

Aprà e Bargellini Trasferimenti e influenze

Jacopo Abballe*

ABSTRACT

L'articolo vuole ripercorrere il rapporto tra Piero Bargellini e Adriano Aprà, ricostruire la storia della loro amicizia e segnalare le tracce della loro influenza reciproca (in particolare quella che il critico *romano* ha avuto nella carriera del film-maker di Arezzo). A partire dalle idee di Aprà su Bargellini (considerato dallo stesso uno dei maggiori film-maker italiani), si cercherà di andare più a fondo nell'analisi del suo cinema, ancora poco trattato in ambito accademico. L'ultima parte del saggio è dedicata all'approfondimento di *Trasferimento di modulazione* (1969), in cui Aprà aveva riconosciuto un caso unico nella storia del cinema.

Parole-chiave. Piero Bargellini; Adriano Aprà; Cooperativa Cinema Indipendente; Cinema sperimentale; Cinema underground italiano

The article retraces the relationship between Piero Bargellini e Adriano Aprà, reconstructs their friendship's history and identifies their reciprocal influences' traces (focusing more on the one that the Roman critic exerted on the work of the film-maker from Arezzo). Setting off from Aprà's ideas about Bargellini (whom was considered by the former as one of the most prominent Italian film-maker), the article tries to better analyze the latter's cinematographic works, still not properly discussed in academia. The essay's last part focuses on *Trasferimento di modulazione* (1969), which Aprà recognized as a unique case in cinema's history.

Keywords. Piero Bargellini; Adriano Aprà; Cooperativa Cinema Indipendente; Experimental cinema; Underground Italian cinema

* Jacopo Abballe, Ricercatore indipendente, abballejacopo@gmail.com.

Introduzione

Adriano Aprà conosce Pierfrancesco Bargellini nel febbraio del 1969, in provincia di Arezzo. Aprà ha ventotto anni, è un assiduo frequentatore del Filmstudio di Roma e ha già fondato una rivista importante dal nome essenziale: «Cinema&Film». È stato chiamato da un cineclub di San Giovanni Valdarno per una retrospettiva dedicata a Jerry Lewis, il grande comico americano¹. Sono anni in cui, con un certo ritardo rispetto alla nuova critica francese, anche in Italia si è avviata un'operazione di rivalutazione del cinema hollywoodiano, di cui Aprà è uno dei più convinti e originali difensori². In occasione di questa rassegna, il giovane critico romano fa la conoscenza di Pierfrancesco Bargellini (per tutti Piero) e di un suo amico carismatico, Marco Melani. Quando gli si presentano, Aprà ha già una certa idea di chi si trova davanti: pochi mesi prima, nel dicembre 1968, aveva seguito una rassegna dedicata all'underground italiano al Filmstudio di Roma³. In quell'occasione, *Morte all'orecchio di Van Gogh* (1968) di Bargellini si era imposto ai suoi occhi come una delle visioni più sconvolgenti: un lungometraggio sconnesso, frammentario, in cui immagini di sesso e di morte si susseguono secondo ritmi imprevedibili, oscillando continuamente tra una lenta contemplazione (la sequenza della morte dell'ape) e uno sguardo febbrile, senza pace⁴. In una lunga sequenza centrale, due giovani (Lidia Barbagli e Marco Melani) si tagliano le unghie dei piedi e se le tingono a vicenda. La ragazza passa meticolosamente

¹ Cfr. P. FALLERINI, *Le forme dello spazio inosservato (III) – Intervista ad Adriano Aprà*, in *Fucine Mute*, 1 febbraio 2000, <<https://www.fucinemute.it/2000/02/le-forme-dello-spazio-inosservato-iii/>> (ultima consultazione: 10 maggio 2025). Nel corso del testo si farà più volte riferimento a questa intervista, che è senza dubbio una delle più complete e preziose tra quelle in cui Aprà parla di Piero Bargellini, Marco Melani e del cinema sperimentale di quegli anni.

² Cfr. A. APRÀ, *Il meraviglioso mondo di Jerry Lewis*, in «Filmcritica», n. 141, gennaio 1964.

³ La rassegna era *Cinema Underground Italiano*. Cfr. B. DI MARINO, *Sguardo inconscio azione. Cinema sperimentale e underground a Roma (1965-1975)*, Lithos, Roma 1999, p. 25.

⁴ Lo stesso Aprà ne avrebbe scritto così: «Queste immagini di morte improduttiva ci travolgono [...]. Con *Morte all'orecchio di Van Gogh* Bargellini eleva un monumento funebre e seppellisce, filmandole, le immagini dell'energia mortale, suggerendo (“immaginando”) in pari tempo le fonti di energia vitale che risorgeranno dalle ceneri.» A. APRÀ, *Prometeo liberato*, in «Cinema & Film», n. 9, estate 1969, p. 267.

dello smalto rosso sui piedi di lui. Lui si lascia cadere a terra e sorride alla macchina da presa. Quando Aprà arriva al cineclub di San Giovanni Valdarno, Piero Bargellini è per lui il regista geniale e senza volto che non si fa vedere a Roma, mentre Marco Melani è solo il ragazzo dello smalto che si vede nel film.

Nel corso della rassegna su Lewis, il critico viene invitato a seguire i due ad Arezzo, a casa di Bargellini. Lì, in una stanza buia (e presumibilmente densa di fumo), il giovane cineamatore proietta in esclusiva alcuni dei suoi ultimi lavori⁵. Dopo qualche visione che entusiasma l'ospite, Bargellini monta sul proiettore una pellicola di appena novanta metri, un esperimento senza precedenti che ha completato in quei giorni. Sulla pizza c'è scritto: «*Trasferimento di modulazione*». Ciò che segue nell'oscurità di quella stanza è la visione di un breve film pornografico rifilmato in bianco e nero, ma scosso da straordinarie pulsazioni dell'immagine: i corpi nudi si accendono di energia e la pellicola si riempie «dei colori dell'iride⁶».

Nei primi mesi del 1969, Aprà già conosce bene l'underground americano e italiano. Si trovava a Pesaro, nel 1967, quando Jonas Mekas introdusse una ricca retrospettiva dedicata al New American Cinema; aveva seguito le rassegne al Filmstudio dedicate all'indipendente italiano (la prima nel marzo 1968); e soprattutto aveva già organizzato, nel maggio del 1968, una tavola rotonda con i membri della Cooperativa Cinema Indipendente (di cui pure Bargellini faceva parte)⁷. Ma in tutte queste occasioni, Bargellini non c'era. Come ha poi ricordato lo stesso Aprà:

Piero aveva un lavoro ad Arezzo e per questo non si era mai visto a Roma, e si spostava solo quando gli era possibile. Doveva lavorare, aveva uno stipendio, un orario di lavoro, non aveva la possibilità di muoversi come gli altri [film-maker]. Non è un caso che io lo

⁵ Cfr. A. APRÀ, in FALLERINI, *Le forme dello spazio inosservato (III) – Intervista ad Adriano Aprà*, cit. Si rimanda anche alle dichiarazioni dello stesso Aprà nel documentario *Ritratto di Piero Bargellini* (Paolo Brunatto, 2005).

⁶ P. BARGELLINI, E. UNGARI, *Cittadino dello spazio*, in «Gong», n. 6, giugno 1975, p. 36 ora in *24° Torino Film Festival*, a cura di R. Manassero, Museo Nazionale del Cinema, Torino 2006, p. 251.

⁷ Cfr. *Tavola rotonda sul cinema italiano - produzione e distribuzione (1)*, in «Cinema&Film», n. 5-6, estate 1968.

abbia conosciuto andando ad Arezzo e non lui venendo a Roma⁸.

Si è però rivelato in qualche modo profetico che i due si siano incontrati solo pochi giorni dopo il particolare lavoro di sviluppo e stampa su *Trasferimento di modulazione* (1969), un cortometraggio che non solo verrà ricordato da Aprà come uno degli esempi più straordinari dell'underground italiano (e del cinema sperimentale in generale)⁹, ma che convincerà il critico romano a restare vicino a questo artista-artigiano per molto tempo. E vicino alla sua opera anche dopo la morte prematura di Bargellini, avvenuta nel luglio 1982 (a poco più di quarant'anni). La loro è stata un'amicizia oltre il tempo, contro il tempo. Ma ripercorrerla significa necessariamente ricostruirla in modo parziale, frammentario. Solo pochi scritti, qualche rara intervista, alcune immagini, una dedica: è tutto ciò che resta di un rapporto che, per il resto, è stato del tutto rosso dalla violenza del tempo. Non restano in effetti che poche tracce a testimoniare l'esistenza di un'amicizia che pure c'è stata, e che ha persino permesso alle due parti di riconsiderare le proprie convinzioni sul cinema, di attraversare nuovi orizzonti espressivi e teorici. Se si vorrà capire più a fondo il cinema di Bargellini e la poetica di Aprà bisognerà approfondire anzitutto il senso di questo legame artistico, cinefilo, umano. Bisognerà insomma capire perché Aprà arrivò a definire Piero Bargellini come uno dei maggiori film-maker italiani, e persino come «un Rimbaud del cinema»¹⁰.

I PARTE. VITA, CONSUNZIONE E MORTE

La tangente del nuovo cinema

Qualche tempo prima di conoscere Aprà, Piero Bargellini partecipa al Festival di Montecatini con *Questo film è dedicato a David Riesman e s'intitolerà «Capolavoro»*

⁸ APRÀ, in FALLERINI, *Le forme dello spazio inosservato (III) – Intervista ad Adriano Aprà*, cit.

⁹ Nelle parole di Aprà: «Io si potrebbe definire un viaggio nell'inconscio della tecnica cinematografica, che mette in questione la nascita stessa del cinema come riproducibilità tecnica. Devo aggiungere che l'esperienza di Bargellini è, per quanto ne so, unica nella storia del cinema.» A. APRÀ, *Cinema sperimentale e mezzogiorno di massa in Italia*, marzo-giugno 1976, Fondazione Angelo Rizzoli, ora in *Cinema Video Internet. Tecnologie e avanguardie in Italia dal Futurismo alla Net.art*, a cura di C. G. Saba, Clueb, Bologna 2006, p. 181.

¹⁰ Lo dice Aprà nel documentario *Ritratto di Piero Bargellini* di Brunatto.

(1967)¹¹. Il film è una sorta di zibaldone di quotidiani, riviste di costume e fumetti in cui la staticità dei soggetti viene compensata da un montaggio vivace e ricchissimo. Un saggio pop sulla società dei consumi, dove la fascinazione per le vetrine dei negozi, i nuovi elettrodomestici e le minigonne delle giovani italiane permette di (ri)guardare al Paese attraverso uno sguardo che è al contempo anarchico e rigoroso, personale e scientifico. Nell'occasione del festival, *Capolavoro* si aggiudica un premio e conquista l'attenzione di Massimo Bacigalupo, un film-maker appena ventenne e vincitore della precedente edizione con *Quasi una tangente* (1966)¹². È Bacigalupo a introdurre Bargellini al gruppo della nascente Cooperativa Cinema Indipendente, «il cui obiettivo era quello di distribuire i film underground in modo capillare, nonché di funzionare come polo di aggregazione per gli autori»¹³.

Il retroterra culturale di Bargellini è di tipo provinciale. È nato ad Arezzo (nel 1940) e ha comprato la sua prima cinepresa a vent'anni «esclusivamente per riprendere le gare automobilistiche»¹⁴. Da metà anni Sessanta lavora come impiegato agronomo presso l'Ente di Irrigazione Val di Chiana e approfitta del tempo libero per realizzare dei brevi esperimenti in 8mm. Il cineclub di San Giovanni Valdarno (a trenta chilometri da Arezzo), gli permette di finanziare l'acquisto e lo sviluppo della pellicola, nonché di mostrare agli amici dello stesso cineclub

¹¹ La partecipazione di questo film al Festival di Montecatini è anche testimoniata da un articolo del critico Giulio Cattivelli. Cfr. G. CATTIVELLI, *Da Montecatini a Carrara con ucciate e tangenti*, in «Cinema Nuovo», n. 188, luglio-agosto 1967.

¹² Cfr. BARGELLINI, UNGARI, *Cittadino dello spazio*, cit.

¹³ DI MARINO, *Sguardo inconscio azione. Cinema sperimentale e underground a Roma (1965-1975)*, cit., p. 23.

¹⁴ La citazione proviene da un testo che Oriana, moglie di Piero, ha condiviso con chi scrive. Il testo è il seguente: «Sono nato ad Arezzo nel 1940... a 7 anni ho iniziato a scattare fotografie... a 20 anni ho comprato una macchina da presa, esclusivamente, per riprendere le gare automobilistiche... solo più tardi ho iniziato a girare brevi film a soggetto... a 25 cineamatore e impiegato, nelle ore libere dall'ufficio filmavo, mentre la notte montavo, sviluppavo e sonorizzavo le pellicole, alcuni successi ottenuti ai concorsi cinematografici (fedic) mi spinsero ad entrare nella C.C.I. Oggi vivo a Roma, dove continuo il mio "viaggio filmico"». Il testo, firmato Pierfrancesco Bargellini, compare in una versione rielaborata in *Il film sperimentale*, a cura di M. Bacigalupo, «Bianco e nero», n. 5/8, maggio-agosto 1974.

i suoi progressi. Si tratta di esperienze abbastanza ingenua, in cui un amatore giovane e ancora sprovvisto cerca di emulare in povero le forme del cinema commerciale (l'horror gotico per *Il teschio*, 1965, la fantascienza per *Anno 2000*, 1965). I risultati sono giocosi, divertenti, ma poco significativi su un piano espressivo. La svolta avviene proprio con *Capolavoro*, quando Bargellini ha l'intuizione di adattare il proprio sguardo a quello della cinepresa, di muoversi all'interno delle sue possibilità tecniche. È infatti la sua nuova Bolex Paillard H-8 REX a suggerire a Bargellini il prossimo film da farsi.

Fu allora che girai *Capolavoro*. Il film voleva essere una specie di test per provare tutte le possibilità che la mia nuova macchina aveva. Mi sono servito soltanto di fotografie. Mi venne l'idea di trattare il materiale fotografico come una realtà vivente. Con una mano tenevo la macchina da presa, con l'altra prendevo una fotografia e le imprimevo delle oscillazioni, dei movimenti, le davo angolazioni diverse, proprio come se io fossi stato dentro quell'immagine, mi ci muovevo e dovevo fare un reportage. C'era un rapporto molto fisico e molto sessuale con la macchina da presa. Era un idolo¹⁵.

È in questo momento che Bargellini elabora l'idea di un cinema al servizio della tecnica. Il film non nasce da esigenze propriamente comunicative ma dal piacere feticistico per l'apparecchiatura, dal desiderio di impiegare una nuova cinepresa e di accertarsi del suo corretto funzionamento. L'esperienza tecnica di Bargellini si rivela comunque del tutto in linea con le ricerche che animano in quegli anni i protagonisti della Cooperativa Cinema Indipendente¹⁶. I film di Bacigalupo, Baruchello, De Bernardi, Epreman, Leonardi, Patella, Turi e gli altri sono esempi altrettanto radicali della ricerca di un nuovo rapporto con lo spettatore, di un legame più esclusivo con l'apparecchiatura, nonché di un modo di fare cinema essenzialmente povero, clandestino e militante. Il tentativo operato da questo gruppo di neoavanguardia è stato quello di costituire un'alternativa al cinema ufficiale (cioè quello regolato dalla censura), e di coniugare la sperimenta-

¹⁵ BARGELLINI, UNGARI, *Cittadino dello spazio*, cit., p. 254.

¹⁶ Per approfondire il cinema sperimentale italiano di quegli anni e il ruolo della Cooperativa cfr. S. LISCHI, *Italian Experimental Cinema: Art, Politics, Poetry*, in *A Companion to Italian Cinema*, a cura di F. Burke, Blackwell, Hoboken 2017.

zione formale con la rabbia rivoluzionaria del Sessantotto. Insomma, un gruppo appassionato, pronto all'azione, in cui ci si finanzia e promuove a vicenda, come all'epoca lasciava intendere Leonardi: «[ci muoviamo tra] decine di migliaia di circoli del cinema, circoli culturali, associazioni di ogni genere che hanno un proiettore 16mm, oppure che hanno una stanza, perché il proiettore possiamo portarlo anche noi»¹⁷.

La Cooperativa viene fondata a Napoli nel maggio 1967, ma tra il 1968 e il 1970, il nucleo principale è operativo a Roma (solo qualcuno a Torino, dove la Cooperativa aveva una segreteria¹⁸), e può quindi contare sul supporto del Filmstudio e di Adriano Aprà. In un primo momento Bargellini resta legato al suo lavoro, alla sua città, e cerca di collaborare a distanza con la CCI. In una lettera del febbraio 1968, poi pubblicata in «Filmcritica», Bargellini scrive ad Alfredo Leonardi:

Quanto prima invierò dei film sia in 8mm che in 16mm con pista magnetica, queste caratteristiche tecniche vanno bene oppure ci vuole la pista ottica? Ad Arezzo c'è una Casa del Popolo di cui conosco bene i dirigenti culturali, inoltre esiste il cineforum; a S. Giovanni Valdarno (Arezzo) c'è il cineclub ed il Circolo Culturale Luigi Russo, dato che fanno attività cinematografica, non mancherò di inserire nei programmi una rassegna, magari per autori della c.c.i., quindi inviami pure il listino prezzi. Per ora non mi rimane che ringraziarti e salutarti¹⁹.

Poi, nel 1970, Bargellini decide di abbandonare il suo lavoro da impiegato e si sposta nella capitale. Anche se in quel momento i risultati della CCI si rivelano per lo più fallimentari²⁰, le dinamiche di collaborazione artistica alimentano una

¹⁷ B. DI MARINO, *Tecniche miste su schermo. Introduzione al cinema d'artista italiano*, in *Lo sguardo espanso. Cinema d'artista italiano 1912-2012*, a cura di Id., M. Meneguzzo, A. La Porta, Silvana, pp. 22-23.

¹⁸ Cfr. DI MARINO, *Sguardo inconscio azione. Cinema sperimentale e underground a Roma (1965-1975)*, cit., p. 24.

¹⁹ *La parte giusta*, a cura di A. Leonardi, in «Filmcritica», n. 214, marzo 1971.

²⁰ Lo stesso Bargellini avrebbe poi affermato che «da parte di chi promuoveva la Cooperativa c'era una sorta di valutazione che influenzava il destino dei singoli film: alcuni erano imposti, altri trascurati». BARGELLINI, UNGARI, *Cittadino dello spazio*, cit., p. 250.

serie di rapporti significativi. Nascono delle amicizie profonde, di cui i film a volte non sono che delle tracce. I più vicini a Bargellini sono Tonino De Bernardi, Massimo Bacigalupo, Paolo Brunatto. Si aiutano e si filmano a vicenda, anche in occasioni del tutto anonime, perché il cinema è vissuto quotidianamente come parte integrante dell'esistenza. C'è ovviamente anche Aprà, che conosce e frequenta i principali membri della Cooperativa. E tra le varie sequenze filmate tra amici in ambiti per lo più domestici, ci sono anche un paio di momenti in *Erinnerung an die Zukunft* (1970), il grande film incompiuto di Bargellini, dove compare la principale casa-simbolo dell'underground romano. È l'appartamento al Vicolo del Governo Vecchio n. 8.

Una vita underground

Adriano Aprà vive in quegli anni in un appartamento di settanta metri quadri, a pochi passi da Piazza Navona. Esce spesso dopo pranzo, passa la giornata al Filmstudio con gli amici e la sera al ristorante, in trattoria o a qualche festa. I soldi gli bastano appena per i film e per i pasti, ma non rinuncia quasi mai a mangiare fuori. Sul tardi torna nella sua casa piccola, con la cucina sempre sporca e le stanze piene di amici. La camera da letto è divisa da una grande libreria, con cui di fatto si ricavano due stanze da una soltanto. Però la libreria non è foderata, ci si vede attraverso, e quindi nella stanza dove dorme qualcun altro. È tra queste stanze – e in un'altra piccolina ricavata verso l'ingresso dell'appartamento – che tra gli anni Sessanta e Settanta dormono molti personaggi del cinema underground e d'autore²¹. Nei primi mesi del 1969, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet approdano da Monaco a Roma con un pulmino carico della loro biblioteca. La prima tappa è proprio l'appartamento di Vicolo del Governo Vecchio, sul cui pavimento scaricano centinaia di libri: stanno preparando un adattamento da una tragedia poco

²¹ I dettagli della casa in Vicolo del Governo Vecchio sono stati ricavati da una serie di testimonianze nel corso dell'evento di commemorazione «Après Aprà», che ha avuto luogo il 24 aprile 2024 alla Casa del Cinema di Roma, e in particolare da quanto riportato in quell'occasione da Luca Ferro. Per la registrazione dell'evento cfr. M. POLIMENI, *Après Aprà – Incontrando Adriano*, in YouTube, 27 aprile 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=F_eB0gZsgJ8&t=6276s> (ultima consultazione: 10 gennaio 2025).

conosciuta di Pierre Corneille e pensano ad Aprà per il ruolo di protagonista²². Ma tra i tanti che passano di continuo nell'appartamento c'è anche Piero Bargellini, spesso insieme a Marco Melani. Sempre in quel periodo, Bargellini frequenta una ragazza nota ad Aprà e ai suoi amici, Giovanna Ducrot, che si muove principalmente nell'ambito dell'avanguardia teatrale. La loro relazione è testimoniata anche da alcuni film particolarmente ispirati dell'autore, come *Zukie* (1970) e le sequenze di nudo di *Erinnerung*, in cui il corpo di Giovanna si impone con ossessione e sensualità. Sono anni felici, in cui sembra possibile fare a meno di un impiego stabile e vivere di quel che capita, con qualche lavoro nel mondo della pubblicità e del documentario televisivo. Si dà la precedenza ai propri ideali, ai propri sentimenti, ma anche alle proprie dipendenze. Una caratteristica non trascurabile della casa di Aprà è infatti che di lì passa molta droga. Bargellini e Marco Melani (compagno di avventure cinematografiche e protagonista di diversi suoi film in 8mm) ricoprono in questo senso un ruolo significativo. Sono legati dalla passione per il cinema (il loro idolo comune è Jerry Lewis) ma anche da una forte dipendenza per l'eroina: «Loro si accontentavano di qualsiasi cosa, erano esperti di prodotti farmaceutici e sapevano benissimo quali sostanze assumere, anche se l'aspetto igienico era decisamente ignorato: usavano la stessa siringa, prendevano queste medicine, le cuocevano, ne estraevano delle sostanze»²³. Aprà in quegli anni ha i capelli lunghi, una vita disordinata, una casa che è una sorta di «porto di mare»²⁴. Si sposta molto per l'Italia, tra festival e rassegne. E anche lui, quando va a Pisa per delle proiezioni universitarie dei film di Rossellini, fa esperienza di qualche sostanza²⁵. Un giorno che non è a casa, la polizia fa irruzione nel suo appartamento. Marco Melani e Piero Bargellini vengono arrestati. Melani è stato visto con un ragazzo di Piazza Navona che la polizia segue da tempo, ma non ha con sé sostanze stupefacenti al momento dell'arresto e viene quindi rilasciato

²² A. APRÀ, J.-M. S., *ritorno a Rolle. Racconto di una lunga amicizia tra l'avventura del cinema e la vita*, in «il manifesto», 22 novembre 2022.

²³ APRÀ, in FALLERINI, *Le forme dello spazio inosservato (III) – Intervista ad Adriano Aprà*, cit.

²⁴ *Ibidem*. Ma questa espressione è stata usata da Aprà nell'occasione di molte interviste e non solo.

²⁵ Questo episodio è emerso dopo la morte di Aprà, raccontato da Luca Ferro nel già citato evento «Après Aprà».

dopo pochi mesi. Bargellini invece viene trattenuto più a lungo: ha rubato il ricettario di un medico e da diverso tempo fa ricette false per acquistare sottoprodotti dell'eroina. È il 1971²⁶.

I tempi felici di Vicolo del Governo Vecchio sono soprattutto gli anni di «Cinema&Film», ovvero tra il 1966 e il 1970. La rivista che in quel tempo Adriano Aprà cura insieme a un gruppo di giovani critici dallo sguardo attento e originale (tra cui Enzo Ungari, Piero Spila, Franco Ferrini, Maurizio Ponzi) rappresenta un caso unico nell'ambito delle riviste italiane che trattano di cinema. I volumi hanno una forma strana (sono alti e stretti, quasi a ricordare una pellicola) e lo stesso titolo scatena una serie di riflessioni da parte di autori come Pier Paolo Pasolini e Bernardo Bertolucci su quale possa essere l'effettiva distinzione tra cinema e film²⁷. Ma soprattutto le modalità critiche e l'eclettismo alla base dei film discussi segnano una novità quasi assoluta per quegli anni. Il principale modello di riferimento sono i «Cahiers du cinéma», ma con un'attenzione rinnovata per l'underground americano ed europeo. Nel segno di questo interesse, e grazie alle proiezioni al Filmstudio di Trastevere, sulle pagine di «Cinema&Film» inizia presto a circolare il nome di Piero Bargellini. Nelle classifiche dei migliori film del 1968 (n. 7-8, inverno-primavera 1969) compare diverse volte il suo *Trasferimento di modulazione*, mentre sul numero successivo (n. 9, estate 1969) gli vengono dedicati ben due articoli: nel primo, Enzo Ungari mette in rapporto *Trasferimento di modulazione* con *Capricci* (1968) di Carmelo Bene; nel secondo, Aprà analizza estesamente i principali film del regista. È soprattutto a partire da questi articoli che dei film realizzati nella solitudine di un laboratorio domestico e con la manualità di un artigiano cominciano a guadagnare un loro spessore critico, nonché il posizionamento all'interno di un panorama di ricerca nuovo, in equilibrio tra rigore archeologico e delirio interpretativo.

Ma già nei primi anni Settanta, tutto comincia a sfumare. La forza del Ses-

²⁶ Cfr. FALLERINI, *Le forme dello spazio inosservato (III) – Intervista ad Adriano Aprà*, cit.

²⁷ «Non capivo, sinceramente non capivo perché *Cinema&Film*, davvero scusatemi non capivo... che cos'è il cinema se non i film, che cosa sono i film se non il cinema». *Una lettera di Bernardo Bertolucci*, in «Cinema&Film», n. 2, primavera 1967, p. 253. Per quanto riguarda le riflessioni di Pasolini si veda P.P. PASOLINI, *Battute sul cinema*, in «Cinema&Film», n. 1, inverno 1966-1967, ora in ID., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972.

santotto si esaurisce rapidamente, così come il vigore della CCI e in generale del cinema underground italiano. Molti film-maker abbandonano Roma, qualcuno si ritira dal cinema, altri fondano nuovi collettivi in forma ridimensionata (Video-base di Lajolo, Lombardi e Leonardi). Poesia e politica, estetica e militanza si dividono nuovamente: il videotape si impone come strumento di intervento sul mondo per la sua immediatezza tecnica, ma la resa abbastanza scadente delle sue immagini richiede di mettere da parte certe velleità artistiche (o di rivederle del tutto). È un periodo di riassetamento, di rivalutazione. Bargellini resta in carcere per quasi due anni e quando ne esce si ritrova in un Paese irrimediabilmente cambiato. Nel 1973 conosce una ragazza di Arezzo e la sposa. Poi torna a Roma con sua moglie. I due vivono per un anno nella capitale, restando qualche tempo a casa di Aprà, che accoglie nuovamente l'amico film-maker. Ma già nel 1974, Bargellini si sposta di nuovo. Vive per tre mesi in Turchia con la moglie Oriana, poi torna definitivamente ad Arezzo. Nella seconda metà degli anni Settanta, Aprà e Bargellini si perdono di vista, si sentono poco. Aprà gestisce con Ungari il Filmstudio, programmando le novità di Alberto Grifi, Nanni Moretti e molti altri. Intanto Bargellini si allontana gradualmente dal mondo del cinema sperimentale (nel 1973, grazie all'aiuto degli amici del Filmstudio, riesce a stampare un cortometraggio realizzato alcuni anni prima, *Stricnina*, 1969-73, mentre l'ultimo film è *Dove incominciano le gambe*, 1974) e si dedica alla regia di una serie di documentari Rai²⁸. Poi, nel 1979, viene contattato da Bernardo Bertolucci, che ha sentito parlare di lui da Melani e Aprà. Il regista di Parma è alla ricerca di un bravo tecnico per un effetto del film *La luna* (1979) e ha bisogno di qualcuno dotato di grandi abilità artigianali. Ha ricordato Oriana, la moglie di Bargellini: «Diciamo che [Piero] ci provò, ma questo effetto della luna non gli riuscì. Però abbiamo abitato per un periodo da Bertolucci, a Velletri. Ci ospitò una settimana, dieci giorni. Io avevo la bambina piccola. La sera invitava un sacco di registi e stavano tutti in compagnia, le cene insieme... Era un ambiente molto amichevole»²⁹.

²⁸ Per la trasmissione *A come agricoltura*, in onda su Rai 1 dal 1970 al 1981. Cfr. J. ABBALLE, *Ricordo di Piero Bargellini. Intervista a Oriana B.*, in *Memento*, 31 gennaio 2025, <<https://mementocinema.it/2025/01/31/ricordo-di-piero-bargellini-intervista-a-oriana-b/>> (ultima consultazione: 10 maggio 2025).

²⁹ *Ibidem*.

Ma dopo qualche tempo, riprendono i problemi con la legge. Aprà rivede il suo amico dopo molto tempo, ma l'occasione è una delle più spiacevoli: «Mi ricordo di essere andato a testimoniare al processo ad Arezzo, credo nel 1981. Ma già da tempo [Piero] lo avevo perso di vista. Andai a testimoniare: dissi che era un artista, una persona... insomma qualsiasi cosa si potesse dire per appoggiarne la difesa»³⁰. Si tratta probabilmente dell'ultimo contatto tra i due. L'immediata detenzione di Bargellini e la morte appena successiva al rilascio non hanno permesso in questo senso nessun recupero, nessun dopo.

Aprà ha però continuato a diffondere il nome di Piero Bargellini con convinzione per molti anni. Tra il 1998 e il 2002, nel periodo in cui è stato direttore della Cineteca Nazionale, si è occupato di conservare e digitalizzare molti film underground italiani. Tra questi, anche quelli di Piero Bargellini, che Aprà ha recuperato personalmente ad Arezzo. Ha ricordato Oriana: «Dopo la morte di Piero, io tenevo le pellicole in cantina, dentro una cassapanca. Quelle bobine grosse mi davano noia in casa. Però così presero umidità e si fece la muffa. Quando venne Adriano erano tutte sciupate. Perché quasi tutte avevano il sonoro, eh. [...] Insomma, le pellicole si erano fatte tutte brutte, rugginose. Le avevo abbandonate lì, non gli davo importanza. Poi mi chiamò Adriano: "Ma come? Ce li hai ancora i filmati?! Allora vengo a prenderli subito, vediamo se si possono salvare"»³¹.

È dunque grazie ad Adriano Aprà che i film di Bargellini sono tornati alla luce e che sono potuti diventare oggetto, al Festival di Torino del 2006, della prima retrospettiva dedicata interamente all'autore. Dopo un'invisibilità durata più di vent'anni, questi film sono riemersi da un oblio che sembrava impenetrabile, colmando una ferita nel tempo, nella memoria. Oggi il nome di Bargellini è integrato tra quelli dei più importanti registi sperimentali italiani e la sua opera si è ormai trasformata in un vero oggetto di culto. Le pulsazioni elettriche dei suoi film continuano ad accendere gli schermi del presente, a tenere viva la fiamma di uno spirito incendiario. Si deve quindi molto ad Aprà anche per questo. E tutto grazie a un incontro nella provincia toscana, ormai più di cinquant'anni fa, tra le sale di un cineclub dimenticato, al principio di una storia che è stata anzitutto la storia di un'amicizia.

³⁰ APRÀ, in FALLERINI, *Le forme dello spazio inosservato (III) – Intervista ad Adrian Aprà*, cit.

³¹ ABBALLE, *Ricordo di Piero Bargellini. Intervista a Oriana B.*, cit.



Fig. 1 – Foto di Donatella Raimondi, 1970. Archivio Massimo Bacigalupo, Home Movies (Bologna).

II PARTE. RIFLESSIONI SUL CINEMA DI BARGELLINI

Consumzione e trascendenza

Nella ricchezza di una produzione che comprende quasi trenta tra corti e medio-metraggi e nel segno di uno spirito di sperimentazione che ha saputo perseguire traiettorie diverse e distanti, i temi, le suggestioni e le tecniche trattate dal cinema di Piero Bargellini danno corpo a un sistema di riferimenti particolarmente complesso. I temi del sesso e della morte, come riconosciuto da Aprà, sembrano regolare questo sistema. Per quanto riguarda la dimensione dell'eros (forse ancora più ricorrente di qualsiasi immagine di morte), c'è da dire che si manifesta in forme particolarmente dissimili. L'erotismo patinato e pubblicitario di *Capolavoro* non è quello intimo e familiare di *Zukie*, così come lo sguardo feticcistico di *Fractions of temporary periods* (1965-68) non ha molto a che vedere con la manipolazione di un film pornografico in *Trasferimento di modulazione*. Il campo dell'erotismo rappresenta un territorio molteplice, in cui trovano espressione molti temi, suggestioni, ossessioni: nell'attenzione alle minigonne e alle riviste femminili in *Capolavoro* c'è anche il gusto di Bargellini per le trasformazioni della società dei

consumi, l'amore per la pop art e i fumetti, la curiosità verso un benessere che modifica i corpi e che li espone pornograficamente. Se *Capolavoro* è essenzialmente un film di ambizione sociologica (anche se di una sociologia antiaccademica, come quella praticata da David Riesman), *Zukie* è un film che si consuma tutto nella relazione tra il cineasta e la sua amante, spingendo la ricerca nel campo dell'eros in un territorio intimo, familiare, autoriferito. Nel sottotitolo *un film di famiglia* si può ritrovare la forza di un cinema in piccolo formato che si riappropria simbolicamente della propria dignità espressiva. Un cinema che si esprime con orgoglio nei termini di amatorialità e di individualità. Si passa così a qualcos'altro di fondamentale nel cinema di Bargellini: l'autobiografia. La pratica autobiografica non va qui intesa nel senso di una narrazione diaristica (pratica comune, ad esempio, nel cinema di Tonino De Bernardi), ma nell'esaltazione di umori, pulsioni e visioni individuali che trasformano l'immagine delle cose in una sorta di immagine interiore.

IO! sono la macchina da presa!
 la prima cinecamera dell'Universo
 Oo... ha un milione diecimilioni di anni
 Oo... fiza l'intero reale su strati...
 zone corticali da milioni di Din, Asa, Gost³²

In una scheda dedicata proprio a *Zukie*, Bargellini identifica la propria persona con una macchina da presa divina e ultraterrena che esiste da sempre e che ha visto tutto. In questa visione poeticamente delirante del mondo non è possibile immaginare nulla che vada al di là del cinema e della sua tecnica: i limiti della percezione umana sono i limiti della pellicola. In un'altra occasione, ricordando un'esperienza di strane visioni nella casa di campagna di Paolo Brunatto, Bargellini si esprime in questi termini: «Vedevamo un livello di realtà che ordinariamente ci sfugge. Abbiamo visto veramente, e di conseguenza anche la pellicola ha visto»³³. Questa particolare sensibilità (al pari di quella espressa dagli scritti di Dziga Ver-

³² P. BARGELLINI, *Zukie*, in *24° Torino Film Festival*, a cura di R. Manassero, Museo Nazionale del Cinema, Torino 2006, p. 283.

³³ BARGELLINI, UNGARI, *Cittadino dello spazio*, cit., pp. 251-252.



Fig. 2 – Lo sguardo serio e profondo di Bargellini sul finale di *Un ottofilm* di Pierfrancesco Bargellini.

toy)³⁴ permette di superare la distinzione tra occhio e obiettivo, tra uomo e macchina, e di realizzare una congiunzione spirituale tra il film e il film-maker. Se infatti il regista professionale mantiene una certa distanza dalla macchina da presa, lascia che qualcun altro la manovri e spesso non partecipa alle fasi di sviluppo, stampa e montaggio della pellicola, il cineamatore vive una vicinanza che è anzitutto tattile, fisica, sessuale. Questo rapporto esclusivo con il mezzo si realizza attraverso il contatto tra il proprio occhio e il mirino della cinepresa, ma anche nella chimica dei bagni di sviluppo, nella manualità del montaggio e della stampa. Se in una prima fase per Bargellini si tratta di «imparare che cosa si può fare con lo strumento che si usa: mettersi al suo servizio, farsi usare, filmare come lui vuole

³⁴ Cfr. D. VERTOV, *L'occhio della rivoluzione*, a cura di P. Montani, Mimesis, Milano 2011.

e non viceversa»³⁵, in un secondo momento le esigenze del mezzo non sono nemmeno più avvertite come esterne, ma sono già contemplate dalle proprie pulsioni. L'io per Bargellini è la macchina da presa, il suo sguardo è il proprio sguardo.

Dunque erotismo e tecnica, sesso e cultura pop, ma anche autobiografia dell'autore e autografia della macchina. Queste, comunque, non sono che alcune coordinate attraverso cui avvicinarsi criticamente a un corpus di film slegati da qualsiasi convenzione narrativa e strutturale. Nei loro articoli su «Cinema&Film», Adriano Aprà ed Enzo Ungari si concentrano soprattutto sul rapporto che Bargellini instaura con la morte e i suoi simboli. Si tratta di una traiettoria critica che, quasi al pari dell'analisi della dimensione erotica, permette di accedere a un sistema complesso di differenze e ripetizioni. Nel suo articolo dedicato a Bargellini, Aprà scrive:

La morte era vista in *Van Gogh* (la morte dell'ape), era trasferita in *Fractions* alla bambina, che se ne andava via dal film senza che il cineasta potesse farci niente; in *Trasferimento* essa viene assunta direttamente dal soggetto, è, finalmente, percepita, in un mutuo scambio di energia vitale fra il cineasta e il film³⁶.

L'attenzione riservata alle suggestioni mortuarie di *Morte all'orecchio di Van Gogh* e *Trasferimento di modulazione* è senza dubbio appropriata, ma l'idea di un trasferimento della pulsione di morte in *Fractions of temporary periods* suona quanto meno azzardata. Nel perseguire una direzione di questo tipo, Aprà riconoscerà anche la forma di un teschio nel miscuglio di corpi di *Trasferimento di modulazione*³⁷, riconfermando a suo modo l'ossessione di Bargellini per la morte. Ma a ben vedere è probabilmente qualcosa di più specifico a muovere le immagini di questi film e a raccoglierle in una certa unità di senso. Non l'idea della morte, ma quel particolare legame tra materiale e immateriale, fisico e ultraterreno, corporeo e ineffabile, tecnico e poetico che – soprattutto da *Trasferimento di modulazione* in poi – segna nel profondo la ricerca artistica di Piero Bargellini.

³⁵ P. BARGELLINI, *Estratti di una falsa(ta) intervista*, in 24° Torino Film Festival, a cura di Manassero, cit., p. 273.

³⁶ APRÀ, *Prometeo liberato*, cit., p. 270.

³⁷ *Ibidem*.

Trasferimento di modulazione

Nel febbraio del 1969, Piero Bargellini punta la sua cinepresa su uno schermo dove scorrono le immagini di un film porno. Usa della pellicola 16mm, invertibile, in bianco e nero. Filma due rulli: il primo con della pellicola pancromatica (60 metri), il secondo con della pellicola ortocromatica (30 metri). La differenza sostanziale tra queste pellicole riguarda la sensibilità ai vari colori della luce durante la registrazione delle immagini: una pellicola pancromatica è sensibile a tutte le lunghezze d'onda della luce visibile e traduce quindi i colori della scena in un giusto equilibrio di tonalità di grigi; una pellicola ortocromatica lavora invece sulla luce blu e verde, senza registrare la luce rossa. In entrambi i casi, comunque, i colori vengono tradotti in immagini in bianco e nero. Eppure, grazie a una serie di manomissioni in fase di sviluppo, Bargellini riesce a far emergere dall'emulsione dei colori vibranti, bioelettrici, tra l'azzurro e il giallo. Il colore si impone sui corpi nudi e le immagini acquistano una valenza pittorica dalle particolari connotazioni alchemiche. Il cineasta Paolo Gioli spiega così il fenomeno:

quei colorini che tu vedi si formano con la luce della lampada del proiettore, che interagisce ancora coi sali che ci sono dentro, d'argento, che sono dentro la pellicola, che non sono stati liberati... per cui, in qualche maniera, reagiscono con il fascio di luce e si ottiene una sorta di cromia curiosissima, di violetti, di cose... In sostanza, [il film] sarà condannato a essere proiettato e morire in consunzione. Non si potrà ricavare una copia. Se vuoi fare una copia verrà tutta un'altra cosa, banalissima³⁸.

L'emersione del colore da delle pellicole in bianco e nero non rappresenta infatti l'unica particolarità di *Trasferimento di modulazione*. Le pellicole invertibili, come quelle impiegate da Bargellini in questo caso, permettono di sviluppare il negativo in un positivo senza passare per un negativo intermedio. In pratica, il film viene stampato direttamente in positivo e si perde così la possibilità di stampare delle nuove copie da una matrice negativa. Come spiega Adriano Aprà:

il film era irriproducibile per ragioni tecniche, però lui [Bargellini] era ben contento che le varie proiezioni [...] comportassero rigature... per lui tutto questo si aggiungeva al film.

³⁸ Dal documentario *Ritratto di Piero Bargellini* di Brunatto.

Non erano disturbi, rumori, non è che il film andasse pulito, ripulito. No. E per lui la storia del film era la storia dell'esaurimento della pellicola fino a che questo film moriva di consunzione. Per cui, quando io in Cineteca Nazionale ho restaurato questo film ero perfettamente cosciente di tradire Piero Bargellini³⁹.

La natura invertibile della pellicola e la particolare cromia dell'immagine determinano quindi il carattere irripetibile del film, che è destinato a esistere in copia unica e a consumarsi a ogni proiezione. Per capire come Bargellini riesca a imprimere su pellicola questa particolare emergenza di colori è necessario passare per il concetto di *immagine latente*. Nelle parole di Bargellini:

L'immagine latente è un'immagine che c'è ma non si vede. Essa contiene l'alone, lo strato dei colori dell'iride. C'è un momento, nella fase di sviluppo del bianco e nero, in cui l'immagine latente si rivela per poi svanire. Se tu ti arresti in quel preciso momento, puoi fissare l'immagine latente prima che svanisca. [...] Si è soliti dire che l'anima dell'immagine è il negativo, che otteniamo quando l'immagine sboccia, viene alla luce. Ma l'anima dell'immagine è l'immagine latente, che viene prima dell'immagine negativa, nel momento stesso in cui impressioni la pellicola, la esponi alla luce. È quello il primo volto del fotogramma⁴⁰.

Ma come si traduce questo complesso quadro tecnico in termini di esperienza spettatoriale? Di fatto, quel che vediamo in *Trasferimento di modulazione* non è la semplice registrazione di un'orgia disturbata da macchie di colore, ma una tensione impossibile tra colori vibranti, la pulsazione forsennata di aloni inspiegabili, l'emersione dei fantasmi che animano un mucchio di figure nude. In definitiva: lo scatenarsi di una tempesta di energia nel cuore di un'orgia. L'esperienza pornografica diventa lo strumento di accesso a un mondo tra le cose, un mondo di cui l'immagine latente non rappresenta una semplice metafora: l'immagine latente 'è' quel mondo tra le cose. Nell'accedere a un altrove trascendente, nella visione dei fantasmi che animano i corpi e dell'energia che ci circonda, Bargellini sembra vedere in quel «primo volto del fotogramma» il volto della morte. Aprà

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ BARGELLINI, UNGARI, *Cittadino dello spazio*, cit., p. 251.

ha scritto a ragione di *Trasferimento di modulazione* come di «un film mortale sulla mortalità»⁴¹, non solo per il suo spirito autodistruttivo, ma anche per una generale esaltazione dell'effimero. Bargellini lavora sul rapporto tra materia e trascendenza, tra una natura chimica e una mistica dell'immagine⁴². I graffi che costellano la visione rappresentano in questo senso un elemento emblematico. Il titolo è stato impresso direttamente sulla pellicola tramite incisione, cioè grattando l'emulsione fotogramma per fotogramma. Perseguendo una pratica molto comune nei film di Stan Brakhage (che iniziò a firmare così i propri lavori perché troppo povero per pagarsi dei titoli di testa e di coda), il film-maker toscano imprime il segno della propria manualità su un'opera dalle ambizioni mistico-spirituali. Il film si chiude proprio nel segno di questa tensione straordinaria: una serie di graffi si agitano sullo schermo, mentre i corpi dei pornoattori si perdono gradualmente in un alone illeggibile. Si determina così un doppio movimento, quello che da un lato spinge l'immagine dei corpi verso l'astrazione e che dall'altro afferma la concretezza del corpo dell'immagine.

Bargellini porterà avanti delle sperimentazioni simili in due cortometraggi successivi: *Nelda* (1969) e *Gasoline* (1970). Il primo, presentato al Festival di Pesaro del 1969 (probabilmente grazie all'aiuto di Aprà, a cui il film è in un certo senso dedicato⁴³), è il ritratto di un'amica che compie azioni semplici e banali davanti la macchina da presa: fa qualche passo, si siede, si accende una sigaretta. Ma anche in questo caso, attraverso il particolare fissaggio dell'immagine latente, Bargellini sembra svelare una realtà elettrica che sfugge alle normali osservazioni. Nella pulsanza di questi aloni c'è per il cineasta tutta la forza del rapporto tra un uomo e una donna.

⁴¹ APRÀ, *Prometeo liberato*, cit., p. 271.

⁴² Bargellini, nella scheda di *Erinnerung an die Zukunft*, scrive: «Ciò che mi spinge a fare il cinema è l'insieme dei processi-elementi che lo costituiscono, rivelazione della quale non finisco mai di meravigliarmi: la *magia* della pellicola che reagisce alla luce impressionando la realtà a cui viene esposta, lo sviluppo che rivela l'immagine e la fissa, [...] poi il montaggio e la proiezione dove i singoli fotogrammi ridivengono e rendono il movimento». P. BARGELLINI, *Erinnerung an die Zukunft [rushes]*, in *24° Torino Film Festival*, a cura di Manassero, cit., p. 287 (corsivo mio).

⁴³ «Pochi giorni dopo la proiezione ho inviato il film come atto di saluto e amore ad Adriano Aprà, un carissimo amico.» P. BARGELLINI, *Nelda*, in *24° Torino Film Festival*, a cura di Manassero, cit., p. 281.

Un film esposto-sviluppato nel continuo spontaneo, atto di amore. Percepisco Nelda: donna-materia-energia, o la sua Unità... esclamo: oh! la conoscenza di essere il reale presente scisso, oh! la presenza divenuta frazione biocosmica nel flash della meraviglia, oh! si è accesa una lampada, le vibrazioni che scuotono il mio essere, oh! il sussulto la pulzazione... oh! la modulazione dei battiti cardiaci il cuore organo musicale, oh! io sono felice! Ho perso il corpo amandolo...⁴⁴

Il secondo, *Gasoline*, viene realizzato nel marzo del 1970 perseguendo un processo di sviluppo analogo. Il soggetto stavolta sono i propri cari: Giovanna e in particolare sua figlia, Valentina. Bargellini filma una serie di piani sequenza con la macchina da presa posizionata all'altezza della bambina. Cerca in questo modo di cogliere la verità di un rapporto esclusivo tra operatore e soggetto filmato. Come scrive lo stesso Bargellini: «Abbiamo girato *Gasoline* io e Valentina stando in contatto medianico: Piero calato in Valentina e lei in me»⁴⁵. Questo cortometraggio in 16mm, al momento della sua realizzazione, rappresenta per il filmmaker aretino il più riuscito tra i propri lavori, nonché il film più intenso su un piano spirituale.

Trasferimento di modulazione, *Nelda* e *Gasoline* vengono raccolti da Bargellini in una trilogia ideale che, a suo dire, segna una oggettivazione del proprio viaggio interiore, nonché «una sorta di *inconscio sperimentale*»⁴⁶. In questa trilogia, il tentativo assurdo perseguito dal cineasta sembra quello di trasferirsi fisicamente nell'altro da sé (nei corpi nudi di un film, nella bellezza semplice di un'amica, nello sguardo di una bambina) e abbandonare il proprio corpo nel momento della proiezione. Rivedere queste immagini significa per Bargellini perdersi, cancellarsi, distruggersi. Significa spingersi al di là dei limiti del corpo e visualizzare un mondo in cui trasferirsi. La tendenza distruttiva di questo artista (che incide con violenza le immagini dei suoi film e che nel 1974 distrugge con le proprie mani uno dei suoi cortometraggi) si lega anche a una tendenza autodistruttiva che ha segnato buona parte della sua esistenza e di cui *Trasferimento di modulazione* non è che la continuazione ideale: un film programmato per scomparire, che ancora oggi resiste nella

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ P. BARGELLINI, *Gasoline*, in *24° Torino Film Festival*, a cura di Manassero, cit., p. 286.

⁴⁶ BARGELLINI, UNGARI, *Cittadino dello spazio*, cit., p. 256.

sua copia originale, ma che di generazione in generazione non potrà che consumarsi fino alla cancellazione delle immagini. Vedere tanto, troppo, tutto fino a non vedere più niente. Era forse questo, in definitiva, il sogno proibito di Piero Bargellini.

Ringraziamenti

Un sentito ringraziamento va a Oriana Buscemi, che con la sua gentilezza commovente mi ha permesso di guardare alla filmografia di suo marito con occhi diversi. E un grazie speciale anche a Stefania Parigi e Adriano Aprà, che mi hanno accolto nella loro casa-archivio, luogo di memoria babilonica dove mi è sembrato di ritrovare tutto il cinema del mondo (era l'estate del 2022). Questo testo è dedicato alla memoria di Adriano, che è morto probabilmente senza ricordarsi di me, ma che appunto senza saperlo mi ha cambiato la vita. Non dimenticherò mai quel pomeriggio insieme, sul divano rosso, a guardare il tennis in una cappa di fumo, circondati da libri e DVD a perdita d'occhio. E non dimenticherò mai il mutamento nel suo sguardo, quando scopri che avevo appena ventidue anni. Gli venne un sorriso malinconico, l'unico, comunque, che gli vidi fare. Sono sicuro che si possa vedere la morte nel volto di un giovane. L'ho capito quel giorno, da quello sguardo.