianco e nero di quattro decenni fa.

La risposta a tutto ciò è contenuta sempre in quel breve saggio del 1992 con cui abbiamo iniziato: «Se avessi visto quei film solo, in una sala, senza incontrarne gli autori, senza traversare dall’interno, casomai soffrendo della mia

¹¹ ID., *Il cinema e il suo oltre*, in *Il cinema e il suo oltre*, a cura di A. Aprà, B. Di Marino, xv Rassegna Internazionale Retrospettiva, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro 1996, p. 21.

inadeguatezza, la loro solitudine e la loro umanità, forse avrei scritto un libro, e me ne sarei dimenticato»¹². Mentre è stato solo vivendolo fino in fondo che Adriano ci ha insegnato ad amare e ad apprezzare il cinema underground.

¹² ID., *Girando Underground*, cit., p. 135.