

PAOLO BERTETTO

Torino sperimentale

Come città del cinema e dell'automobile, Torino è forse più di Milano la vera metropoli "tradizionale e futurista" evocata da Marinetti. E la sua vocazione alla tecnologia e alla ricerca, alla modernità e alla produzione dell'immaginario trova uno sbocco particolare nello sviluppo di una sperimentazione filmica, discontinua e intermittente, ma non per questo meno significativa. È una sperimentazione che investe la produzione torinese in fasi particolari, connesse alla storia della cultura e dell'arte della città, ma che mantiene una sua vitalità dentro logiche e ottiche differenti. E se un'attenzione alla sperimentazione tecnologica è particolarmente viva ad esempio nella produzione dell'Itala Film, anche grazie ai contributi di uno specialista internazionale come Segundo de Chomón, è tuttavia nei territori marginali o nei punti di intersezione tra il cinema e le arti visive che si realizzano le operazioni d'avanguardia e più radicali.

VELOCITÀ E IL SECONDO FUTURISMO A TORINO

1.1 L'esperimento di *Velocità* (*Vitesse* nella scaletta di Oriani), realizzato all'inizio degli anni Trenta (1931-33) da tre artisti torinesi come Martina, Cordero e Oriani, non riflette solo l'intenzione di anettere nuovi territori espressivi alla ricerca del Secondo Futurismo, ma è anche un'affermazione esplicita della modernità come orizzonte di qualificazione e di pertinenza dell'avanguardia. *Velocità* infatti è insieme l'affermazione di Torino come metropoli del moderno all'interno dell'orizzonte italiano e l'affermazione della velocità come componente qualificante del moderno e come figura dell'avanguardia in quanto tale. Insieme il film è una sintesi della rapidità delle immagini, dei flussi di movimento e della varietà di stimoli della nuova vita associata: tutti temi che l'avanguardia ha già teorizzato e oggettivato nelle ricerche artistiche e cinematografiche, soprattutto nelle capitali della sperimentazione internazionale, ma che anche Torino riafferma agli inizi degli anni Trenta.

Un film come *Velocità* resta a tutt'oggi l'unico film futurista conservato – seppure in una versione ridotta –, poiché il melodramma *Thaïs* non può essere considerato un film futurista, nonostante la collaborazione di Prampolini alle scenografie, e *Vita futurista* allo stato attuale delle ricerche sembra definitivamente perduto. Considerato a lungo perduto e conosciuto indirettamente grazie allo scenario, il film è stato recuperato in una versione ridotta, rimontata, pare, da Deslaw. Probabilmente del film esistevano due versioni: una più lunga, fedele allo scenario, e una più breve (360 m.), con un montaggio analogico e ritmico.

Come attesta lo stesso titolo, il film riflette un'adesione esplicita a una delle idee-simbolo fondamentali del movimento, e viene realizzato tra il 1931 e il 1933, nel contesto del rilancio anche torinese del Secondo Futurismo di Fillia, di Djulgheroff, di Rosso e dello stesso Oriani.

La versione ritrovata del film conferma il forte legame con il sistema di relazioni internazionali del futurismo. Deslaw, infatti, non solo aveva realizzato *Montparnasse*, un film con la partecipazione di Marinetti, Russolo e Prampolini, che prevedeva un accompagnamento musicale con l'"intonarumori" di Russolo, ma stava sviluppando una ricerca centrata sul tema (futurista o neo-modernista) della macchina, di cui sono testimonianza film come *Les nuits électriques*, *La marche des machines* e *Vers les robots*.

Velocità è quindi innanzitutto l'affermazione della rilevanza dell'avanguardia, della centralità del tema futurista della velocità e della funzione privilegiata del cinema nell'esprimere il dinamismo della modernità. In questo senso è caratterizzato forse da una maggiore pregnanza compositiva e simbolica rispetto alla prima sperimentazione più ibrida, eterogenea e a volte genericamente polemologica di *Vita futurista*. Il film, in un certo senso, non propone solo un tema dell'avanguardia, ma pare riflettere sulla sua stessa forma essenziale. La velocità, infatti, non è tanto il visibile dell'avanguardia, quanto la sua forma interiore, il suo modo di funzionare, il suo stile.

Un'idea centrale dell'avanguardia non è solo che l'arte deve interpretare il ritmo dei tempi nuovi, inscrivendone il dinamismo nella processualità di un flusso espressivo, e neppure la semplice convinzione che la velocità rappresenti lo spirito del moderno. È piuttosto l'intuizione che la velocità è espressa più dal discontinuo, dal flusso di eterogeneità, che dal continuo; più dalla rottura, dalla diversità, dallo choc del nuovo, dell'inatteso, che dalla fluidità, dallo sviluppo progressivo, dall'omogeneità. L'avanguardia capisce che l'informazione viaggia più veloce nel discontinuo che nell'omogeneo, nel frammentato che nel compatto, nel luminoso intermittente che nell'opaco e nel lucido diffuso. «Bisogna continuamente variare la velocità perché la nostra coscienza vi partecipi», scrive Marinetti in *La nuova religione morale della velocità* (1916). E aggiunge: «La velocità ha nel doppio svolto la sua bellezza assoluta... La velocità nello svolto e dopo lo svolto è la velocità aglizzata, cosciente». La velocità distrugge la rigidità, moltiplica all'infinito le immagini, realizza l'impensabile e l'immaginabile del futuro. «Velocità = sfarfagliamento + condensazione dell'io», scrive ancora Marinetti nel 1916. Ma l'infinitizzazione dell'io è anche la condizione dell'artista. «La velocità è la riproduzione artificiale dell'intuizione analogica dell'artista». Il discorso sulla velocità diventa anche discorso sullo statuto dell'immaginazione artistica del Novecento. E la sperimentazione di Oriani, Martina e Cordero pare al tempo stesso investire i temi e le forme dell'avanguardia e proporsi come progetto tematicamente innovativo e insieme autoriflessivo.

Ma fare all'inizio degli anni Trenta un film sulla velocità significa lavorare su un concetto già profondamente sedimentato nell'avanguardia, e quindi operare in una prospettiva di ripresa, di ripetizione differente, di citazione. Oriani, Martina e Cordero costruiscono un film che è segnato dalla consapevolezza di venire dopo, dalla destinazione a rappresentare una fase ulteriore della ricerca sperimentale. *Velocità* è infatti una sorta di meccanismo di secondo grado che elabora un sistema di citazioni articolate, che fa rivivere passaggi e immagini della prima ondata dell'avanguardia. È una rilettura cosciente, un "citazionismo" intenzionale che attesta una fase nuova, una sorta di seconda età dell'avanguardia. I riferimenti filmici sono numerosi e vale la pena di citarne qualcuno. L'utilizzazione e l'animazione degli oggetti della vita quotidiana (tazze, bicchieri, bottiglie e cristalli) ricordano *Ballet mécanique* e la poetica dell'oggetto di Léger. Altre immagini rammentano ancora *Ballet mécanique*: l'inquadratura dal basso dell'animazione di una grande città (Torino in luogo di Parigi) e le immagini di ruote meccaniche che girano a grande velocità. D'altronde il ricorso a immagini meccanomorfe e

dinamiche è molto diffuso nell'avanguardia neo-modernista degli anni Venti (e dei primi anni Trenta), da *Photogénies mécaniques* di Grémillon a *La marche des machines* e *Vers les robots* di Deslaw, sino ai film di Vertov, come *L'uomo con la macchina da presa*, o *L'undicesimo*, come anche è presente in film di grande produzione, ma sensibili alle problematiche della modernità, come *L'Inhumaine* o *Metropolis*. Al contrario, i tre volti che compaiono nell'oscurità richiamano *Filmstudie* di Richter (e ancora *Metropolis*), mentre l'immagine della cascata montata all'inverso ricorda *Cineocchio* di Vertov. La rotazione a 360° della camera su un asse verticale evoca il suo lancio in aria a opera di Man Ray in *Emak Bakia*, mentre la ripresa vorticoso dello spazio di piazza San Carlo a Torino, realizzata «legando la Debie a una corda, lanciandola dalla finestra e imprimendole un movimento rotatorio», ricorda una ripresa di Dréville alla Borsa di Parigi nel documentario *Autour de l'argent*. Altri procedimenti e altre immagini rinviano ancora a Man Ray. La trasformazione di immagini esattamente definite in immagini flou di piccoli punti luminosi rammenta l'inizio di *Emak Bakia*, mentre l'utilizzo di un manichino disarticolato d'artista in un atelier ricorda ancora *Emak Bakia* e *Le mystère du château du dé*.

Così *Velocità* risulta insieme un'affermazione della modernità e una citazione dei suoi modi, un film sperimentale e un'esperienza metasperimentale, che nel gioco delle rifrazioni e dei rimandi allarga e moltiplica il senso della ricerca.

IL CINEMA SPERIMENTALE DEGLI ANNI SESSANTA

2.1 A Torino, come nel resto d'Italia – a parte l'esperienza solitaria di astrattismo dinamico di Veronesi a Milano e la quasi occasionale prova di *La gazza ladra* di D'Errico –, la ripresa della sperimentazione filmica è in larga misura correlata alla riaffermazione dello spirito dell'avanguardia, legata al diffondersi di una nuova attenzione allo sperimentalismo letterario (il Gruppo 63) e artistico (dal neoastrattismo all'informale, dalla pop art all'arte povera) e alla presentazione nel 1967 a Torino, e poi alla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema a Pesaro e a Roma, di una grande rassegna dell'underground americano, con la partecipazione di Jonas Mekas e Taylor Mead.

La sperimentazione cinematografica torinese nasce quindi in un contesto di grande vivacità artistica e di accese discussioni sulle prospettive di un'altra arte, alternativa e antagonista rispetto alla tradizione culturale e alla società formata. I giovani filmmaker che operano a Torino, al di là di una generica opzione sperimentale, sviluppano nella seconda metà degli anni Sessanta una ricerca che si articola lungo due linee diverse. Da un lato è una ricerca di artisti visivi che intendono misurarsi anche con il cinema. Dall'altro è l'opzione di appassionati di cinema, esterni al circuito produttivo che, sull'onda della libertà radicale dell'underground americano, iniziano una sperimentazione legata all'utopia di una vita differente e "alternativa".

2.2 Tra i giovani artisti torinesi Ugo Nespolo inizia nel 1966 un'attività cinematografica che continua tutt'oggi. Il suo passaggio al cinema riflette insieme la volontà di allargare il discorso

dell'arte e l'intenzione di sperimentare liberamente la macchina da presa e l'apparato tecnico e di mettersi alla prova come autore di cinema. "Partii con la Bell & Howell 16mm e con lo zoom Angenieux alla scoperta del cinema e fui fortunato", scrive Nespolo ricordando i suoi esordi di filmmaker. Nel suo atteggiamento creativo confluisce innanzitutto la tradizione dell'avanguardia artistica del Novecento, che nello sviluppo della ricerca inventa la propria forma e le proprie regole e tende ad attribuire all'atto creativo dell'artista uno statuto di riconoscimento estetico, valorizzando il *Kunstwollen* proprio della creatività artistica. Insieme c'è, più specificamente, la logica dada di affermazione immediata del gesto e dell'invenzione come evento che produce un oggetto artistico-antiartistico dotato di un valore epocale intrinseco e iscritto in un processo di estetizzazione particolare. È il gesto duchampiano che insieme ritaglia nel tessuto della contemporaneità un oggetto o un micro-evento e poi lo carica di una forte valenza concettuale ed estetica.

Nespolo comincia il suo cinema dentro questo meccanismo di autoriconoscimento e di definizione programmatica della propria operatività, con una serie di gesti filmici che diventano significativi nell'ottica della gratuità ipersignificante del new dada. In *Grazie, Mamma Kodak* e in *Le gote in fiamme* mescola la gratuità ostentata della microgestualità inscritta nel significativo filmico che si intreccia con una destrutturazione delle tecniche del cinema, per realizzare una invenzione che ha insieme il gusto del ludico e la forza della provocazione paradossale.

Questa esibizione new dada del gratuito diventa con *La galante avventura del cavaliere dal lieto volto* (1967) un percorso in cui il non senso e la raffinatezza del gioco linguistico si fondono in modo del tutto particolare.

Film d'artista interpretato da artisti come Baj, Fontana e Volpini, secondo una tradizione elettiva del cinema d'avanguardia, che ricorre a pittori, musicisti e scrittori (Duchamp e Man Ray, Satie e Picabia in *Entr'acte*, Richter, Graeff e Hindemith in *Vormittagspuk*, Dalí in *Un chien andalou* e Ernst, Artigas, Cossio e Pierre Prévert in *L'age d'or*), *La galante avventura del cavaliere dal lieto volto* intreccia una rievocazione ironica e grottesca di un improbabile Risorgimento con i giochi, i paradossi e le ironie perpetrate da Nespolo con la complicità stralunata degli artisti amici. Il movimento frenetico dei personaggi, i gesti velocissimi, le azioni disordinate e inutili creano un ritmo rapido e incalzante, che realizza un grande paradosso visivo.

La volontà di realizzare effetti ludici e di disegnare un mondo inverosimile spinge Nespolo a sviluppare una sperimentazione formale estremamente variata e ricca di soluzioni visive. Da un lato Nespolo ricorre a un montaggio dinamico che coordina e/o giustappone inquadrature brevi in una banda spesso frammentata; dall'altro potenzia le tecniche dello scatto singolo e dell'accelerazione per avere una visione sincopata dei movimenti e degli eventi, con effetti grotteschi e ironici. Nespolo lavora variamente l'immagine, introducendo disegni, macchie, graffiature direttamente sulla pellicola, con il risultato di rendere estremamente mobile e variabile la visione. È come se l'immagine avesse un surplus di qualificazione visiva: oltre all'oggetto ripreso, una mobilità supplementare e incontrollabile di

segni elaborati o di graffiti grezzi in libertà si stende sulla superficie visibile, creando una sorta di balletto irragionevole che ricorda i dinamismi non programmabili delle puntine da disegno, del sale e del pepe in *Retour à la raison* di Man Ray o le graffiature di *Reflections on Black* di Brakhage o di *Le film est déjà commencé* di Lemaître.

L'operazione assume una doppia connotazione: da un lato è legata alla produzione di effetti visivi particolari, si somma al montaggio rapido, allo scatto singolo, attestando un livello di particolare rielaborazione formale; dall'altro riflette una volontà di dissacrazione, di understatement dell'immagine stessa, che riflette a sua volta la volontà di creare un cinema di sperimentazione ludica, di mixage irridenti e giocosi. La sperimentazione è funzionale a un progetto di produzione di irrazionalità, le immagini si mescolano grazie a esperimenti tecnici differenti, creano un gioco ironico che si sviluppa senza regole prestabilite. È un cinema dell'ibridazione che, mescolando regimi, tecniche e procedimenti diversi, costruisce una nuova forma sperimentale. È l'idea di un cinema dell'istantaneità che pare riprendere la lezione tardo-dada di *Entr'acte* di Clair – quando Clair riconosceva a Picabia il merito di aver “liberato le immagini dal dovere di significare”, e Picabia teorizzava l'instantanéisme come risoluzione dell'artistico nell'evento.

Il rapporto con l'avanguardia storica è in ogni modo fondamentale nelle opzioni progettuali di Nespolo. Nespolo opera per inventare una sorta di museo vivente immaginario, in cui il recupero del passato diventa un modo per ripensare il presente dell'arte e le sue possibilità di estendersi alla vita.

Nel 1975-76 realizza *Un Supermaschio*, ispirato ad Alfred Jarry e impegnato a far rivivere lo spirito irridente, graffiante e anticonformistico dell'autore di *Ubu roi*. Il film è meno aggressivo dei testi di Jarry, ma effettua nuove intersezioni con il mondo dell'arte, ricreando una sorta di teatrino erotico cerimoniale, sviluppato in uno spazio che allude alla factory warholiana. Nespolo allestisce uno scenario rituale, arricchito da citazioni e da allusività, che sottraggono metodicamente credibilità alla rappresentazione, e introduce al centro della visione una grande testa di Beuys che si pone come simulacro artistico per eccellenza. Il risultato è una sorta di scenario rituale che si fa conte philosophique, apologo che parla di erotismo per parlare di arte e di poetiche della contemporaneità.

Nel 1982, poi, Nespolo realizza un progetto di macro-opera di Man Ray, *Revolving Doors*, trasformando una nota progettuale dell'artista americano nel punto di partenza di un nuovo film. *Le porte girevoli* si presenta come un'estensione ulteriore del progetto di Man Ray, realizzata con un atteggiamento mimetico di identificazione, in cui l'artista all'opera si propone come figura vicaria, erede operativo, sosia creativo dell'artista dell'avanguardia storica.

Altre operazioni di Nespolo vanno invece nella direzione della realizzazione di una sorta di museo dei musei dell'arte del Novecento. Dal 1967 comincia infatti una piccola ma significativa serie di film dedicati ai protagonisti della ricerca artistica torinese, che attraverso l'affermazione dell'arte povera sta imponendosi sul mercato internazionale. È una prospettiva di intersezione arte/cinema, sviluppata anche nell'underground americano, con film di Marie

Menken, di Jonas Mekas, di Andy Warhol, che Nespolo riarticola secondo due linee specifiche: da un lato la ricerca visiva sull'opera dell'artista; dall'altro la trasformazione dell'artista in performer anomalo e la registrazione di una sua prestazione.

Neonmerzare (1967), *Boettinbianchenero* (1968) e *Buongiorno, Michelangelo* (1968/9), dedicati rispettivamente a Merz, a Boetti e a Pistoletto, insieme isolano un evento, un gesto, un'azione irrazionale dell'artista e la correlano alle sue creazioni, in un rinvio continuo in cui l'artistico e l'esistenziale si intrecciano in modi assolutamente particolari e anomali. Sono esperienze in cui l'artistico diventa l'orizzonte stesso della ricerca e in cui il lavoro di Nespolo dilata all'infinito l'avanguardia e la sua tradizione del nuovo.

2.3 L'altra linea torinese di ricerca punta invece a usare il cinema come nuova forma di autoespressione totalmente libera e capace di aderire all'immaginazione più sfrenata. È un cinema insieme visionario, radicato nella fantasia meno controllata, immerso nella produzione onirica e inconscia.

Tonino De Bernardi è senza dubbio l'artista più inventivo del cinema di autoespressione. Con Paolo Menzio realizza, nello scenario degradato e favoloso di una discarica periferica torinese, vicino a Corso Giulio Cesare, una grottesca avventura sospesa tra Burroughs e Frankenstein, Ginsberg e Adamo ed Eva. *Il mostro verde* (1967) è proiettato su due schermi, secondo il grande modello di *The Chelsea Girls*, e non solo allarga l'orizzonte del visibile e moltiplica gli effetti, ma produce tutta una serie di interazioni tra le due immagini. È un ampliamento della visione che sviluppa una dialettica particolare tra le inquadrature, che operano non più soltanto attraverso raccordi spazio-temporali, ma anche sul piano orizzontale. I personaggi che si muovono ora nello spazio deteriorato della discarica, ora in un interno artificiale, delineano percorsi insieme grotteschi e visionari. I corpi interagiscono con gli aggregati di immondizie, improvvisano gestualità e rapporti dentro una qualità innovativa e singolare dell'immagine.

Poi De Bernardi sviluppa un bestiario infinito, un'avventura fantasmatica e onirica, che ha la concretezza dell'arte materica e l'improbabilità delle produzioni inconscie. Da *Dei* (1968-69) a *Le opere e i giorni* (1969), che è un film di otto ore, De Bernardi persegue una sorta di cinema ininterrotto, di work in progress, in cui trovano forma, come in uno scenario senza limiti, i volti, le ossessioni, le figure di sogno che abitano la sua vita. È una ricerca senza fine, che prosegue con film come *A Patrizia: l'irrealtà ideale, l'oggetto d'amore* (1968-70, 55'), *Il quadrato: definizione di spazio* (1971-72, 150'), *L'io e le aggregazioni (frammenti del mondo scoppiato)* (1977-79, 180'), sino a *Donne* (1980-82, 12 ore): una ricerca che sembra avere le dimensioni stesse dell'esistenza individuale e costituirne insieme una sublimazione irragionevole e lirica. Il lavoro di De Bernardi crea progressivamente un orizzonte dell'immaginario in continua trasformazione, un work in progress all'ennesima potenza, fatto di varianti infinite, di ossessioni personali, di slittamenti pulsionali e affettivi, di figure che irrompono dal profondo o di immagini che registrano il quotidiano e lo trasfigurano secondo modalità estremamente

eterogenee. De Bernardi rielabora in chiave visionaria e strettamente soggettiva la mitologia delle star di Warhol, trasformando persone, amici, attanti in dei, dotati di uno shining, di un'intensità segreta, artificiale e autentica di singolare forza. In *Dei*, in *Cronache del sentimento e del sogno* (1968/70), in *Le opere e i giorni*, De Bernardi trasforma le presenze esistenziali dei soggetti posti davanti alla macchina da presa in raggi di risonanza, maschere emozionali. De Bernardi punta a rivelare le vibrazioni profonde dell'anima delle persone, la loro impronta psichica, la sete di vita da cui sono attraversate. In *Dei* fa travestire una serie di coppie non solo per fissare in una configurazione oggettiva le sue "esigenze di sogno e di fantasticheria", ma per mostrare attraverso la modificazione artificiale dell'apparenza, dell'aspetto (del trucco, dei vestiti), una linfa interiore, una verità oscura dei soggetti coinvolti nel film. In *Cronache del sentimento e del sogno* la volontà di scoprire le profondità delle persone si mescola con una «volontà di fissare una sofferenza, composta secondo un quadro e un'iconografia ben precisa», in quanto i personaggi rispecchiano «una certa scena vista, sognata nella vita primigenia». Gli attanti sono insieme colti nella loro quotidianità e iscritti nell'archetipo, riqualificati in una dimensione mitica.

De Bernardi gioca liberamente tra i due registri e le due dimensioni, dilatando estremamente la rilevanza del quotidiano e insieme rifondando la mitografia nella vita ordinaria. È una operazione difficile, contraddittoria, realizzata magari in modo discontinuo, ma che certamente consente un allargamento assolutamente singolare dell'orizzonte dell'immaginario. Le sperimentazioni sulla dilatazione visionaria del mondo sono realizzate attraverso tecniche differenziate di messa in scena che, pur nella varietà di articolazioni, si configurano come stile. Soprattutto in *Dei*, ma non solo, De Bernardi tende a ridurre se non a eliminare il montaggio e a sostituirlo con una proliferazione infinita di sovraimpressioni, che ricordano per la qualità e la ricchezza un film visionario come *Inauguration to the Pleasure Dome* di Anger. Insieme alla sperimentazione del quotidiano, la sua volontà di registrare performance anomale, ricorda il cinema dissennato di Jack Smith e di Ron Rice, che De Bernardi conosce bene anche grazie alla mediazione di Taylor Mead.

De Bernardi d'altronde è anche l'autore italiano che ha creato una sintonia più forte con i registi del New American Cinema e del cinema sperimentale europeo. La sua intensificazione visionaria moltiplica e trasfigura il mondo personale, facendolo diventare uno scenario della suggestione e dell'ossessione. Non a caso Jonas Mekas ha scritto di lui: "Il mondo ha bisogno della tua poesia, il mondo ha bisogno della tua dolcezza e dei frammenti di Paradiso che tu aiuti a tenere in vita nei tuoi film".

IN *TURIN BERCEAU DU CINÉMA ITALIEN*, EDITRICE IL CASTORO, MILANO, 2000