

**Incontro sul cinema underground
e sul cinema militante a Torino
Studio nespolo - 17 gennaio 2001**

UGO NESPOLO

È importante, perché questo incontro possa avere una sua utilità, ricostruire in maniera cronologica e filologica il periodo, sia da un punto di vista teorico che pratico, e le divisioni che sono avvenute in un secondo tempo, da un punto di vista storico e culturale, ad esempio quella famosa distinzione portata dal critico Vittorio Fagone, secondo me accettabile fino a un certo punto, tra il “cinema degli artisti e quello di chi non era artista”. In quegli anni a Torino c'erano alcuni personaggi, e tra questi Renato Ferraro era sicuramente una figura di spicco, che avevano già una competenza tecnica del fare cinema, anche se si girava in Super8, e solo in un secondo momento si passò al 16mm. Si trattava, per me, Renato, o Gianfranco Barberi, o altri, di persone che arrivavano dall'ambiente artistico, che avevano e che hanno una vocazione artistica in senso ampio, rivolta con forza al cinema. Renato e io ci vedevamo tutti i giorni, allora avevo uno studio in via Accademia Albertina, e lavoravamo su delle pellicole Super8. La grande scintilla è stata però portata da Angelo Pezzana, che ha svolto un ruolo importante, fondamentale per la cultura torinese di quegli anni, e che aveva i collegamenti, attraverso Fernanda Pivano, con la cultura americana. Attraverso la libreria Hellas si era avviata una serie di relazioni con gli scrittori americani, venne James Baldwin, venne Allen Ginsberg, e fu realizzato in quell'occasione un documentario – girammo con due macchine da presa, io e Gianfranco. Un altro elemento fondamentale furono le proiezioni dedicate al New American Cinema alla Galleria d'Arte Moderna e all'Unione Culturale. Senza dimenticare i primi spettacoli teatrali del Living Theatre in Italia, andati in scena per la prima volta nel 1961, durante i festeggiamenti per il centenario dell'Unità d'Italia. Da quella serie di eventi, dopo aver visto il New American Cinema e aver parlato con Jonas Mekas, è nata in me e in altri la consapevolezza che la macchina da presa poteva essere usata come un pennello, ed è questo che ha attratto molti artisti.

RENATO FERRARO

Fui uno dei primi a tentare di girare qualcosa. Mi ricordo che con Tucci Russo e Gianfranco Barberi decidemmo di scrivere una storia, senza sapere da che parte incominciare, per il solo piacere di “fare” un film. Il problema, lo scoglio grande erano i costi della pellicola, per cui chi aveva un lavoro arrivò alle cambiali. Lì ci fu il dramma della mia vita, perché ci rendemmo conto che non sapevamo scrivere una sceneggiatura, e sceglievamo i campi – lungo, stretto – alternandoli a caso. Arrivammo a girare in bianco e nero, in 16mm, affittando la cinepresa a Milano perché a Torino non se ne trovavano, e iniziammo a montarlo furtivamente in un piccolo studio grazie all'aiuto di uno dei pochi tecnici che sapevamo capaci di usare una moviola, che temeva di essere scoperto e fotografava tutto per rimettere ogni cosa a posto. A quel punto, davanti al girato, capimmo di avere filmato qualcosa di assolutamente immontabile, e mi sentii in colpa con Tucci che aveva trovato i soldi per la pellicola. Decisi allora di comprarmi una macchina da presa e di iniziare seriamente a girare dei film sperimentali, totalmente liberi da regole e convenzioni. Non ricordo esattamente la

cronologia degli eventi, ma il momento illuminante fu l'incontro con il New American Cinema: io avevo appena montato i miei "giochetti" in Super8; la prima sera della rassegna furono presentate alcune produzioni di Mekas e Taylor Mead; Gianfranco disse che c'erano delle analogie con il mio film e, più coraggioso andò da Mekas, che vide il mio Super8 – portammo appositamente il proiettore giù all'Unione Culturale – e poi volle proiettarlo, insieme a lavori di De Bernardi ed altri – Tonino, che non conoscevo, si alzò e disse che aveva anche lui un film – durante la serata finale della rassegna nel salone grande dell'Unione Culturale. Mi ricordo che davanti a questi lavori sperimentali la platea si divise in due: da una parte la critica ufficiale con Guido Aristarco scandalizzato, dall'altra Fernanda Pivano, che difendeva appassionatamente le nostre ragioni.

UGO NESPOLO

Quello fu il momento scatenante, volevo verificare se condividete questa idea, per artisti e no; io mi avvicinai al cinema con l'esperienza figurativa, avuta prima al liceo artistico poi all'Accademia delle Belle Arti. Le regole dell'informale astratto in pittura non convincevano più – a me non avevano mai appassionato – e la visione delle opere della pop art che tra il 1964 e il 1965 arrivavano in Italia furono affascinanti. Piano piano nacque una vocazione a sperimentare un tipo di cinema diverso. Per Michelangelo Pistoletto le cose furono diverse: quando si fece la mostra "Contemplazione" nelle tre gallerie – Sperone, Stein e Pastori – girai le mie prime cose con la 16mm Bell&Howell, aiutato da Mario Merz che teneva le luci; ci siamo divertiti moltissimo, nel film c'è Alighiero Boetti, di cui ero molto amico, c'è Sperone giovanissimo, c'è Michelangelo, con la sua palla... Allora Michelangelo mi chiamò e mi propose di continuare il film, con questa scultura, e una domenica io, lui e le nostre mogli realizzammo *Buongiorno, Michelangelo*, girato tutto nella domenica per le vie di Torino, tra la gente impegnata nella passeggiata. Nel frattempo Piero Gilardi era tornato entusiasta dall'America, dove aveva fatto una comparsata in un film di Andy Warhol, seduto in una vasca da bagno; facemmo una serie di proiezioni nello studio di Michelangelo, dove fu apprezzato anche da parte di Eric Dittman, un artista francese. Dopo, Michelangelo propose di realizzare una serie di film in occasione di una sua mostra all'Attico di Roma, in occasione della quale furono proiettati il mio film, quello di Pia Epreman, con Pistoletto vestito da opere d'arte, uno di De Bernardi, dal titolo *La vestizione*, uno di Renato Ferraro, *L'intervista*, il primo esperimento in presa diretta... contribuirono anche Oriani, Plinio Martelli, Mantelli, Paolo Menzio, Ferrero...

GIANFRANCO BARBERI

Al di là della corretta collocazione del tempo, in quegli anni c'erano due filoni, uno decisamente artistico, che riguardava Nespolo, Ferraro, Menzio, o il sottoscritto, ragazzi provenienti dal liceo artistico, dall'Accademia; però accanto a questo c'era anche, in alcuni di noi, un forte interesse, una passione per il cinema, ancora prima di decidere di fare del cinema. Uno degli elementi fondamentali per le mie serate, per le serate di molti, erano le proiezioni

del Centro Universitario Cinematografico, che rappresentavano l'unico modo di vedere nei circuiti cittadini il cinema ungherese, quello polacco, quello della Nouvelle Vague francese, i documentari che arrivavano dalla Cina, o il primo film di Straub. Per quelli che tra noi cercarono successivamente di fare cinema, quello fu un momento fondamentale, su cui si sono innescati l'arrivo del Living Theatre e del New American Cinema, che non erano così distanti tra di loro, perché, senza dilungarsi in un discorso più complesso, proponevano una rottura assoluta degli schemi narrativi convenzionali. Allora, da una parte c'era il cinema del Cuc, che comunque interpretava i linguaggi cinematografici in modo diverso dal cinema delle sale, dal cinema industriale; dall'altra, un movimento culturale così forte, come quello americano, che interveniva in senso libertario, politico. Questo creò una miscela esplosiva in noi, perché capimmo, come diceva prima Ugo, che forse per fare il cinema non era importante avere una storia da raccontare, avere una produzione; ma che invece significava avere uno spirito assolutamente libero e creativo, e soprattutto avere un'indipendenza totale. Allora ciascuno di noi cominciò ad attrezzarsi con delle piccole cineprese, dall'8mm al Super8, e solo molto più tardi attrezzature più professionali. Su questo si innescava poi un'altra storia, perché in quegli anni per alcuni di noi – parlo di di me, di Tucci, Torri, Ceste e Ferraro – c'era un'attenzione forte per la politica, che per noi era un modo di interpretare in senso ideale una via d'uscita da una società arretrata e repressiva. Questi sono gli elementi per comprendere le ragioni per cui ognuno ha poi sviluppato scelte diverse. Ad esempio, la scelta di Renato Ferraro, che decise di andare a Roma a iscriversi al Centro Sperimentale, un'idea che mal si combinava con la nostra concezione di arte libera, fuori dagli schemi. Dopo il New American Cinema e l'esperienza di vederci proiettati su grande schermo, che portò alcuni di noi addirittura a pensare di fondare il New Italian Cinema (anche grazie alle prime cooperative e alla rivista "Ombre elettriche"), ben presto iniziarono i primi contrasti, che segnarono le divisioni all'interno dei torinesi.

RENATO FERRARO

Fin dai primi anni Sessanta mi gettai nell'avanguardia cinematografica con le mie prime riprese in Super8. Volevo concretamente diventare un artista, dopo aver abbandonato la politica in seguito alla mia espulsione dalla Fgci, per via del mio atteggiamento critico nei confronti del Pci ma anche delle immoralità di taluni artisti "impegnati" a sinistra. Ma dentro, il discorso politico, il discorso di classe era rimasto. Quando arrivò il New American Cinema, e poi il '68, si riaccessero le mie speranze per una società migliore e un'arte lontana da certe meschinità.

ROBERTO BUTTAFARRO

Anch'io mi iscrissi alla Fgci, e lavorai nella sezione detta "degli studenti", in cui c'era il dibattimento culturale più intenso, con contatti con Milano e la scena teatrale. A differenza di Nespolo e Barberi, provenivo dalla cinefilia, e da allora ero molto interessato al teatro e al

cinema inglese e francese più che a quello americano, che non era conosciuto se non dalle riviste, soprattutto francesi. Negli anni tra il 1963 e il 1965 con Luigi Collo iniziai a girare dei lavori in Super8 sulle periferie degradate che definirei per le loro tematiche come opere esistenziali. Con Sandro Annoni nel frattempo decidemmo di provare a girare un film basandoci su una sua sceneggiatura. Riuscimmo a ottenere dal Consiglio interfacoltà del Cuc un finanziamento di un milione, che ci permise di realizzare questa prima opera. Individuammo un direttore della fotografia, uno studente del Centro sperimentale a Roma. Nel frattempo si continuavano a girare delle cose in Super8, e decidemmo di fare uno spettacolo teatrale con Carlo Colnaghi, riprendendo *L'ultimo nastro di Krapp*, proiettando delle pellicole al posto dei nastri magnetici, portando in platea il proiettore. Feci anche delle riprese per uno spettacolo con artisti di strada, e delle riprese di happening, una forma che sentivamo nostra, con Colnaghi vestito da Nembo Kid a Italia 61 o in carrozzella per le vie del centro. Il gruppo poi si sciolse, tra vicende politiche e scelte diverse; era un momento particolare, venivamo da un percorso diverso, dalla cinefilia e da una sorta di desiderio di critica cinematografica.

RENATO FERRARO

Tornando al mio percorso, invece, l'esperienza del '68 e il richiamo della politica fu per me così coinvolgente da farmi vivere una certa frattura con l'avanguardia, che in quel momento si stava spolticizzando, e io non riuscivo a conciliare le due cose. Meditai per un po' in silenzio, salvo poi avere l'idea di provare ad andare al Centro Sperimentale a Roma, convinto soprattutto per il fatto che c'era Roberto Rossellini presidente. La cosa divertente è che per provare a vincere il concorso scrissi una sceneggiatura di forte impegno storico e politico ispirata alla figura di Carlo Pisacane, ma non potevo negare il mio passato di avanguardia, e siccome i miei filmetti in Super8 erano già deteriorati, presentai il film di Nespolo sulla palla di Pistoletto, di cui sostanzialmente ero stato il montatore, creando un mio personale cortocircuito culturale che attirò l'attenzione su di me e incuriosì non poco la commissione esaminatrice, presieduta da Rossellini, che mi accettò al Centro Sperimentale.

ARMANDO CESTE

Credo che sia giusto parlare di questo cortocircuito, che vissi anch'io, combinato dalla passione per il New American Cinema e per l'impegno politico che cresceva con le prime occupazioni, come nel '67 a Palazzo Campana. I miei primi lavori furono proiettati nel 1968 durante il Festival del Cinema Indipendente Italiano all'Unione Culturale di Torino. Era la prima opportunità di mostrare i lavori su grande schermo. In questa occasione si verificò la prima spaccatura tra il "cinema degli artisti" e il "cinema politico", guidata da Renato Ferraro, che ci spingeva ad abbandonare la sala per impegnarci in azioni di protesta come già accaduto a Pesaro, Venezia e Cannes.

UGO NESPOLO

È in questo momento che accade la spaccatura tra i cosiddetti artisti e i registi "politici".

ARMANDO CESTE

Non dimentichiamo una nostra esperienza breve ma politicamente importante come quella dei "Cinegiornali liberi" di Zavattini, che in qualche modo allargava questa dicotomia arte-politica. Ricordo le persone che costituivano la redazione torinese: io, Nino Ferrero, Tonino De Bernardi, Renato Dogliani, Paolo Bertetto, Gabriele Oriani, Pia Epremian, Sergio Sarri, Emanuele Contazzo, Mario Ferrero. Girammo alcuni lavori come *Scioperi unitari alla Fiat* e una mia opera su Porta Palazzo. Questa era una delle prime esperienze militanti, diversa dal tentativo di Renato Ferraro di portare il cinema militante al Centro Sperimentale di Roma. Dopo questa esperienza iniziai a lavorare in una struttura abbastanza informale dove c'erano insegnanti, operai e studenti. I luoghi della lotta politica, la fabbrica, l'università, le case occupate, erano gli scenari, i set ideali e obbligati di quel cinema che si chiamò militante e a Torino nella prima metà degli anni Settanta si organizzò in un collettivo. Il Collettivo Cinema Militante si proponeva il compito di diffondere, producendo e distribuendo (rifiutando ogni utilizzazione commerciale o puramente culturale) a livello di base e in situazioni di lotta, materiale cinematografico sui temi dello scontro di classe in Italia e all'estero. Era in collegamento con altri gruppi di cinema militante come gli Etats-Generaux du Cinéma in Francia e i Newsreel negli Stati Uniti.

STEFANO DELLA CASA

Lo posso portare la mia esperienza di giovane quattordicenne dell'epoca. Allora la dicotomia arte-politica mi era sconosciuta, tanto da pensare che termini come underground e militante fossero sovrapponibili. Compresi che esisteva uno scollamento soltanto quando lessi su "Ombre elettriche" un attacco frontale a "Ombre rosse", colpevole di aver ricordato Totò in termini positivi, attraverso un articolo di Goffredo Fofi.

RENATO BUTTAFARRO

Anch'io vissi personalmente la dicotomia arte-politica. Infatti quando mi accettarono alla Scuola di cinema di Lodz mi trovai di fronte a una vera scelta esistenziale: decisi di abbandonare il cinema a favore della politica. Rimossi la pratica cinematografica fino alla fine degli anni Settanta, quando ritornai a lavorare con Gianfranco Barberi.

GIANFRANCO TORRI

La produzione del Collettivo Cinema Militante subì una svolta quando, all'inizio del 1973, si dotò di una videocamera portatile Shibaden 1/4 di pollice (Video Tape Recording), una delle prime che si vedevano in Italia, che registrava non su cassetta ma su nastro le immagini in bianco e nero. Fu un grande evento, perché ci permetteva di saltare tutti i passaggi a cui fino

a quel momento eravamo costretti (lo sviluppo e la stampa della pellicola). Due volte liberi dai costi (alti) e dai tempi (lungi) dei laboratori di Milano e Roma. Mentre usare una 16mm richiedeva una conoscenza tecnica specifica, l'uso del Vtr era molto più semplice e alla portata di tutti e non richiedeva l'impiego di professionisti. Si potevano registrare immagini e suoni contemporaneamente, il girato si poteva vedere immediatamente con le stesse persone, studenti, operai, che poche ore prima avevamo ripreso mentre sfilavano in una manifestazione e stavano occupando una fabbrica. Non avendo però a disposizione nessuna struttura di postproduzione, pochissimo di questo materiale è stato montato.

MAURO CHESSA

Io provenivo dalla pittura e rimasi anch'io affascinato dalla forza disgregante della pop art e del New American Cinema. Abbandonai definitivamente la pittura e, affascinato dal cinema e da Jonas Mekas, cominciai a realizzare con De Bernardi dei lavori sperimentali di montaggio in 8mm. Mi avvicinai alla politica, e mi trovai a filmare gli scontri tra polizia e studenti e a collaborare con Torri nel Collettivo Cinema Militante. La mia esperienza al montaggio mi portò a montare il film *La fabbrica aperta*, una sorta di documentario girato da Franco Platania durante un suo viaggio in Cina.

GIANFRANCO TORRI

Nel collegarmi a quanto diceva Ceste, confermo come allora cercavamo di usare il cinema in chiave politica. Io mi formai all'interno del gruppo di lavoro guidato da Goffredo Fofi che operava nel Cuc e che si trasferì in progetti culturali un po' pazzi durante le prime occupazioni. Mi ricordo le prime operazioni politiche, forse velleitarie, come il corso voluto da Massimo Negarville su "Cinema e società" durante l'occupazione di Palazzo Campana. Il nostro era un desiderio di dare una lettura totalizzante all'arte e alla politica che ci spingeva a stilare durante il Festival di Pesaro un documento sul cinema firmato dal coordinamento studentesco, o che portava me e Ceste nel 1969 in Giordania a cercare di girare (senza riuscirci) un film sui fedayn.

MAURO CHESSA

Mi ricordo il mio sbalordimento quando visionai per il Collettivo Cinema Militante i newsreel americani per realizzare delle didascalie per il pubblico italiano. La loro forza comunicativa era tale che decisi di non intervenire sulla pellicola, ma di accompagnare la proiezione dei filmati con dei fogli scritti che contestualizzassero quanto veniva mostrato.

GIANFRANCO TORRI

Un altro riferimento per noi importante era Amerigo Sbardella a Roma, uno dei fondatori del "Filmstudio".

RENATO FERRARO

A questo proposito mi colpì molto che dopo la grande rassegna dedicata al New American Cinema alcuni romani convinsero Mekas (incontrato a Pesaro) a portare una scelta dei suoi lavori a Roma. La rassegna, seppur parziale rispetto a quella torinese mosse molti mezzi di informazione a dedicare grande spazio a questo evento, che invece a Torino era passato quasi inosservato sui media, nonostante il grande successo di pubblico.

UGO NESPOLO

Contrariamente a Della Casa, a me fu sempre chiaro che tra il cinema underground e quello militante esisteva una profonda separazione. L'esperienza americana di Mekas era stata molto meno ideologizzata di quella italiana, che viceversa fu quasi subito influenzata da una sua organizzazione politica.

RENATO FERRARO

Mekas e gli altri potevano contare sul pubblico dei campus universitari, noi in Italia avevamo come spazi dove esprimerci organizzazioni culturali di sinistra come le Arci.

MAURO CHESSA

Questo si spiega anche con la particolarità della cultura americana, da sempre più moderna e popolare e meno ideologizzata della nostra.

UGO NESPOLO

Mi ricordo che cercammo di ovviare alla mancata distribuzione dei nostri lavori proponendo a Gian Giacomo Feltrinelli la vendita in libreria dei nostri lavori in Super8. L'idea parve interessarlo, ma tuttavia non si concretizzò mai.

TONINO DE BERNARDI

Avevo quasi paura a partecipare a questo incontro, ma ora sono più sereno, tanto che mi sembra di rivivere quei momenti. Abbiamo vissuto individualmente molte vicende comuni: nel mio caso infatti non ho mai girato nessun film "politico", pur essendomi iscritto in gioventù al partito comunista. Io provengo da studi letterari, con Giovanni Getto, e musicali, con Massimo Mila, che sostituivano la mia passione per il cinema, allora non ancora insegnato nelle università.

MELINA BRACCO

Accanto alla visione dei lavori di Mekas e degli altri sperimentatori americani, non dimentichiamoci di quanto ci avesse colpito la visione dei film hard girati dal Living Theatre, che ci stupirono per la loro distanza dal cinema più commerciale.

RENATO FERRARO

Entrato al Centro Sperimentale nel 1969-71, cercai di portare la mia esperienza politica all'interno delle logiche commerciali, nel tentativo di migliorare i lavori militanti che, così simili a "messe cantate", rischiavano di annoiare il pubblico dei compagni.

TONINO DE BERNARDI

A questo proposito non scordiamoci che un regista come Paolo Menzio ha collaborato come aiuto operatore in alcuni film commerciali di Franco Franchi e Ciccio Ingrassia. Io, viceversa, pur vivendo a Roma, sono lontano dal cinema commerciale e ritorno spesso a Casalborgone (dove ho lavorato come insegnante). Trovo che sapere che c'è un'altra vita in campagna mi aiuti a sopravvivere alla follia del cinema a Roma.

GIANFRANCO BARBERI

Anch'io ebbi a che fare con il cinema commerciale. Capii presto che sull'onda del New American Cinema non riuscivamo a concretizzare nulla. Dopo l'inizio del '68 vissuto a Torino, mi trasferii a Roma per "fare" cinema. In contrasto con la commedia all'italiana, mi proponevo di scrivere sceneggiature sul modello dei noir francesi alla Melville. Contemporaneamente cominciai a lavorare per i "Circoli Ottobre", l'organizzazione di propaganda di Lotta Continua, dove incontrai Renato Ferraro. Riuscii a ottenere dalla Dino De Laurentiis un contratto in esclusiva per dieci sceneggiature ma, per convinzioni ideologiche, ben presto lo ruppi. Frequentai le produzioni di serie B, dove incontrai il produttore Zaccariello, un industriale di arredi per bagno, che contattò Mario Bava, con il quale iniziai a collaborare per il film *Ecologia di un delitto...*

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