

## Diario di un cinefilo (1973-1978). Scritti inediti di Adriano Aprà

### Introduzione

Dalla fine degli anni Cinquanta alla fine degli anni Settanta Adriano Aprà ha scritto a mano quasi una ventina di quaderni, tra piccoli e grandi, in cui ha appuntato le sue riflessioni su film, autori, generi, muovendosi sempre in un orizzonte internazionale e intrecciando costantemente saperi e prospettive molteplici: la teoria, la critica, l'analisi estetica, la storia del cinema e dei media. Come ricorda nel block notes tenuto durante il suo ultimo mese in ospedale (dal 17 marzo al 15 aprile 2024), «il primo quaderno è andato perduto, il secondo contiene l'analisi dettagliata di *Vertigo*. Tutti contengono note più o meno lunghe sui film che vedevo, con stellettes riassuntive».

In questa sede pubblichiamo alcuni appunti presenti nei quaderni riempiti tra il 1973 e il 1978, concentrandoci su quelli dedicati al cinema sperimentale americano e alla tecnologia, che sono stati estrapolati da un grande mosaico, dove si mescolano considerazioni teoriche sul cinema e sulle altre arti, analisi di film del passato e del presente, italiani e stranieri, classici e moderni, autoriali e popolari. Gli appunti sullo sperimentalismo americano, privi di un'immediata proiezione editoriale, sono solo parzialmente confluiti nel testo *Flash-back/flash-forward. Il cinema indipendente americano degli anni Sessanta*, in apertura del volume, curato da Aprà, *New American Cinema* (edito da Ubulibri nel 1986), che accompagna la rassegna omonima al 4° Festival internazionale Cinema Giovani di Torino (11-19 ottobre 1986). Forse qualcosa è andato a rifinire anche nella rivista del Filmstudio (diretto da Aprà, insieme a Enzo Ungari, nel 1971-1977), che non abbiamo potuto controllare totalmente.

Tutte le note sono tracciate sia con la penna nera sia con quella blu e rossa, vengono scandite quasi sempre da tioletti, scorrono come una sorta di diario al registratore, sono scritte di getto, presentano rarissime correzioni e cancellature. Spesso indicano in forma telegrafica propositi di ricerca, campi e film da affrontare e approfondire. Le riproponiamo senza sensibili interventi redazionali: abbiamo tolto tutte le abbreviazioni, salvo nel caso della mdp (la macchina da presa), e abbiamo inserito la data dopo il titolo di ogni film. La cronologia delle note è quella indicata retrospettivamente da Aprà nel frontespizio di ogni quaderno.

Stefania Parigi

*Novembre 1973*

Arte sinestetica – arte totale: Ejzenštejn.

Arte non differenziata dal resto della vita: Dada.

Arte possibile a tutti, non elitaria.

Arte non religiosa, arte non ispirata, arte come lavoro, produzione e non creazione (ma si arriva all'arte-merce, all'arte che esibisce il proprio lavoro come valore).

Se l'arte è gesto (performance, action painting, environment, happening) e non opera, l'arte non è metafora del mondo, gesto esemplare separato dal reale, l'arte è uno degli aspetti del reale, separato da esso per cause storico-economiche.

L'arte come gesto è ancora la proposta esemplare del gesto, è ancora opera che non è alla portata di tutti, non è il gesto di tutti perché si scontra con condizioni storico-economiche che la contraddicono. L'arte, in questo senso, è ancora prefigurazione del futuro, utopia, non fa parte del presente. La 'modernità' dell'arte moderna sfugge al presente.

Recupero della religiosità dell'arte, nel senso di arte come manifestazione della nostra metafisica, superamento dello spazio-tempo, come rapporto con l'inconscio. L'ispirazione di un tempo si chiama oggi inconscio, la creatività è la produzione di questo inconscio.

*Novembre 1973-aprile 1976*

### **Il comportamento registrato**

Il film di Warhol, l'ultimo, *Blue Movie* (1968), centra una strada per un cinema futuro, quello del comportamento registrato. Si tratta infatti, oggi, di assumere l'aspetto scientifico, didattico e documentaristico del cinema, nella direzione del comportamento privato. La gente sa come si comporta nella propria privacy, ma non sa ancora come si comportano gli altri. Il cinema è un'estensione dell'occhio nel privato di altre persone. Confrontarsi con il comportamento privato di altri è fondamentale, poiché permette di iniziare a infrangere la barriera pubblico/privato. Il cinema di finzione ha assunto il 'privato' come spettacolo, come qualcosa di eccezionale e di sublime; il documentario ha filmato il pubblico, in quanto unica cosa degna di essere pubblicizzata, che fa 'notizia'. Una 'notizia' è anche come si comporta in privato la gente: se non altro perché non si sa. Ci si comporta sempre *per gli altri*. Il punto è che nel fare il cinema ci si comporta *per*

la macchina da presa, vista come altro da sé. Ma oggi i mezzi di comunicazione di massa non sono altro da noi, sono estensioni nostre (vedi McLuhan).

Filmare quindi un comportamento privato è filmare un uomo in quanto uomo esteso. E cioè già non privato, non ottocentesco. In altre parole Viva e Louis Waldon sono 'attori' che hanno superato la barriera pubblico/privato. E solo in questo superamento il comportamento è non conflittuale. Altrimenti i personaggi saranno sempre *violati* dalla mdp, ciò che verrà mostrato sarà sempre un conflitto, un furto (vedi *Chelsea Girls*, Andy Warhol 1966 e Godard).

Agire *con* la mdp, e non *per* o *contro*. Nel cinema di finzione si agisce *per*, cioè si ritaglia uno spazio privilegiato (teatrale), dove non c'è conflitto con la mdp, poiché essa è nascosta, cancellata, si agisce come se non esistesse, benché la sua esistenza si faccia vedere nella teatralità del comportamento. Nel cinema moderno la mdp si vede, ma ci si scontra con essa. Questa difesa dalla mdp corrisponde a una sua spiritualizzazione: essa ha un' 'anima', quella dello spettatore, e di fronte a quest' anima, a quest' occhio, non si può essere 'privati', poiché si vive ancora sotto l'ideologia che afferma una opposizione tra comportamento pubblico e privato. Questa ideologia appartiene all'Ottocento, è anteriore ai mass media come estensioni dell'uomo. Se *Blue Movie* è un film sereno e dolce è perché vive nel mondo dell'uomo esteso, perché la mdp che filma non è un voyeur ma un'estensione dell'uomo.

Un film come *Blue Movie* pone il problema del dove e come va visto. Un cinema, che è un teatro, luogo separato, spazio privilegiato e sacro, chiesa, non è adatto. Lo spazio di *Blue Movie* è aperto, è televisivo. *Blue Movie* è un frammento, quattro bobine, di film permanente. Potrebbe essere visto su uno schermo se si entrasse in un cinema in cui si vede pellicola, non opere, come si fa in televisione. Ma questi cinema ancora non esistono. *Blue Movie* contraddice la nozione di opera e di autore.

In *Blue Movie* il cinema non funziona più come *preservazione del presente*, la registrazione non è più una sfida alla morte. Finché il cinema sfiderà, alla Bazin, la morte, si continueranno a fare quei film per cui vale la pena compiere una simile battaglia. E tutti i film sembrano dirci che val la pena di preservare dalla morte solo delle cose eccezionali, il meglio dell'umanità, e le cineteche sono come l'Arca di Noè, o come i tesori delle piramidi: ciò che ci portiamo dietro nel nostro viaggio nell'oltretomba, o su un altro pianeta. Si fanno quindi delle summe del sapere umano, delle sintesi: le opere hanno una forma e aspirano alla perfezione.

Si lotta contro il presente e il consumo.

Ma il cinema è anche un mezzo d'informazione, serve a *diffondere l'informazione*. In *Blue Movie* Warhol se ne serve così, rinunciando al coté fantasmatico e sacrale del cinema, che solo la visione del film entro il tempio d'una sala ripropone.

Non è detto che ciò possa esser fatto solo dalla TV o dal videotape; va detto però che, per ora, il cinema non realizza questo progetto integralmente, e che esso può essere fatto più proficuamente in TV.

In questa direzione si può dire oggi che ha lavorato anche Godard, dandoci pezzi di cinema (non opere) che riflettevano il ritmo moderno più che il solo comportamento. Egli, cioè, ci dava un analogon dell'esistenza moderna nella sua polivalenza, che è fatta di interiorità ed exteriorità, comportamento e sogno, privato e pubblico: non sempre di cose filmabili, a volte solo mimabili. Quindi i suoi film sono solo in parte documenti in senso stretto sul presente; sono però documenti in senso lato, e documenti di un esistere moderno dissociato, in cui passato, presente e futuro si mescolano. Godard filma ancora un uomo che si confronta con la modernità, ma che non è la modernità, come in Warhol. Chabrol, d'altra parte, solo credo in *Les Bonnes Femmes* (*Donne facili*, 1960), tenta di fare un documentario sul comportamento quotidiano di gente qualsiasi; e lo fa anche Rohmer (la loro 'veridicità'). Ma entrambi, per farlo, devono confrontarsi col passato, col romanzesco, assunto in maniera più (Rohmer) o meno (Chabrol) compiaciuta. Non hanno cioè il coraggio di fare un film che non tenga conto, criticandolo, di ciò che è stato fino allora un film: una finzione, un romanzo. Il motociclista di Chabrol (o il sistema di attese frustrate che si affacciano ad ogni episodio, e che il motociclista incanala e sintetizza, per poi frustrarle definitivamente) o il narratore di Rohmer (che organizza e dà un senso ai comportamenti quotidiani) sono quella mdp che in Warhol è accettata e inglobata col suo nome nel film: sostituiscono metaforicamente il cinema, secondo un codice (la metafora appunto) che appartiene al passato. La tecnologia è ancora una tecnica romanzesca.

In Antonioni già questa tecnologia della mdp è *riflessa* in quella dello spazio entro cui si muovono personaggi che ne sono spaventati.

Mi chiedo come si ponga in tutto questo Rivette e sono curiosissimo di vedere i suoi film.

C'è poi Brakhage, che va più avanti di tutti in un certo senso: perché mette in questione ancor prima del comportamento l'occhio. Cioè egli filma con un oc-

chio totale, mentre Warhol filma con un occhio ‘realistico’. Brakhage filma più delle apparenze, cioè filma le apparenze che non riconosciamo, ci invita ad aprire ancora di più gli occhi, e non solo a guardare con occhi vecchi (realisti) nuove cose (comportamenti privati, per es.). (Altro problema è in lui la permanenza della sacralità: ma forse egli recupera il sacro, la luce, più che dipenderne).

Ma qui si pone un problema. Che senso ha fare il cinema di Warhol se non in una società che è in fase con esso? Che senso ha fare qualcosa che è in avanti sui tempi? Infatti, la dolcezza del suo film è quella di persone che vivono in accordo con i media. Se questo accordo non c'è, come da noi, è inutile fingerlo. E poi – lasciando da parte l'ipotesi di sale cinematografiche ‘aperte’ – una cosa è la TV americana, che si vede a frammenti, una cosa la TV italiana, dove si vedono ancora ‘opere’ secondo un rituale. Insomma, questo comportamento e questo cinema moderno da noi non ci sono, ne siamo ben lontani.

E allora che fare? Continuare a filmare, al massimo, gli scontri fra comportamenti del passato e mdp del futuro? Oppure chiudersi nel laboratorio underground ed elaborarvi situazioni autentiche ma, appunto, isolate (il nastro di Grifi, forse), contraddicendo proprio lo scopo per cui vanno fatte tali cose, cioè la diffusione dell'informazione sul comportamento privato?

Poiché il punto è sempre: bisogna agire tenendo conto della realtà in cui si agisce, facendo i conti con la sua arretratezza? Essere ‘utili’ vuol dire fare questi conti, essere ‘politici’: ma questo costa rinunciare al balzo in avanti a cui ci spinge la conoscenza di ciò che di più avanzato si fa oggi nel mondo. Tenere conto della situazione vuol dire anche castrarsi. È giusto farlo?

(Da questo discorso si distinguono coloro che lavorano sulla *materia* del cinema, come Straub e Bargellini).

### **Ancora su *Blue Movie***

Il discorso fatto prima è quello che fonda il film e quello più originale. Ma bisogna aggiungere che il ruolo della mdp non è solo quello di essere guardata e a volte coinvolta dagli attori. Se questi le danno qualcosa, anch'essa è prodiga per loro di regali. Per esempio registra la *luce*, spesso stupenda, dipingendo così i corpi, rendendoli dolci e belli. Per esempio regala il ‘quadro’, cioè la cornice, con i cui margini interagiscono gli attori, o, meglio, lo spazio in campo (lo spazio off non è per niente strutturato, però esiste la cornice che *taglia*, per esempio la testa di Viva che sta parlando, non il resto del corpo). Regala il montaggio strobosco-

pico, che prepara la valanga prodigiosa della quarta bobina (quella che più di tutte cerca di andare oltre il comportamentismo) e introduce una dimensione astratta: colore, luce, oggetti quasi alla Brakhage. Regala l'inquadratura, certe pose messe in quadro, con una luce che le rende classiche e armoniche. Regala, infine, il tempo concluso e quindi, necessariamente il racconto-verità: Viva frigida/Louis sensuale; il rapporto sesso/parola/cibo/sperma, che si conclude alla fine in cucina, logicamente; gli schifi di Viva (sperma, calzini sporchi, peto); il teatrino finale (con gli atti sessuali finti) del bagno, che viene dopo la fine logica (la cucina), come per dare un ultimo brivido, in rispetto al 'genere'.

Ma tutte queste cose sono come fregi che si aggiungono al dato comportamentistico e informativo di base; mentre di solito avviene esattamente il contrario (il comportamento come fregio, aggiunta).

Da rilevare ancora che la seconda bobina è un unico piano sequenza, dalla luce bellissima. Che la prima bobina finisce con svampate e velati, la quarta inizia con svampate e velati, la seconda finisce con un po' di velati e per il resto i piani sono 'montati', cioè non ci sono code visibili. Movimenti della macchina e zoom sono rarissimi. Il più notevole è un movimento di zoom-panoramica avanti e indietro, scrutatore, nel bacio in bagno della quarta bobina. Gli stacchi della prima e terza bobina sono quasi sempre da totale a piano medio o a primo piano, ma il campo varia come se si cambiasse obiettivo.

Va detto ancora che, forse per la prima volta in Warhol, gli attori non sono star, neppure in senso parodico; essi, cioè, non recitano in funzione o contro modelli preesistenti. Il pre-testo del 'blue movie' è assunto solo per quanto riguarda l'idea di comportamento del corpo nudo. Un'altra cosa da dire è che gli attori agiscono in stretto rapporto con la presenza della mdp in quanto devono riempire un vuoto; ma non lo fanno esibendo gesti o discorsi d'eccezione (la chiavata sembra arrivare, tutto sommato, inaspettata). Essi esibiscono un prima e un dopo l'azione di punta. Esibiscono un non agire, una stanchezza, una noia, un'abitudine. Quello che manca nel film (e, forse, in tutto il cinema di Warhol) è il *desiderio*.

La dolcezza del film è quella di chi non ha attese, la sua felicità quella di chi si aspetta di tutto, anche, e soprattutto, che non succeda niente. Warhol mette in questione l'ideologia del piano-sequenza come capitalizzazione del tempo.

Nel discorso sul comportamento registrato punti di riferimento sono John Cassavetes (*Faces*, 1968; *Husbands*, 1970), Shirley Clarke (*Portrait of Jason*, 1967), Jim McBride (*David Holzman's Diary*, 1967; *My Girlfriend's Wedding*, 1969). Anche

Norman Mailer, ma in lui c'è 'eroismo'. C'è anche lo Stephen Dwoskin di *Tod und Teufol* (1974). Questa stessa problematica la si può individuare, ma ad un altro livello, in *The Chapman Report (Sessualità, 1962)* di George Cukor e in *The Touch* (1971) di Ingmar Bergman. Confronta anche, per un distinguo, la poetica zavattiniana del pedinamento.

### **L'occhio totale**

Brakhage vede il mondo con un occhio totale. Snow, Gehr, Kubelka, gli strutturalisti, lo vedono da un buco della serratura. Essi definiscono un elemento del linguaggio e lo spingono al *limite*. Essi riflettono su un dato elementare e pervengono – come nel caso di Snow – a parlarci del mondo da quel punto di vista, a far rientrare il mondo in un pugno (come in un film di Hollis Frampton, credo *Critical Mass*, 1971). Invece Brakhage esplora tutte le possibilità del mezzo, quindi anche quelle 'strutturali', ma non le analizza, le impiega. La sua preoccupazione massima è – si potrebbe dire – di ordine documentaristico: far vedere il mondo, ma con un occhio più vasto, un occhio totale. C'è del documentarismo, quindi, e anche dello spontaneismo, con aspetto di improvvisazione. Il linguaggio è un mezzo, e il messaggio è quello, umanistico, di un universo – quello in cui viviamo – in cui tutto si tiene.

Il vitalismo di Brakhage lo fa parente di Ford, Renoir, Rossellini. Va però detto che il suo umanesimo, il suo patriarcalismo, non è nostalgico, appartiene all'epoca dei media, e che comunque il suo cinema si pone globalmente come espanso: estensione dell'occhio e della mano. Il messaggio ultimo di Brakhage è pur sempre l'allargamento dell'occhio: questa è la sua proposta, che lui pratica con la naturalezza del pioniere (si potrebbe fare un paragone con Griffith, che ha aperto analogamente nel campo, più ristretto, del realismo e del racconto). Ma, come ogni esploratore, Brakhage getta le basi di una nuova *scienza*. Il cinema di Brakhage è mitico, antistorico, ma è storica la tecnica di cui si serve: mitologia del *cinema*.

### **La paura dell'alea**

Kubelka spinge alle estreme conseguenze presupposti positivisti. Padroneggiare la natura, ridurre a vero la parte del caso, e proprio con lo strumento che, nel riprodurla, può decompolarla, analizzarla. Separazione di immagine e suono (asincronismo), taglio delle due colonne ecc. L'idea è quella di creare, a

partire dalla natura, un universo dotato di proprie leggi (il film) più forte della natura stessa, perché privo di accidenti. Il cinema permette di avere un'estasi controllata, di controllare le sensazioni. Controllare vuol dire ottenere un equilibrio, un ordine, una legge. In Kubelka hanno rilievo le nozioni di padrone (dell'opera) e schiavo (della natura, del caso); il suo è un cinema dell'era meccanica, non di quella elettronica.

Kubelka fugge l'environment, per lui i sensi funzionano l'uno separato dall'altro, e proprio per questa separazione è possibile il controllo: *divide et impera*. Insomma, Kubelka è un po' reazionario. In questo senso, però, è interessante vedere lo scarto fra le sue teorie e i suoi film, soprattutto il primo e l'ultimo. In *Unsere Afrikareise* (1966), infatti, il rapporto alea-controllo è continuo, e il film resta sempre un documentario, in ultima analisi, con una serie di significati politici, critici, ma abbastanza aleatori. La 'natura', cioè, fa la sua strada sfuggendo al controllo del film-maker che vorrebbe essere un piccolo dio. Kubelka insomma aspira a fare film che siano alternativi al mondo, opere chiuse in se stesse, dotate di proprie leggi, sufficientemente *découpés* per offrire un numero ampio di elementi da controllare; ma Kubelka mira soprattutto a controllare lo spettatore, a ridurre l'alea delle sue reazioni: Kubelka è il padrone e lo spettatore il suo 'schiavo'. In *Afrikareise* si potrebbe forse dire che sta dalla parte dei padroni bianchi, detentori della tecnologia del *fucile* come del *montaggio*, mentre dall'altra parte ci sono gli schiavi, neri o animali ('natura'), su cui i bianchi esercitano le loro armi/arti.

[Aggiunta successiva, con la penna blu]

Per Kubelka: tenere presente che ha costruito l'Invisible Cinema all'Anthology (oggi, 1978, distrutto), una sala cinematografica che fosse una *macchina* (come la mdp o il proiettore), il corrispettivo di una 'camera oscura'.

### **Destroy/Restore**

Sono le due parole che si sentono ripetute ad libitum in *T,O,U,C,H,I,N,G* (1968) di Paul Sharits, film che 'costruisce' o riempie uno schermo distrutto, smontato da *N:O:T:H:I:N:G* (1968). *N:O:T:H:I:N:G* è un film che insiste sullo schermo, come presenza assoluta, unica cosa di cui si è coscienti, 'pieno' luminoso, mentre la pellicola propone, in maniera afasica, frammenti di senso: colori in successione, una sedia che sta per cadere, una lampadina (il tutto frantumato in fotogrammi singoli).

Da una parte il tutto dello schermo, luogo mitologico della purezza, dall'altra il nulla del senso, o l'afasia del senso, anche se la lampadina nera che si 'scioglie' propone una finzione (è un disegno animato) e una storia a suspense (che dovrebbe sciogliersi nel trionfo della luce). Sul suono, impulsi irregolari, abbastanza radi per essere aleatori, come del resto, per lo spettatore, risulta aleatorio il ritmo delle pulsazioni colorate.

*T,O,U,C,H,I,N,G* è un film costruttivo, concreto, materiale, che 'si tocca'. C'è un'immagine che stimola (fisiologicamente e quasi come un test) delle reazioni: il giovane a cui si taglia la lingua o si tappa la bocca, le gambe spalancate e l'operazione chirurgica (ma queste sembrano immagini disegnate e poco definibili, sono quasi macchie di Rorschach); c'è la successione ritmata delle lettere del titolo che introduce una vettorialità, un inizio e una fine prevedibile; c'è sul suono un battito (cardiaco?) che aumenta e poi diminuisce con regolarità; c'è, infine, nel vuoto alle spalle delle figure, la pulsazione ritmata dei colori, come in *N:O:T:H:I:N:G*, che introduce un effetto fisiologico di tipo, per me, aleatorio. O forse introduce il godimento dell'occhio, il puro piacere del colore, l'esperienza orgiastica del colore. Insomma, è come se Sharits costruisse una struttura assai rigida, per poi introdurre un 'disordine' (al livello visivo col colore ma anche col ritmo delle apparizioni delle 'figure', in positivo e negativo; a quello sonoro con la frase «destroy-restore») che è il vero senso del film: masochistico. Come lo sforzo di uno spastico di parlare (del resto l'immagine allude a questa afasia: lingua tagliata, bocca chiusa).

*T,O,U,C,H,I,N,G* è un film sulla frustrazione del senso.

In *S:TREAM:S:S:ECTION:S:ECTION:S:S:ECTIONED* (1968-1971) l'alea è introdotta decisamente come *natura*, come tale non padroneggiabile, come il flusso di parole incomprensibili sulla colonna sonora. Il flusso dell'acqua che batte sugli scogli (in sovrimpressioni) è confrontata con un'altra alea, questa però tecnica o, comunque, materiale, non dell'ordine della riproduzione profilmica. Sono i 'rumori' delle rigature, delle giunte visibili e della polvere, che però vengono resi significanti dal momento in cui sono voluti. Abbiamo così un film di riproduzione e un film di disturbo che gli si sovrappone (sul suono: un flusso di parole e dei bip corrispondenti, anche se non sempre sincroni, alle giunte visibili). Il rumore funziona qui come intervento d'artista, come 'strutturazione', ma altrettanto aleatorio.

### I diari di Mekas

Il film ‘russo’ *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1971-72) è singolarmente illuminante su Jonas Mekas. Allontanandosi dalla elettrica America e tornando a casa, Mekas riscopre la *linearità* dell’esperienza che vorrebbe, come in Leskovy, diventare mito grazie alle arti del narratore. Il film è scandito da numeri e scritte, che ben presto (specie i numeri: da 1 a 100; il film ha un sottotitolo che allude a questa numerazione: «100 glimpses...») seguono un ritmo loro, spezzando illogicamente una scena continua. Il numero progressivo evidenzia la linearità e annuncia la fine, ma senza la tensione, per esempio dello zoom di Snow (che ugualmente evidenzia una linearità progressiva).

«Go back east young man», torna indietro a est, un doppio ritorno, nello spazio e nella memoria, entrambi dati come ordinati e ordinabili.

Il film aspira ad essere ‘di risposte’. Mekas ritrova la sua memoria, la tocca e la filma.

Torna la fiducia, alla fine a Vienna, dove si rivela che la ‘natura’ è in realtà ‘cultura’; e cultura borghese, culto dell’arte così come della mamma. Mekas infatti è meno ‘buono’ di quel che sembra; come Léautaud, egli vive la sua vita per poterla filmare, e mette sua madre ‘in posa’ la prima volta che la vediamo. Questo cinema è un cinema che si vuole ‘puro’: Mekas non esibisce il mezzo, esso è un tramite, e la gestualità, i *glimpses* (traccia comunque di una cultura elettrica) propongono una ‘naturalità’ della mdp a mano. Quello che viene fuori è una idealizzazione del tempo della memoria contro la storia (rivelatore è l’episodio del campo di lavoro, in cui Mekas preferisce posare uno sguardo ‘comprensivo’ – come nell’incontro col suo ex ‘kapo’). La mamma, la famiglia, il focolare, gli amici esistono fuori del tempo. E sopra tutto sovrasta ‘l’indistruttibilità dello spirito umano’.

Anche l’incendio del Mercato est di Vienna appare inane, poiché non la storia o il corpo sono in questione, ma lo ‘spirito’ (che è poi lo spirito dell’occidente, reazionario e borghese). È vero però (qui sta l’ambiguità produttiva di Mekas) che egli contrappone una gestualità ‘presente’ e attiva a un’ideologia immobilista; nel film la cosa è un po’ esibita nella misura in cui si può identificare la cultura americana (colonizzatrice) col cinema e quella lituana-sovietica con la fotografia (che ‘blocca’ il tempo, e infatti i parenti lituani di Mekas fanno a loro volta i loro diari, che saranno però solo album di fotografie).

Il film ha poi un debito con l’home movie. Questa discesa al ‘basso’ di

Mekas gli permette di fare un ‘film di famiglia’, di estendere il proprio io (quello dei *Diaries*) a una cerchia di familiari e di amici.

### Gehr e l'ipostasi dello schermo

Ernie Gehr porta alle estreme conseguenze uno dei temi fondamentali dell'underground, quello di restituire lo scettro allo schermo – ridotto a superficie piatta che raccoglie e ritrasmette impulsi luminosi nel tempo. La sala deve favorire questa concentrazione. Il cinema ideale è l'Anthology, fatto per spettatori *isolati*, anche se raccolti in una comunità eterogenea. Gehr vuole poi lo spettatore al centro dello schermo, nessuna luce o rumore di disturbo, una concentrazione assoluta.

Kubelka naturalmente lo ha preceduto in questo terreno. Lo spettatore esce dalla folla e ricerca un tempio che proprio la folla ha distrutto. L'esperienza sublime è astratta e impossibile: lo sforzo, votato allo scacco, di Gehr è quello di sfidare l'impossibile. Al limite, in Gehr, al contrario di Kubelka, contano più le condizioni di proiezione che il film stesso, il quale si pone come sintesi-limite, secondo la linea concettuale, di alcuni elementi base del cinema, esplorati come fondamenti di una teoria del cinema. Ogni film è un diverso campo di esplorazione, e il film-limite è naturalmente *History* (1970), che aspetta forse il suo contraltare ‘bianco’. E cioè: la storia ridotta all'alea della percezione (della grana fotografica), neppure a un test dal quale lo spettatore possa produrre immagini, tantomeno alla messa in scena di un immaginario col quale lo spettatore confronti e scontri il proprio (è questo il fenomeno *esplicito* di molto cinema sperimentale, e *implicito* di quello ‘industriale’).

*History* è un film tautologico, ciò che è, è; e la storia non conosce trasformazione, è solo una storia ineffabile (tanto è caotica) dell'inconscio. L'occhio è colpito da un movimento così intenso e veloce da perdere ogni possibilità di coordinamento, logico e illogico che sia; lo spettatore, senza essere affascinato, è impotente a reagire. Lo stesso si potrebbe dire di *Field* (1970) – ma entrambi, stando al gioco di Gehr, li ho visti in condizioni eccessivamente improprie – dove c'è però il referente ‘reale’, peraltro difficilmente identificabile. Il movimento ‘filato’ (confronta → ← noto come *Back and Forth*, Michael Snow, 1968-69) e continuo (se non vado errato si tratta di un piano-sequenza sinistra-destra) allude a ciò che si può vedere di un asfalto di strada o di un campo d'erba filmati a grande velocità, fino ad essere irricognoscibili.

*Serene Velocity* (1970) esplora il rettangolo schermico, il cubo prospettico, e l'illusione del movimento data dal passaggio veloce, per stacco, da un campo prospettico all'altro. *Still* (1969-71), il migliore, lavora sulla luce e, finalmente, sulla 'natura'. L'effetto di sovrimpressioni, *fatta in macchina* e con solo due immagini, produce effetti ulteriori di ghost images dovuti al calcolo estremamente difficile dell'intensità luminosa di ogni piano. Gehr ha detto che era questo ciò che ha visto dalla finestra della Film Makers' Cooperative per due anni e più, e che quindi conosceva a memoria tutte le luci di questa veduta alle differenti ore del giorno. Resta la presenza continua dell'alea, data dalla 'natura'. Sarebbe da fare un discorso sulla presenza e il ruolo che assume la 'natura' in film-limite come *Unsere Afrika-reise* (P. Kubelka, 1966), *La Région Centrale* (Michael Snow, 1970-71), *S:TREAM:S:S:ECTION:S:SECTION:S:S:SECTIONED* (P. Sharits 1968-71) e *Still* ma anche *Zorns Lemma* (Hollis Frampton, 1970), la trilogia di Pittsburgh: *Eyes* (1971), *Deus Ex* (1971), *The Act of Seeing with One's Own Eyes* (1971) di Stan Brakhage. Ho l'impressione che nel suo incontro con il 'cinema verità' l'underground diventi particolarmente produttivo (pensa al 'documentarista' Brunatto).

In *Still* la natura introduce l'elemento che sfugge al controllo dell'autore-computer, che riconduce all'illusione di realtà, che Gehr tenta di 'strutturare' ma che stimola invece 'liberamente' l'immaginario dello spettatore. Gehr vede il mondo ridotto a un fenomeno di questo mondo, e cioè il cinema. Anche se i suoi film, come quelli di Kubelka, non sono una metafora del mondo, il loro statuto tecnico li pone però come 'prove' intensissime – dei flash – che diano la linea giusta da seguire per muoversi nel mondo. C'è qui un ascetismo morale che colpisce. E del resto la richiesta di *concentrarsi su un centro*, in questo mondo caotico, elettrico e decentrato, può far pensare ad una esperienza zen. Insomma, il 'materialismo' di questi film, la loro insistenza sull'esperienza dei dati base della tecnologia cinematografica, rimandano ad un'Idea del mondo.

### **La natura di Snow**

Il rapporto tra alea (natura) e struttura (controllo) ossessiona Snow come Kubelka o Gehr. Ma in Snow c'è un elemento diverso, che è l'accettazione del 'rumore' e anzi la sua inserzione nel film, che in *Wavelength* (1966-67) ha accenti ironici, poiché il film ha un suo andamento 'mentale' che contrasta con la materialità del film. Infatti non c'è uno zoom continuo, ma anzi un montaggio assai complesso che, al limite come in *Serene Velocity*, dà l'illusione dello stesso zoom.

Non solo questo zoom avanza a frammenti, ma neppure è assicurata la sua continuità: poiché ci sono dei flash-back e dei flash-forward, e addirittura a un certo punto viene 'saltato' un passaggio, poiché si va da una certa iscrizione della foto ad una più grande (flash-forward) che però poi, cioè alla fine della sovrimpressionazione, resta sola (questo verso la fine).

Il rumore di cui parlavo sono le velature, per esempio, ma anche l'intermittenza nelle variazioni di colore (che, se ho ben capito, sono ottenute 'in diretta' ponendo dei fogli colorati trasparenti davanti all'obiettivo). Cioè tutto ciò che appare non strutturato. È anche, se si vuole, il *piacere*, che si ritrova nella duplice suspense del film (qui in parte strutturato), e cioè la continuità dello zoom (che però sbocca nel vuoto visivo e sonoro) e la discontinuità del dramma rappresentato (giorno-notte-giorno-notte).

Il terzo livello del piacere potrebbe essere appunto l'alea, riassunta nella scena fuori dalla finestra. Insomma, *Wavelength* è un intersecarsi di codici molto poco strutturati, nonostante le apparenze. C'è una sorta di improvvisazione costante, di invenzione, che resta in  $\rightarrow \leftarrow$  ma che in *La Région Centrale* viene assolutizzata nell'aleatorietà (tale almeno mi appare) della scelta dei piani e dei movimenti da montare e di quelli da scartare.

Sul suono c'è una progressione curiosa. Il fischio sempre più alto non incomincia subito, come sarebbe logico, ma dopo la canzone dei Beatles. Questo fischio, parallelo al dato tecnologico del film (lo zoom) si accompagna di tanto in tanto alla presa diretta (legata al racconto, e che introduce l'alea, la natura). Alla fine, quando 'entriamo' nella foto, lo zoom cessa, l'immagine è fissa, sul suono si sovrappone il fischio di una sirena (così almeno mi è parso), poi piano piano il suono dissolve mentre l'immagine va fuori fuoco, fino a bianco e silenzio su cui termina il film.

Un buon punto da cui partire per analizzare Snow potrebbe essere *A Casing Shelved* (1970) dove si incrociano il problema dell'autobiografia (confronta anche *Side Seat Paintings Slides Sound Film*, 1970), la vita di un uomo raccontata attraverso i suoi oggetti, e quello della esaustività dell'immagine. Snow pone a confronto due codici: quello analitico della parola e quello sintetico dell'immagine. Se è vero che la descrizione a parole degli oggetti che si trovano nello scaffale aiuta a percepirla, è vero anche che si tratta di un'impresa frustrante, destinata a fallire. La descrizione potrebbe durare all'infinito. Su questo confronto di codici è forse basato anche *One Second in Montreal*, 1969 (fotografie); ma è un film che mi sfugge

e non mi piace granché.

Il problema che pone *La Région* è di fondo. E cioè: di chi è l'occhio? Di una macchina o di un Dio che scende sulla terra come macchina? Se è vero che è l'occhio di un marxiano, non è anche un marziano che (come un tempo Gesù) incarna Dio? Il film lavora sulla nozione di infinito, poiché viene esibito un certo numero di varianti di una matrice che potrebbe produrne innumerevoli. Il presente (il film visibile) agisce così da trampolino verso l'assente (l'infinito del film).

Ciò che mi ha colpito rivedendo *La Région Centrale* è la casualità della struttura: del resto, in tutti i suoi film, Snow propone una struttura molto forte, teorica, concettuale, della quale il più delle volte si parla; ma insieme c'è una presenza molto forte di *rumore* (o di alea, o di 'natura' riconquistata al livello *tecnico*). In questo film, per esempio, non sono riuscito a vedere alcun 'programma'. La successione dei piani-sequenza contiene una sola *linea*: quella del passaggio del tempo (dalle 12 di un giorno a quelle del giorno successivo: anche in *Wavelength* c'è questa progressione del tempo – parallela a quella dello zoom – che alterna giorno/notte/giorno/notte). Spesso poi ci sono piani brevi, così come le X non intervengono sistematicamente: spesso dei piani non sono separati dalla X, e spesso le X tagliano dei piani-sequenza. In questo senso il film si può dire che è fatto da una macchina impazzita; meglio, la 'casualità', il disordine diventano il dato artistico (l'artista è un 'pazzo'), cioè umano, cioè 'naturale' della macchina. Il che farebbe del film un'opera regressiva. Questa macchina sfuggita al controllo (razionale) dell'uomo, disarticolata, spastica, afasica è però anche un anti-uomo, un occhio cibernetico che impara a muoversi dentro la natura 'pura'.

Un occhio cibernetico puro, vergine, in-fante e una natura pulita, intoccata dall'uomo; due culture opposte che però forse si riflettono. L'uomo sta tra gli spettatori, che vedono il proprio occhio sottoposto innanzitutto a un training diseducativo, a una brusca rottura dei codici (di linearità, equilibrio, centralità) con i quali è abituato a vedere, in primis a vedere la natura. Ma si costruisce un sistema? Si può dire che l'occhio sia quello di un Dio elettronico, che vede di più e meglio? Tutto sommato non mi pare. Ma quest'idea della macchina impazzita mi dà peraltro il sospetto di una volontà di ritorno alla natura, sia pure essa una natura cibernetica. C'è insomma nel film un piacere del gioco con la macchina, definalizzato (a meno di non dire che il film è una pubblicità per la vendita della macchina, un test esemplificativo – del resto ricordo che nel '72 alla Toronto Coop. mi proposero di vedere un estratto di 10' che era uno short pubblicitario

per il film ‘lungo’).

Il piacere del film è anche quello dello spettatore, che si pulisce l’occhio decodificandolo (la differenza tra il film e, che so, le montagne russe, è che il primo iscrive i codici che decodifica). Bisogna aggiungere che il film, pur avendo un preminente impatto profilmico, lavora anche (o gioca) sul dato astratto e gestuale. Per la gestualità penso alla serie di piani piuttosto rapidi della notte di luna, dove c’è un’inversione di campo rispetto al giorno, per cui il paesaggio non riempie più l’inquadratura, e la luna è una luce astratta, che *si* agita come in un film di Brakhage. Di giorno però (e specie nelle parti dove c’è meno luce, imbrunire e alba, ma anche alla fine) l’astrazione (la non riconoscibilità, quasi, se non per ricostruzione mentale, di ciò che scorre davanti alla mdp – un po’ come in *Field* di Gehr) è ottenuta con la velocità del movimento, per cui si passa dal decentramento della visione quattrocentesca alla sua trasformazione continua (il film è comunque a un livello un piano-sequenza ideale) in astrazione, all’occhio interno o totale alla Brakhage. Ma vedi meglio → ←.

*Aprile 1976-1978*

### **Polluzione ed ecologia mediologica**

Mentre si assiste, in vari campi, ad eccessi (troppa popolazione, troppa informazione), si può constatare la presenza di una euforia mortale, di tipo ‘fine del mondo’ anche se non dichiarata, per questo eccesso e questo spreco. Mi ricordo di Bataille (“la notion de dépense”). C’è tutta un’ideologia diffusa che, dopo il moralismo precedente (stitico), si manifesta come diarrea culturale. Forse è giusto che, per un momento, ci sia eccesso. Va però notato che questo eccesso comporta un appiattimento di tutto, proprio in un momento in cui non emergono proposte nuove. È dunque diventato importante distinguere, anche se l’operazione del distinguere, scegliere, sembra andare contro le indicazioni dei media (flusso indistinto) e, quindi, sembra denunciare un atteggiamento rétro, nostalgico per l’estetica del buon tempo antico. Mi chiedo però se, per es., l’emergere della semiotica non corrisponda, al di là delle deformazioni, a un tentativo di porre riparo al flusso, di bloccarlo per analizzarlo, come per dimostrare che anche per il flusso valgono le leggi generali dell’analisi, della differenziazione, della scomposizione grammaticale.

Mi chiedo anche se a voler arrestare il flusso non ci si comporta come chi, di fronte al parlato, opponeva il purismo del cinema muto.

### **Tecnologia e filosofia**

I progressi tecnologici rendono obsolete, superate le tecniche precedenti. È chiaro il discorso se riferito alle arti: basta pensarle però non come ‘valori’ assoluti ma come elaborazioni più o meno abili di materiali. Non bisogna, credo, avere nostalgia di ciò che era fatto a mano rispetto a ciò che può essere fatto dalla macchina: ci sarà sempre una qualche differenza, certo. Ma la differenza in meglio è dalla parte della macchina se si considera non l’arte in astratto ma la sua diffusione e, soprattutto il fatto che tutti possono diventare artisti. Naturalmente va considerato anche il fatto che le tecniche più avanzate costringono quelle meno avanzate a specializzarsi, ad approfondire il proprio specifico, a sviluppare il campo più ristretto – in cui sono tecnicamente superiori. Per esempio il cinema supera il teatro quanto a resa naturalistica, Griffith è meglio di Belasco; ma il teatro reagisce tornando al suo specifico. La televisione supera il cinema quanto a cinegiornalismo, a cinema saggistico ecc., quindi il cinema abbandona il documentarismo (che è stato propedeutico alla TV) e si ‘specializza’ nella finzione, nel cinema schermico.

Questo discorso mi sembra valido anche se esteso, per es., alla filosofia, intesa però non come pensiero assoluto, eterno, ma come tecnica di pensiero, cioè la tecnica che, in un dato momento storico, permette di pensare ‘più economicamente’, cioè più cose, per più persone, in meno tempo ecc. Mi chiedo, per esempio, se nel momento in cui certe funzioni logico-razionali del pensiero storico sono affidate al computer (ne costituiscono la sua ‘filosofia’, la logica del suo progetto scientifico), l’uomo non abbia più bisogno di pensare in questi termini (la macchina lo fa per lui); mentre invece ha bisogno di sviluppare dimensioni che, per ora, la macchina non può raggiungere: per esempio il pensiero analogico, decentrato ecc. (Nietzsche, irrazionalismo ecc.). Insomma, se il computer si occupa di ciò che c’è, solo l’uomo può speculare sui ‘buchi neri’ che sono dentro e fuori di lui.