

Cinema Indipendente Italiano (1961-1976/77). Storiografia, campo discorsivo, crisi epistemica

COSETTA SABA

Introduzione

Nel contesto storico-culturale italiano compreso tra i primi anni Sessanta e la seconda metà degli anni Settanta, quasi sempre ai margini dell'istituzione cinematografica e dei circuiti industriali, il cinema indipendente¹ si attiva attraverso pratiche eterogenee di produzione e disseminazione che hanno definito un orizzonte autonomo di enunciazione, visibilità e legittimazione. Il modo in cui queste pratiche sono state recepite, marginalizzate o elise nella scrittura storica del cinema italiano restituisce un campo discorsivo irrisolto. Su tale piano, questo saggio non si propone di ricostruire una storia del cinema indipendente, ma di interrogare le modalità attraverso cui la storiografia cinematografica italiana lo ha incluso o escluso dal racconto storico. L'analisi dei discorsi critici e istituzionali coevi, incrociata con la ricerca d'archivio su fonti filmiche ed extrafilmiche, evidenzia come le principali narrazioni storiografiche tendano a ridurre la complessità del cinema indipendente, presentandolo come componente marginale del cinema italiano nel periodo tra il 1961 e il 1976-77. Riduzione che non si limita a semplificare la molteplicità delle pratiche Cinema Indipendente Italiano (CII), ma agisce 'in negativo' là dove queste mettono in crisi i quadri di intelligibilità e i regimi di visibilità su cui si fondano gli assetti dominanti della scrittura storica sul cinema. Non è nei singoli approcci selettivi e compilativi – che restituiscono un repertorio di nomi e titoli ricorrenti – né nell'enfasi sulla radicalizzazione autoesclusiva, o nella sottovalutazione dei processi di agattività attivati dai filmmaker in risposta all'internazionalizzazione della cultura visuale, che si manifesta la forza di questa riduzione. La

sua efficacia risiede, piuttosto, nella concatenazione di enunciati che costruisce il CII come oggetto storicamente instabile e controverso. È a partire da questa instabilità che, nella storia del cinema italiano, la presenza del CII si configura come un'interrogazione retrospettiva sulle condizioni stesse della storiografia e sui suoi atti di nomina-zione, esclusione, assimilazione; presenza tracciabile nel rapporto tra un 'campo' analitico diretto – i testi storiografici che definiscono o neutralizzano l'oggetto-CII – e un 'fuoricampo' composto da materiali filmici ed extrafilmici prodotti dal CII - note progettuali, epistolari, cataloghi, articoli, atti amministrativi, fotografie. Tale massa critica libera discorsi a forte capacità autodefinitoria, elaborati dai filmmaker in modo non coeso e con significativi dissidi, dai quali emerge l'attivazione di una peculiare economia del cinema – un nuovo terreno politico – che si concreta attraverso reti collaborative e relazioni tattiche con l'industria culturale (RAI inclusa). Indipendentemente dal riconoscimento da parte di un'autorità esterna (accademica, critica, istituzionale), il CII agisce come soggetto enunciativo autoperformativo² che genera senso e visibilità attraverso film, dispositivi editoriali e curatoriali. Il 'corpus' di materiali elaborato dal CII, pur non analizzato direttamente, interferisce con le logiche di legittimazione proprie della storiografia, ne interroga i criteri di inclusione ed esclusione, così come le modalità di classificazione, e mette in questione l'impianto teorico (epistemico) che le sottende. L'indagine qui si concentra sul solo versante storiografico; il controcampo attivato dai discorsi del CII, pur agendo come risorsa critica, non è oggetto di trattazione diretta, in quanto la sua analisi eccede i limiti redazionali di questo saggio. Il nucleo testuale delineato – composto da storie generali di impianto istituzionale e da studi specificamente dedicati al CII – si cir-coscrive ai testi che, tra il 1970 e il 1982, hanno contribuito in modo sistemico alla sua costruzione come oggetto di discorso storico-critico, con due casi di ripresa successiva da parte degli stessi autori³. I testi di Paolo Bertetto, Lino Micciché, Adriano Aprà, Gianni Rondolino e Gian Piero Brunetta⁴ si dispongono lungo vettori differenti: dal saggio militante alla storia generale, dall'intervento critico alla genealogia retrospettiva. È proprio in questa eterogeneità che tale nucleo mostra

la sua forza euristica: ogni testo attiva un posizionamento teorico, una definizione epistemica del cinema, un'idea di storicità e una soglia di legittimazione. L'interesse analitico per l'atto storiografico non si limita a ciò che viene detto, ma attiene anche al modo e alla posizione 'da cui' viene detto.

La delimitazione temporale 1970-1982 è di ordine editoriale e coincide con l'emergere dei primi testi storiografici a impianto istituzionale, ma anche con una fase di intensa disseminazione retrospettiva (convegni, rassegne, esposizioni) che consente di misurare, in filigrana, lo statuto discorsivo attribuito al CII. Tutti gli autori selezionati – in modi diversi – partecipano o assistono a esperienze che nominano, registrano o escludono. Il CII è dato come trascorso, ma permane nello 'spazio dell'esperienza', in un passato ravvicinato il cui riallineamento al presente è mediato dalla memoria. Il nucleo testuale consente di rilevare slittamenti e continuità tra critica e storiografia, lungo una soglia in cui funzione testimoniale e istanza ordinativa si sovrappongono. Campo critico e campo storiografico risultano intrecciati – il primo come luogo di scrittura orientata all'intervento sul presente, il secondo come dispositivo normativo – e talvolta si correlano all'attività curatoriale⁵. In questo spazio di interferenza e co-produzione discorsiva, il CII si enuncia come punto critico di interrogazione storiografica. L'inclusione delle riletture successive⁶ risponde all'esigenza di misurare, diacronicamente, gli slittamenti interni ai singoli percorsi teorici, nei momenti in cui gli stessi autori riaprono il discorso sul CII spostandone i confini epistemologici; inoltre, consente di osservare non solo le modalità di riconoscimento dell'oggetto-CII, nel passaggio dalla testimonianza al dispositivo storiografico, ma anche la formalizzazione del suo regime di visibilità.

Le 'costruzioni' discorsive del CII sono, in effetti, 'ricostruzioni': esso è presupposto e, al contempo, investe i quadri teorici e le metodologie attraverso cui le storie del cinema ne hanno registrato – o eluso – la presenza, secondo differenti principi e livelli di formalizzazione. È rispetto a queste soglie di legittimazione che emergono *manque*, rimozioni e denegazioni, riconducibili a differenti ontologie del cinema, in un quadro epistemico già segnato da profonde revisioni dei paradigmi

(tra neorealismo, cinema d'autore e cinema nuovo). La questione della legittimazione e dell'esclusione del CII non si esaurisce tuttavia nella storiografia cinematografica. Dinamiche analoghe attraversano anche la storia dell'arte contemporanea, dove il CII resta esterno ai dispositivi storiografici, pur situandosi in prossimità concettuale rispetto a pratiche visive coeve. Questa intersezione, già oggetto di indagine, non viene tematizzata in questa sede, ma costituisce un orizzonte critico contiguo⁷.

1. La costruzione teorico-storiografica dell'oggetto-CII (1970-1982; 2008)

L'analisi dei discorsi storiografici delineati nel nucleo testuale selezionato si orienta lungo tre assi – epistemico, ontologico, ideologico – e procede attraverso due movimenti complementari. Il primo consiste in un *close reading* diacronico, in cui l'analisi dei testi segue una scansione temporale volta a tracciare l'emersione, la stabilizzazione e le trasformazioni dei registri argomentativi. Su questa base si innesta il secondo movimento, che si colloca su un piano di indagine comparativa: sospende la linearità temporale e mette in relazione i testi secondo attrazioni teoriche, discontinuità o convergenze concettuali, evidenziando scarti trasversali rispetto all'ordine sequenziale. In questa prospettiva, la comparazione non si sovrappone alla lettura diacronica, ma la ri-articola: 'lavora' sui testi nella loro stratificazione teorica, interrogando i regimi discorsivi non solo per ciò che ordinano, ma anche per ciò che abilitano, eludono o mettono in crisi, rendendo visibile la costruzione del CII come oggetto storico.

1.1 Dal paradigma ideologico alla differenza intensiva: slittamenti di campo

Il discorso di Paolo Bertetto in *Il cinema dell'utopia* si articola lungo un'argomentazione, in cui il CII è letto attraverso il filtro di un paradigma storico-ideologico marxista, gramscianamente orientato all'azione collettiva e alla trasformazione delle strutture produttive e culturali⁸. La prospettiva interpretativa concerne la ricerca cinematografica come utopia, intesa "come piattaforma necessaria di un pro-

cesso di rigenerazione della conoscenza e dell'immaginazione"⁹. Non si tratta di una semplice evocazione del possibile, ma della misurazione di uno scarto tra la potenzialità trasformativa del cinema e la sua mancata realizzazione storica. Il CII emerge come il tentativo più visibile – ma anche più fragile – di rispondere a questa chiamata utopica. Dispersione, estetizzazione e autoreferenzialità segnano il fallimento del progetto. L'orientamento discorsivo assume il "nuovo impiego ideologico del cinema" come spazio allargato in cui coesistono – tra cinema 'off' e cinema 'in' – pratiche politiche e disimpegnate, antinarrative e narrative¹⁰. Il presupposto è che "[...] la problematizzazione del mondo passa attraverso la messa in questione del cinema, come, d'altra parte, la discussione sul cinema è la via necessaria per porre in termini rigorosi, non preformati, la domanda sul mondo"¹¹. Su queste basi, egli individua un piano di osservazione da cui rileva che "il nuovo cinema italiano esiste, ma quando riesce a essere è strappato ai condizionamenti e subito viene riassorbito, negato"¹². L'esistenza del nuovo cinema dischiude quindi un campo di possibilità più che un'effettiva operatività. L'utopia si dà in forma di intermittenza: si affaccia, si eclissa, si disperde, senza mai compiersi come processo storicizzabile.

Non è tanto la problematicità dell'articolazione del discorso ideologico-espressivo, quanto – secondo Bertetto – l'infrastruttura produttiva, distributiva e disseminativa del cinema italiano a risultare bloccante o agglutinante. L'impasse non risiede dunque (ancora) nell'estetica, ma nell'apparato industriale e culturale del sistema cinematografico. Il nuovo, se c'è, è sradicato prima ancora di potersi istituzionalizzare. In questo contesto si colloca il CII, la cui presenza è osservata attraverso la parabola della Cooperativa Cinema Indipendente (CCI)¹³, letta come un tentativo di "trapianto" in Italia delle esperienze dell'underground americano"¹⁴. Sono menzionati Alfredo Leonardi, Massimo Bacigalupo, Antonio De Bernardi, Adamo Vergine, Gianfranco Baruchello, con una nota critica concentrata sui loro film: *Amore amore* (1966), *Organum multiplum* (1967), *Se l'inconscio si rivela si ribella* (1967), *Ariel loquitur* (1967), *Ciao-ciao* (1967), *Es-pi 'azione* (1968), *Il mostro verde* (1967), *Morte all'orecchio di Van Gogh* (1968),

Trasferimento di modulazione (1969). Fuori dal perimetro della CCI, vengono citati Paolo Brunatto (*Vieni dolce morte*, 1967-68) e Mario Ferraro.

Concepita come infrastruttura economico-organizzativa autonoma, la CCI fallisce – secondo Bertetto – nel tentativo di riconfigurare i rapporti produttivi e distributivi, traducendosi in “un’assurda xgratuità e genericità”¹⁵. Una condizione di ‘gratuità dispendiosa’ che, nella fase successiva alla chiusura della Cooperativa, i filmmaker tendono a rivendicare tanto rispetto all’industria cinematografica quanto all’istituto cooperativo stesso¹⁶. Ne risulta l’incapacità – almeno nel quadro tracciato da Bertetto – di organizzare sul piano economico e discorsivo l’accesso al mezzo cinematografico cui il progetto inizialmente mirava. Il circuito alternativo, come atto politico inaugurale, si restringe progressivamente a “gallerie d’arte, cine-club, teatrini snob e unioni culturali”, ambienti inadeguati a sostenere un’esperienza cinematografica “fuori dal sistema, di opposizione radicale”¹⁷. L’aspettativa politica si scontra con l’integrazione culturale e la selettività di un pubblico “intellettuale, snob, smalizzato”¹⁸, che riduce l’alterità del nuovo cinema. Il CII non riesce a produrre una presenza ‘altra’ nel mondo restando sospeso tra marginalità e neutralizzazione.

In un intervento successivo – nel contesto del seminario *Cinema (come) Archivio* (Trieste, 2008)¹⁹ – Bertetto riprende il nodo della marginalità del CII, sostenendo che essa è ‘anche’ l’effetto di una rimozione storiografica deliberatamente ideologica, riconducibile alla persistenza del paradigma neorealista nella cultura cinematografica italiana.

Sul finire degli anni Sessanta e nei primi anni Settanta, il cinema diviene strumento di intermediazione politica e culturale dei movimenti studentesco e operaio: non uno spazio di autonomia estetica, ma un dispositivo capace di mobilitare soggettività collettive. All’attributo del ‘nuovo’ corrispondono i criteri del ‘negativo’ e del ‘dialettico’ (secondo un’accezione marcusiana), che nel CII appaiono tuttavia ripiegati sulla soggettività individuale, chiusi nel circuito autotelico dell’autoespressione²⁰. Quest’ultima è, per il primo Bertetto, oggetto di critica radicale perché narcisistica, astorica, autoreferenziale, quindi

politicamente inadeguata. Una ridefinizione teorica si apre nel 2002, quando l'autoespressione è ricollocata tra gli assi epistemologici della sperimentazione cinematografica insieme al cinema d'artista e al cinema strutturale²¹. Ora intesa come "mitopoiesi personale" e come pratica in cui "il cinema è uno strumento di registrazione e di moltiplicazione della trasgressione e del desiderio"²², essa non è più letta come deriva individualistica, ma come vettore di un'estetica del sé. Nel 2008, questa prospettiva si affina ulteriormente: il cinema indipendente non è più pensato come separatezza radicale, ma come esperienza differenziale, situata in una rete di pratiche visive, da intendersi in relazione al cinema d'autore, nella prospettiva dei Visual Studies²³. Ma nel quadro del 1970, l'autoespressività resta sintomo di un'incompiutezza politica in quanto la soggettività ripiega su sé stessa, anziché aprirsi a una storicità condivisa; la sperimentazione linguistica si configura come idioletto, non come gesto trasformativo collettivo. È su questo crinale che l'utopia rischia di regredire a forma mitica. Pur ammettendo la legittimità di esperienze soggettive, Bertetto evidenzia l'importanza "della razionalizzazione collettiva, di una fondazione come gruppo", poiché "solo le strutture stabili possono permettere un'affermazione generalizzata e la costituzione di una forza di pressione che valga a incidere nelle stesse strutture economiche ed a mutare le dinamiche del cinema di ricerca"²⁴. In questa prospettiva, la novità può darsi come tale solo se si articola storicamente come forza organizzata. Bertetto traccia un campo largo del nuovo cinema italiano, in cui coesistono le pratiche e i film di Valentino Orsini, Maurizio Ponzi, Gianfranco Mingozzi, Romano Scavolini e altri. La critica a Carmelo Bene e Mario Schifano li colloca in una zona di ambiguità: la forma del loro cinema è innovativa, ma il contenuto storico-politico è assente, quando non mistificatorio. Bene è ricondotto all'antistoricismo assoluto; Schifano, invece, all'estetizzazione dell'ideologia borghese. Nel complesso, la disamina sull'operato del nuovo cinema italiano è severa e investe la "involuzione degli autori", la "mancata intensificazione della ricerca", la "persistente ed estrema difficoltà di produzione e di distribuzione", nonché la "delusione per i fallimenti dei circuiti alternativi (almeno quelli 'culturali-sperimentali' tentati dalla CCI)"²⁵.

In quella che per Bertetto è la “storia di una sconfitta”²⁶ emerge il paradigma normativo del suo argomentare, ossia la constatazione che né il CII né la CCI abbiamo generato un movimento capace (sulla scorta di Nouvelle Vague, Cinema Novo o Free Cinema) di elaborare “una nuova dimensione espressiva” e costruire un nuovo pubblico. L’orizzonte utopico del cinema nuovo si configura come progetto sospeso: “piattaforma di preparazione non inutile, non totalmente negativa sul piano della ricerca ideologico-espressiva, ma ancora in attesa dell’unificazione storica”²⁷. Il ‘nuovo’ è un’energia potenziale che non riesce a strutturarsi in forma collettiva. L’insistenza sulla dimensione collettiva, radicata in una visione marxista del fare artistico, viene significativamente ridimensionata nella prospettiva storiografica successiva. Nel 2002, il discorso critico si disloca entro un diverso paradigma, in cui la ricostruzione storiografica assume un tono ermeneutico e analitico, centrato sulla genealogia singolare delle pratiche, l’intertestualità e il valore estetico-esperienziale delle opere. Si configura qui un cambiamento di paradigma teorico: dalla prospettiva storico-materialistica che organizzava l’analisi del 1970 si passa a un impianto critico che assume l’ermeneutica, la filosofia della differenza, la genealogia come strumenti di lettura. L’accento si sposta dalla razionalizzazione politica alle forme soggettive, dalla collettività alla singolarità, dalla funzione alla traccia. Per cogliere la portata di questo slittamento teorico è necessario tornare alla posizione assunta da Bertetto nel 1970, quando adotta una prospettiva materialistica, in cui ogni esperienza estetica è valutata nella sua capacità di incidere sulle condizioni reali. Non è sufficiente che il cinema sia ‘nuovo’ nella forma: deve esserlo anche nella funzione, organizzando relazioni, costruendo un pubblico, intervenendo nei rapporti di forza culturali. L’ontologia implicita è quella di una forma collettiva e processuale, capace di strutturarsi come pratica egemonica più che come esperienza individuale di linguaggio. Il limite delle pratiche del CII, in questa prospettiva, risiede nella loro incapacità di fuoriuscire dall’orizzonte dell’autoespressione soggettiva e dalla retorica dell’avanguardia estetica. Bertetto esplicita un modello di cinema politico, dialettico, demistificante, generativo di soggettività consapevoli, orientato alla costruzione di un’alternativa

culturale. Questa cornice ideologica si articola su due assi distinti ma coesistenti: da un lato, l'impianto gramsciano della razionalizzazione collettiva, della costruzione di un blocco storico e della funzione egemonica dell'intellettuale organico; dall'altro, un sottotesto marcusiano, in cui la sperimentazione formale e il sabotaggio linguistico assumono una valenza utopica e negativa²⁸. Il CII è letto all'intersezione di queste due linee: come forza immaginativa capace di rompere la codifica borghese (marcusianamente), ma privo della capacità di articolare tale forza in progetto storico-politico (gramscianamente). Il suo posizionamento resta, in questo quadro, irrisolto. Bertetto ne coglie l'emergenza come sintomo e possibilità, ma ne decreta l'incapacità strutturale di farsi 'movimento': è una 'piattaforma', non un 'evento', una possibilità mancata. E tuttavia, proprio i limiti individuati da Bertetto nel 1970 – dispersione, ambiguità, assenza di programma – sono leggibili, in altra prospettiva, come elementi di una trasformazione non ancora concettualizzata ma già attiva: una nuova genealogia di immagini, figure e media che sfugge alle categorie storiciste e si dispiega nella tensione tra estetica e politica (nell'accezione rancièriana). Il seminario *Cinema (come) Archivio* (Trieste, 2008) puntualizza questo passaggio: in questo contesto, Bertetto non pensa più il CII come progetto politico incompiuto, ma come pratica differenziale situata in una costellazione visiva plurale; la differenza non è più intesa come separatezza radicale, bensì definita come variazione, modulazione, 'intensità' interna al campo visivo, capace di trasformare le condizioni percettive e discorsive della visibilità²⁹. Più precisamente, il CII è pratica differenziale che opera sulle soglie percettive, ridefinendone i regimi di visibilità secondo logiche non oppositive ma transitive. Riprendendo e radicalizzando alcuni temi affrontati nei suoi testi del 1970 e del 2002, Bertetto introduce elementi cruciali per una teoria critica della storia del cinema. Afferma che il CII è stato rimosso dalla storiografia (non semplicemente obliato) attraverso un atto collettivo di negazione ideologica. Estende la portata di questa rimozione/negazione all'intero "sistema-cinema" italiano – critica, istituzioni, discorso storiografico – ricondotta al prevalere di un paradigma centrato sul neorealismo, incapace di integrare o anche solo tollerare la radicalità

differenziale delle pratiche sperimentali e d'avanguardia. L'esperienza di questa cinematografia non viene compresa né dal discorso critico né da quello accademico, perché ne eccede le griglie interpretative e assume così la funzione di 'archivio' (nell'accezione foucaultiana), in quanto rende visibile ciò che è stato detto 'del' e 'sul' CII e in tale 'detto' include le modalità stesse della sua rimozione o misconoscimento³⁰.

Bertetto riconfigura il CII come pratica differenziale, situata in un campo visivo plurale, non più leggibile nei termini oppositivi della separatezza o del fallimento. Il concetto di "differenza di intensità" consente di ripensare le pratiche indipendenti – e, con esse, l'avanguardia – al di fuori della dialettica binaria rottura/integrazione, come campo di variazioni epistemiche sulle forme della visibilità. In questa prospettiva, la soggettività estetica assume un valore critico e non regressivo, aprendo uno spazio teorico per una rilettura del CII nel presente.

1.2 Atto, differenza, negazione: verso un'idea relazionale di CII

Nella sezione *Underground e Avanguardia* (1973), parte conclusiva di una riflessione sul cinema italiano post 1968, Bruno Torri registra l'emergere di un'esperienza underground riconducibile alla CCI³¹. Questa è letta come 'correzione alla mancanza' di movimenti d'avanguardia nel cinema italiano, con riferimenti al New American Cinema. La CCI è definita come compagine operante fuori dal sistema industriale, orientata verso pratiche 'povere' in 8mm e 16mm articolate attorno a tre nuclei: centralità della dimensione mentale, uso libero della cinepresa, linguaggio come contenuto. In questa prospettiva, il CII decostruisce la comunicazione dominante, attiva un cinema *autre*, antinarrativo, che agisce sulle soggettività e rifiuta la mediazione col pubblico. Mette così in atto la "comunicazione della negazione della comunicazione", assunto che Torri mutua da Gianni Scalia per descrivere dinamiche analoghe della neoavanguardia letteraria³². La sottrazione all'industria culturale è gesto fondativo, disarticola la logica mercantile e assume il cinema come strumento di riorganizzazione della cultura visuale e della soggettività. La 'asocialità' viene riconosciuta qui come tratto costitutivo, in quanto la 'comunicazione negativa' è l'asse problematico ed etico dell'esperienza indipendente: "ogni

film (e ogni filmmaker) sviluppa una ‘maggior forza d’urto’ ponendosi come ‘atto’ di un’operazione culturale al tempo stesso organizzativa e linguistica”³³. I film esistono come singolarità, ma al contempo costituiscono dei *corpora* non tanto come insiemi autoriali o stilistici, bensì come articolazioni di strategie di disseminazione – rassegne, cataloghi, presentazioni – che tracciano i contorni di una collettività ‘altra’. Si profila un’ontologia della pratica del CII che coincide con la collocazione liminare e l’estraneità ai dispositivi di riconoscimento e legittimazione esterni. La critica all’“inefficacia politica” – spesso mossa al CII – viene problematizzata poiché “[...] bisognerebbe provare – e ancora nessuno ci è riuscito – che possono darsi opere d’arte di immediata e misurabile utilità politica”³⁴. È qui che si definisce l’epistemologia del discorso critico di Torri: il rifiuto del criterio dell’utilità immediata è il presupposto per una valutazione dell’impatto culturale nel lungo periodo. L’opera d’arte non è misurabile in termini politici diretti, ma attraverso il suo potenziale di trasformazione estetico-cognitiva. Viene così esplicitata un’epistemologia fondata sul rifiuto della trasparenza tra forma estetica e funzione politica. L’opera non è un mezzo, ma un atto complesso, che agisce nel tempo lungo traiettorie non lineari e non predicibili. Pertanto, il fatto che il CII non raggiunga un pubblico largo e che sia soggetto ad autoemarginazione non viene valutato in termini normativi, bensì in termini sociologici. In questo orizzonte, la forza politica non si dà per coesione strutturale, ma per convergenza temporanea tra pratiche estetiche e forme materiali di presenza. Nondimeno, Torri tematizza il rischio di uno sperimentalismo autoreferenziale che si arroccchi nella decostruzione del linguaggio, senza elaborare una nuova relazione con il reale: “[...] errore che è quasi identico ad un altro [...] considerare l’universo del linguaggio separato dall’universo della realtà”³⁵. Riappare qui un orizzonte ideologico implicito: la forma non può ridursi a pura astrazione tecnica; la ‘rottura’ ha senso solo se genera nuove modalità espressive di contatto con il reale.

Tra i filmmaker citati (Leonardi, Bacigalupo, Bargellini, Lombardi), Torri dedica spazio specifico a Mario Schifano e Carmelo Bene. La pratica di Schifano è letta come cinema-vita, oscillante tra ‘accumulo’

(‘strati’ d’immagini) e metacinema, in cui l’atto filmico si configura come traiettoria instabile tra gesto, immagine e presenza, dissolvendo la distinzione tra rappresentazione ed esperienza. Di Bene viene invece messa in evidenza l’estrema tensione linguistica, in cui il cinema si configura come montaggio dell’io e come sfida alla transitività del linguaggio. La sua pratica funziona come un dispositivo di auto-enunciazione assoluta, rito di saturazione e crisi dell’identità.

Torri non tematizza nel CII genealogie e nemmeno movimenti; individua piuttosto una serie di atti, sparsi, non omologabili né riconducibili a un disegno unitario: il suo discorso restituisce una lettura fenomenologica e indiziaria delle pratiche sotterranee che emergono ai margini del cinema italiano, configurandosi come zone di resistenza rispetto ai modelli egemonici della produzione, della fruizione e della visibilità. Il gesto filmico, in questa lettura, non è subordinato all’efficacia politico-pragmatica, ma riconosciuto nella sua qualità di atto differenziale, non misurabile, attivato nella discontinuità culturale. Il riferimento esplicito alla ‘negazione della comunicazione’ innerva il discorso critico di un orizzonte marcusiano³⁶, in cui l’utopia si manifesta come sottrazione al linguaggio reificato. La politicità dell’opera risiede nelle possibilità di apertura dissenziente. Nel complesso, nel discorso di Torre, l’ontologia implicita della pratica cinematografica indipendente si articola in un doppio regime: l’opera come singolarità irriducibile e, al tempo stesso, come punto di una costellazione di culture disseminate attraverso rassegne, cataloghi, circuiti informali. Il CII diviene così una formazione interstiziale, non fondativa, ma liminale, non totalizzante, ma processuale. La nozione di collettività, in questo quadro, non coincide con quella di un ‘movimento’ mancante³⁷ ma si articola nella convergenza temporanea e intenzionale tra pratiche differenti che condividono un orizzonte discorsivo antagonista.

Il piano ideologico non è esplicitato in forma teorica, ma è leggibile e definisce un posizionamento chiaro: Torre rifiuta tanto l’estetismo autoreferenziale quanto la funzione didattico-politica dell’opera d’arte, proponendo un modello in cui il gesto estetico è espressione di una soggettività operante, non autoritaria né delegabile e politicità risiede nell’interruzione, non nell’efficacia, o, si potrebbe dire, nella indisponibilità alla prestazione³⁸.

1.3 Costruzione implicita e genealogie instabili: il CII come costellazione discorsiva

Nella sezione *Sperimentali, sotterranei e individualisti* (1975), sul piano storico-critico, Lino Micciché delinea il CII muovendosi lungo una linea di continuità tra critica militante, pratica curatoriale e costruzione storiografica. Il CII emerge da un quadro interpretativo fortemente orientato, basato su un impianto ideologico attivo, ma non esplicitamente tematizzato. L'elaborazione teorica, non sistematica, si attua attraverso selezioni, accostamenti, genealogie implicite e, soprattutto, si innesta in una rete istituzionale che ne sostiene visibilità e legittimazione. Il titolo del paragrafo ne indirizza già l'inquadramento: individua un campo frammentato, disomogeneo, sotterraneo e segnala un approccio fenomenologico e descrittivo.

La ricostruzione delle pratiche, insieme alla presenza di filmmaker e film, configura il CII come oggetto discorsivo instabile, non riconducibile a un movimento unitario. La sezione si apre con una panoramica su alcune questioni chiave: la sperimentazione (Bacigalupo), l'uso di mezzi low cost (Leonardi), la cultura materiale (Guido Lombardi), l'alterità (Gianfranco Baruchello), la prelinguisticità (Pia Epremian De Silvestris), la percezione/interpretazione dello spettatore (Adamo Vergine). Micciché rileva come, negli anni Sessanta, si affermi una 'strada sotterranea' – esclusa dal mercato, ignorata dalla critica e misconosciuta persino dai registi 'di superficie' – il cui riferimento esplicito è il New American Cinema, più che le *nouvelles vagues* europee. Si tratta di una traiettoria parallela, ma non sovrapponibile a quella del NAC che funge tuttavia da referente simbolico legittimante. L'avvicinamento del CII al NAC si basa sulla differenza degli assetti delle industrie cinematografiche – quella hollywoodiana e quella italiana – ma non registra il lavoro transnazionale dell'industria culturale, non coglie quindi gli effetti della 'videosfera' in formazione e, soprattutto, non legge i processi di internazionalizzazione delle culture visuali in atto.

Micciché riconosce nel CII una presenza storica intermittente: inesistente agli inizi degli anni Sessanta, emergente solo dopo il 1964-1966 e agente nella seconda metà del decennio e oltre.

La ricognizione si muove avanti e indietro sull'asse cronologico, individuando autori/artisti visivi (Schifano, Nespolo, Baruchello, Patella, Carpi, Munari, Piccardo, i Loffredo) e filmmaker (Grifi, Brebbia, Antonio Vergine [...]). Viene così tracciato un quadro diseguale ma dinamico, in cui i film non sono iscritti in una genealogia unitaria, ma si dispongono come segni di una possibilità estetico-politica in atto, ma non istituzionalizzata. Il CII si costituisce come risposta critica negativa alle logiche di integrazione del sistema cinematografico. Il rifiuto di produrre senso secondo i canoni dominanti diventa "uno dei dati reattivi più sintomatici a livello culturale"³⁹, ma la radicalità sconta limiti evidenti: dispersione, mancanza di coesione, assenza di progetto collettivo.

Nel proprio discorso Miccichè lascia emergere la configurazione del CII, ne descrive l'effettualità in una trama di citazioni/menzioni: l'oggetto-CII si forma attraverso una costellazione di riferimenti (opere, nomi, pratiche) che non solo descrivono, ma anche delimitano e danno forma a un campo storiografico in costruzione. Il CII non è dato, ma prodotto all'interno di un discorso critico che ne seleziona le condizioni di esistenza. Miccichè non documenta il CII, ma elabora un'ipotesi interpretativa attraverso una metodica citazionale che seleziona e orienta: un atto critico che non solo ricostruisce, ma produce il suo oggetto. L'elencazione citazionale dei filmmaker e dei film funziona come dispositivo enunciativo che introduce il CII come costellazione instabile di pratiche singolari. Particolare attenzione viene data, in chiave autoriale, a Leonardi, Schifano e Bene. Ad esempio, nel riferirsi a Leonardi, dopo un rapido excursus filmografico, Miccichè mette a fuoco *Amore amore* (1965-66) per evidenziare un "limite" del cinema sperimentale italiano: l'essere preso e perso in un circuito chiuso, nella "comunicazione della negazione della comunicazione esistente"⁴⁰, quando il gesto negativo non elabora un sapere della propria opposizione e non riesce a tradursi in fondazione critica, consumandosi nella pura strategia del rifiuto. In contrapposizione, la pratica di Schifano è riconosciuta come capace di fondazione estetica. *Umano, non umano* (1969) viene letto – anche attraverso la mediazione interpretativa di Alberto Moravia – come "il solo cinema di contestazione omologo

ai movimenti della sinistra extraparlamentare in Italia [...] ”⁴¹. Infine, pone a tema il cinema di Bene, estraneo al CII ma affine alle pratiche underground statunitensi.

Umano, non umano e *Nostra Signora dei Turchi* (1968) sono film-soglia che mantengono “in tensione il momento della negazione e quello della proposta, come simultaneamente emergenti e reciprocamente funzionali, poiché in essi, almeno al punto di partenza, il nuovo modo di vedere il cinema è anche (è per) un nuovo modo di vedere il mondo”⁴². I due autori, per Miccichè, “suggellano” le stagioni 1959-1968 e aprono una svolta verso il nuovo. Egli riconosce in Schifano e in Bene un radicalismo cinematografico che sfida il cinema *overground*, oltrepassando sia i limiti dello sperimentalismo sia quelli del cinema politico.

Si esplicita qui un nodo ideologico: la pratica filmica è intesa da Miccichè come direttamente correlata, in un rapporto di parallelismo, alla struttura sociale e alla sovrastruttura politica. Il cinema sperimentale è quindi vulnerabile alle crisi sistemiche e la parabola del CII riflette tale vulnerabilità. La visione storicista qui adottata rischia però di ridurre la pluralità estetica a reazione sovrastrutturale, lasciando in ombra le forze di soggettivazione e le poetiche materiali implicite nei film.

Di conseguenza, i fatti del '68 e del '69 segnano, secondo Miccichè, la parabola discendente dell'apparato istituzionale della CCI; nondimeno egli rileva come alla diaspora di alcuni filmmaker (Epremian, Ferraro, Oriani, Parenti, Adamo Vergine) si affianchi sia la prosecuzione operativa di altri (Bacigalupo, Bargellini, Baruchello, Brebbia, Bussotti, Carpi, De Bernardi, Leonardi, Lajolo, Lombardi) sia l'emergere di nuove pratiche (Berardinone, Brocani, Buffa, Caruso, Luginbühl, Ontani, Castagnoli). Nel complesso, l'argomentazione si muove entro una cornice ideologica riconducibile a un marxismo culturale non sistematico: la pratica estetica è pensata come rifrazione della struttura sociale, ma senza tematizzare appieno le forze soggettive e agitive. Diversamente da Torri, Miccichè interpreta il gesto negativo (rifiuto del linguaggio, della narrazione, del mercato) come reazione, non come progetto. Il CII, in questa lettura, si costituisce non per forza propositiva, ma per disintegrazione critica.

1.4 Regime discorsivo instabile e differenza senza categoria

Nel volume collettaneo *Prima della rivoluzione. Schermi italiani 1960–1969*, pubblicato nel 1989⁴³, Adriano Aprà traccia un bilancio critico sulle tendenze cinematografiche del decennio, affrontando il cinema sperimentale e l'esperienza del CII. Il suo contributo – collocato nella sezione “Generi, filoni, tendenze, mestieri” – è intitolato *L'underground* ed è una rielaborazione degli esiti della ricerca condotta per la Fondazione Angelo Rizzoli tra marzo e giugno 1976. Il testo apre a una riflessione più ampia sulle condizioni di esistenza storica del cinema non istituzionalizzato (o “fuori norma”). Qui si fa riferimento anche a quella prima elaborazione, un testo dattiloscritto a circolazione ristretta⁴⁴. Nella postfazione (1989), Aprà riprende quella che è una sua tesi ricorrente, ossia che “lo sperimentalismo non c'è mai stato in Italia”⁴⁵; assioma che si configura non tanto come negazione della sperimentazione in sé, quanto come rilievo dell'assenza di una sua continuità storica e istituzionale. Tale rilievo si iscrive in un più ampio discorso sulla discontinuità delle esperienze alternative in Italia e sulla loro difficoltà a configurarsi come ‘tradizione’ o come ‘movimento’ riconoscibile storiograficamente. Si salda inoltre all'assunto secondo cui “il cinema sperimentale italiano non ha storia, o non ha debiti con il proprio passato”⁴⁶. Entrambe le formulazioni si strutturano intorno a un'ipotesi di radicale discontinuità: la formazione del cinema indipendente (che tuttavia non viene nominato con questa locuzione) – ossia, nel lessico di Aprà, l'esperienza underground italiana – viene descritta come fenomeno di “germinazione spontanea e dallo sviluppo autonomo”⁴⁷, non fondata su una linea genetica interna, né riconducibile a un sistema culturale coeso. La ‘mancanza’ è una condizione epistemica che rende il fenomeno underground resistente alla storicizzazione lineare. A questa assenza di fondazione si affianca l'intento oppositivo verso l'industria cinematografica del CII che non si traduce tuttavia in una chiusura identitaria o in una forma di autoreferenzialità esclusiva⁴⁸. Al contrario, viene esplicitamente negata: l'assenza di una rivendicazione elitista diventa un tratto distintivo dell'underground italiano, la cui irriducibilità non implica isolamento. In questa cornice, il momento di emergenza del CII non viene

retrodatato né iscritto in un orizzonte preparatorio, ma circoscritto con precisione: “senza molti preavvisi apparve, nel 1967, il primo nucleo di quella che poi venne denominata Cooperativa del Cinema Indipendente (CCI)”⁴⁹. Sul piano lessicale, l'imprevisto e l'apparizione definiscono un accadimento che, per Aprà, non è preceduto da teorizzazioni né da un progetto collettivo condiviso, ma che irrompe introducendo una cesura percettiva nella cultura visuale⁵⁰.

Rispetto alle storiografie coeve, Aprà ricostruisce una genesi più articolata del CII. Rileva l'assenza di una 'tradizione' dell'avanguardia cinematografica in Italia, individua un retroterra nell'underground statunitense e nei legami esterni con le pratiche artistiche (non solo visive) degli anni Sessanta, ma soprattutto riconosce una matrice differenziale: il cinema amatoriale e familiare. Due ambiti distinti – il primo connesso a reti associative come la FEDIC e a circuiti paralleli (Festival di Montecatini), il secondo agito nella sfera privata – diventano per Aprà sia contesto operativo (Bacigalupo, Bargellini, Vergine) sia indicatore di specificità. In questa differenza si localizza la distanza del CII rispetto al NAC: non si nega, ma si ridimensiona l'influenza, tematizzando uno scarto culturale e produttivo che definisce, retrospettivamente, la singolarità del CII.

Secondo Aprà, vi sono almeno due questioni che contribuiscono a chiarire le ragioni per cui l'underground italiano non assume la forma di un movimento strutturato:

- l'insufficiente capacità di addivenire a un progetto comune, tanto sul piano della poetica quanto su quello dell'economia produttiva e distributiva;

- l'intento programmatico di definire una nuova modalità relazionale tra filmmaker, film e spettatore, interpretata come pretesa (o privilegio) del cinema underground di pensarsi 'più libero' e, su questa base, capace di “rapporti interpersonali più autentici”; il pubblico è “ritagliato, raccolto ad hoc”⁵¹ e i film sono accompagnati dagli stessi filmmaker. È un'opposizione moralistica, ereditata dall'underground statunitense, al cinema di consumo, percepito come corruttivo ma non criticamente interrogato.

Si configura così un quadro di fragilità teorica e di assenza di coesione

strutturale, tanto sul piano estetico quanto su quello organizzativo. L'assunto del 'non movimento' viene imputato a una teoria debole; da qui si articola, per concatenazione, la tesi della non esistenza dell'underground in Italia. Questo argomento poggia su due motivazioni tra loro embricate: da un lato, la ridotta circolazione dei film; dall'altro, la mancata ricezione critica.

Tuttavia, come rilevato da Torri, la debole rete di visibilità e la scarsa circolazione dei film nei circuiti alternativi costituiscono un dato relativo (sociologico), a meno che non lo si riferisca alla distribuzione cinematografica *overground* ed è questo che, come si dirà, Aprà fa. L'“inosservabilità” da parte della critica è, per lui, indice della mancanza di una riflessione teorica contemporanea sui film. La ricezione della critica (non solo cinematografica), parziale e frammentaria, non ha costruito intorno al CII un discorso, ma è stata in grado di registrare il fenomeno, segnalandone la complessità. Non si tratta infatti di un problema quantitativo: la ricostruzione bibliografica della disseminazione della cultura cinematografica underground restituisce una misura editoriale tutt'altro che rarefatta, cui vanno aggiunti anche i materiali veicolati in forma ciclostilata. Del resto, si tratta di un aspetto riconosciuto, come si vedrà, anche da Gian Piero Brunetta. Risulta, dunque, problematico il rilievo di Aprà, considerando il suo ruolo in riviste – come “Filmcritica” e “Cinema & Film” – centrali per la visibilità del CII. La mancata ricezione è per Aprà sintomo di una crisi profonda della critica cinematografica riferita alla perdita della sua competenza operativa, ossia alla sua capacità di scoperta, indagine e legittimazione delle ‘nuove’ forme espressive.

Per Aprà, tracciare le traiettorie del CII per collocarlo “nello spazio astratto di una ‘storia del cinema’ [...] che non c'è stata in pratica” costituisce un'operazione riduttiva⁵². Da questa prospettiva, Aprà non solo confuta l'idea di (re)inserire l'esperienza underground italiana entro una ‘storia del cinema’, ma sollecita anche una riflessione sulle condizioni che regolano l'ingresso di un oggetto filmico o di un fatto cinematografico nel discorso storico, secondo parametri – produzione, distribuzione, ricezione critica e accademica, conservazione – che funzionano da principi regolativi. Tali parametri risultano

parzialmente compatibili con le pratiche dell'underground, che pertanto non possono essere storicizzate senza incorrere in un processo di distorsione: operazione, questa, che le ridurrebbe a qualcosa che non è e non è stato. Su questa base, le storiografie del cinema italiano hanno elaborato, nella maggior parte dei casi, discorsi normativi che, pur riconoscendo esplicitamente o implicitamente alcune esperienze del CII, ne attuano al contempo la denegazione. È proprio su questa torsione – tra costruzione storiografica e inesistenza storica – che Aprà torna polemicamente nel suo intervento al seminario di Trieste nel 2008: il CII “[...] adesso è diventato un fatto storico, tra l’altro curioso perché è la storicizzazione di un fenomeno che storicamente non è esistito, perché cos’erano quelle quattro proiezioni [...]”⁵³. Una volta di più è messa in crisi la possibilità stessa della formalizzazione storiografica del CII. Non viene adottato un punto di vista ingenuamente empirista (i film sono stati realizzati, quindi esistono), ma si rileva che esistere come oggetto storico significa entrare in un sistema di visibilità e di trasmissione culturale. Emerge qui un’implicazione del discorso di Aprà: il rapporto tra storia del cinema, visibilità pubblica e riconoscimento istituzionale. Questo rapporto, sotteso all’argomentazione, risulta conforme alle basi epistemiche delle storiografie del cinema del periodo.

L’assunto che i film del CII siano “nati per non essere visti”⁵⁴ introduce una tensione concettuale, ponendoli in uno stato di sospensione. Questo assunto trova tuttavia un controcampo nel discorso elaborato dal CII stesso: “questi film sono fatti soprattutto per essere visti”⁵⁵ come attestano anche i cataloghi ciclostilati della Cooperativa Cinema Indipendente del 1967, 1968 e 1969⁵⁶. L’esistenza di un film non dipende dalla sua diffusione su larga scala, ma dal fatto che sia stato realizzato, mostrato, discusso e fruito anche in contesti non istituzionali. Non tutti i fenomeni culturali hanno una visibilità ampia: ciò non significa che non abbiano ‘storia’, o che non abbiano tracciato traiettorie storiche alternative, come nel caso del cinema indipendente, le cui pratiche risultano disperse non solo nel campo cinematografico, ma anche in quelli delle arti visive, del teatro, del design, dell’architettura. Il discorso di Aprà è attraversato da un insieme di sottotesti che ar-

ticolano, senza tematizzarlo apertamente, un rapporto problematico con la storiografia cinematografica, la funzione critica e la memoria. Aprà non attiva un apparato concettuale riconoscibile, ma assume una posizione operativa. Nei suoi interventi – dal 1976 al 2008 – si conferma una costante: il CII non ha storia, perché non ha avuto continuità, né riconoscimento, né un pubblico.

Come si è detto, non è la produzione materiale dei film, ma il loro ingresso in un sistema di enunciazione (critico, teorico, archivistico) a renderli oggetto storiografico. Il CII, in questo quadro, è cinema a bassa definizione ontologica, radicato in una dimensione relazionale e performativa che comprende anche la sua fragilità materiale (film spesso in copia unica) e la sua complessa conservazione: del resto, per Aprà, si tratta di film mai nati (ma, se nati, fatti per non essere visti). Il non essere un movimento, la non visibilità, l'assenza di storia, i film 'nati per non essere visti' diventano, nel suo discorso, categorie che operano per negazione interna. Costruisce un campo di senso 'per sottrazione', a partire da ciò che il dispositivo storiografico non riesce a contenere. È un modo di pensare la storiografia attraverso l'attrito con ciò che ne resta fuori. Aprà tiene il cinema indipendente lontano dal mito politico e dalla museificazione, preservandone fragilità e differenza (vi è quindi il rifiuto dell'assimilazione ex post della resistenza del CII a ogni formalizzazione storiografica). È una critica epistemologica, anche se non formalizzata. Infine, tutti questi argomenti, che si attivano entro un orizzonte storiografico istituzionale, basato sull'idea che la visibilità non coincida con l'esistenza, sembrano convergere verso una concezione della storia non cumulativa, non progressiva, non lineare. È un pensiero della storia frammentario, non sistematizzabile, affine – anche se non viene mai dichiarato – a certe forme di microstoria.

Nel 1976, il 'montaggio' di citazioni filmiche e autoriali è coerente con i principi enunciativi che informano le prese di posizione di Aprà che non mira a storicizzare, ma a forzare i limiti della storicizzazione e, allo stesso tempo, a configurare un ambito di irriducibilità storiografica. I film citati non sono oggetti di un discorso storico, ma tracce residue di ciò che quel discorso non può contenere. La visibilità in-

termittente, le copie originali uniche, la performatività delle proiezioni (in presenza dell'autore, fuori dai luoghi canonici) diventano tratti distintivi, non accidenti storici. I film citati – *Versus* (1968) di Bacigalupo, *Fractions of Temporary Periods* (1965-1968) di Bargellini, *Es-pi'azione* (1968) di Adamo Vergine, *Le n ragazze più belle di Piazza Navona* (1968) di Leonardi, tra gli altri, ma soprattutto *Trasferimento di modulazione* (1969) di Bargellini – si collocano su una soglia di visibilità precaria: materiali fragili, supporti instabili (Super8, invertibile), atti performativi e gesti situati, sottratti alla logica della serialità e a rischio di perdita. La filmografia finale non ordina, non sistematizza; funziona come un'archiviazione impossibile, in cui ogni titolo rappresenta un punto di crisi tra l'intento di documentazione e la consapevolezza della sua irriducibilità. I riferimenti ai filmmaker delineano le loro traiettorie, autonome e disallineate, all'interno di una rete di prossimità. La loro funzione è discorsiva, non catalogica: restituiscono un campo di pratiche non aggregabili, non formalizzabili, eccedenti il paradigma del cinema-istituzione. Le traiettorie tracciate – Bacigalupo, Bargellini, Baruchello, Vergine, Leonardi, Grifi – si situano 'tra' amatorialità, arti visive, performance, forme di militanza non codificate.

Il punto di vista di Aprà è orientato da una concezione unitaria del 'cinema' come campo attraversabile, non compartimentato, in cui anche le pratiche più marginali si pensano in relazione e in tensione, ma non per giustapposizione. Secondo Aprà, come per Alberto Farassino⁵⁷ – ancorché in modo differente – il cinema è uno: non soltanto in ragione della sua materia espressiva, ma perché consente di pensare, nello stesso spazio discorsivo, pratiche, forme e posizioni tra loro eterogenee. Così l'orizzonte critico si scontra con quello delle pratiche. L'idea che il cinema sia uno – articolato in pratiche eterogenee ma connesse – implica, nel discorso di Aprà, un'ontologia non dicotomica (che non separa il cinema d'autore da quello amatoriale, il professionale dallo sperimentale) e un'epistemologia relazionale, che intende lo sguardo critico come pratica connettiva, non come dispositivo di mappatura. Infine, è proprio l'impossibilità di storicizzazione secondo i parametri canonici – produzione, visibilità, ricezione, archiviazione – a costruire

in negativo il CII come oggetto critico. Aprà pensa ‘attraverso e contro’ il paradigma delle storiografie istituzionali italiane, e contrasta sia l’inclusione normalizzante sia l’esclusione silenziosa. Il paradosso è costitutivo: storicizzare il CII significa ridurlo a ciò che non è stato (perché fuori paradigma, ‘fuori norma’); non storicizzarlo equivale a rimuoverlo. La sua esistenza critica si definisce in questa ‘incopossibilità’, tra il rischio di trasformazione e di scomparsa. Così, più in là nel tempo, il gesto teorico di Aprà consisterà nel riconoscere la differenza del CII, senza forzarne l’inclusione, ma anche senza abbandonarlo alla cancellazione.

Si può dire, allora, che Aprà – in quanto critico e testimone – operi entro un paradigma differenziale, mobile e non sistematizzabile del CII, mentre, come curatore e storiografo, tenda ad attribuirgli una forma. Le due posture coesistono, ma non senza attrito. Ed è proprio questa torsione – tra il gesto che apre e quello che struttura – che qui si è cercato di interrogare. Un gesto che, nel fare critica, interroga i limiti della storiografia e, nel fare storia, ne misura l’attrito rispetto alle pratiche.

1.5 Esclusione epistemica e paradigma normativo

Nel capitolo XVII della *Storia del cinema* di Gianni Rondolino⁵⁸, dedicato agli anni Sessanta, il CII risulta pressoché assente, fatta eccezione per una fugace menzione – marginale e decontestualizzata – di autori come Schifano, Bene e Augusto Tretti, cui si aggiungono Grifi, Toti, Agosti, Amelio, Amico, citati in quanto “impegnati nella teoria e nella prassi di un cinema alternativo” o “personale”⁵⁹, senza che da ciò scaturisca alcuna articolazione analitica. A essere tematizzato, invece, è il New American Cinema, al quale Rondolino dedica la sezione 2 del capitolo XVIII (*La fine di Hollywood*)⁶⁰. Il NAC è costruito come oggetto storiografico: ne vengono registrate la rivolta estetica, produttiva e distributiva contro il modello hollywoodiano, la radicata geografia culturale, le genealogie interne (le avanguardie storiche europee, il cinema amatoriale degli anni Quaranta e Cinquanta) e le figure-guida (Jonas Mekas, Jack Smith, Stan Brakhage). La costruzione si fonda su tre assi epistemici: la continuità storica, la coerenza ideologica, la riconoscibilità estetica. È attraverso di essi che il NAC viene legittimato

come oggetto di storia del cinema, e proprio per contrasto con tale configurazione si rende visibile l'esclusione epistemica del CII. Tale riconoscimento assume come principi paradigmatici la visibilità pubblica, la formalizzazione discorsiva, l'esistenza di una memoria documentaria istituzionale. Si registrano esperienze capaci di produrre istituzionalizzazione, visibilità e autorialità. In questo quadro, il NAC – dotato di apparato discorsivo e di diffusione internazionale – entra pienamente nel campo della storia.

L'innovazione estetica acquista rilevanza solo se genera linguaggi, coerenza formale riconducibile alla figura dell'autore e se istituisce un regime di senso condiviso. Per questo Bene, Schifano o Tretti possono essere marginalmente inclusi: sono figure autoriali identificabili e quindi narrabili. Il CII, come formazione collettiva e fluida, non è traducibile in termini genealogici e viene dunque sottratto alla narrazione storiografica. Ciò che è plurale, cooperativo, reticolare non è leggibile attraverso l'apparato categoriale che organizza la scrittura della storia. L'assenza del CII segnala, dunque, un principio implicito di esclusione: ciò che non assume forma unitaria, non produce apparati riconoscibili o genealogie evidenti, rimane escluso dal discorso storico-critico. Il discorso di Rondolino è attraversato da un modernismo di impianto storicista: l'innovazione è riconosciuta solo se si concretizza in una scuola, in un linguaggio, in un sistema estetico; di conseguenza, esiste solo ciò che può essere formalmente riconosciuto. In questa prospettiva, il NAC diventa il paradigma del nuovo legittimato⁶¹, mentre il CII resta non codificabile, non utile alla costruzione della storia del cinema: non si struttura come movimento, non genera autorità riconoscibili, non istituisce un discorso critico autonomo. La sperimentazione che non produce metalinguaggio o non si dota di strumenti di autolettura viene espunta come mutismo epistemico. Il discorso di Rondolino produce un campo visibile normato, in cui solo ciò che è formalmente integrato nel regime delle poetiche riconosciute può accedere allo statuto di oggetto storicizzabile. Il CII resta al di fuori non per mancanza di realtà, ma per eccesso di alterità.

La marginalità del CII, in questo schema, non è più un posizionamento critico, ma un deficit ontologico. L'oggetto-CII, che per altri critici

coevi (Miccichè, Torri) pur emerge, anche se in forme instabili, viene qui disattivato come categoria storiografica.

In questo quadro, la presa di posizione di Rondolino non rappresenta solo una variante storiografica tra le altre, ma si configura come espressione esemplare di un paradigma di riconoscimento culturale centrato sulla visibilità istituzionale, sulla coerenza autoriale e sull'articolazione sistemica dei movimenti. È rispetto a questo paradigma – razionalista e modernista – che si misurano, e spesso si scontrano, i discorsi di Miccichè, Torri, Aprà e Bertetto. Il discorso di Rondolino costituisce dunque per il CII una controprova determinante non solo per ciò che dice, ma per ciò che esclude e per il modo in cui lo esclude.

1.6 Neutralizzazione teorica e riconoscibilità estetica: il CII come oggetto storico disattivato

Nel volume *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni Ottanta* in apertura del capitolo dedicato agli anni Sessanta⁶², Gian Piero Brunetta assume la categoria di “catastrofe” – mutuata da René Thom⁶³ – quale chiave interpretativa delle trasformazioni complesse, discontinue e imprevedibili che attraversano il decennio. In un’accezione epistemica, il concetto di ‘catastrofe’ consente a Brunetta di leggere la mutazione morfologica del sistema cinematografico italiano come un processo non lineare, privo di una logica evolutiva progressiva e segnato, piuttosto, da rotture, deviazioni e riorganizzazioni improvvise. In questo quadro, la “catastrofe” indica una mutazione di forma “senza che, contemporaneamente, intervenga una violenta perturbazione nella realtà circostante”⁶⁴; si tratta di una trasformazione interna al linguaggio e alle pratiche cinematografiche, che non sempre trova corrispondenza o giustificazione in eventi esterni. Brunetta procede a un rilievo cartografico delle pratiche cinematografiche degli anni Sessanta, tracciando traiettorie che si manifestano “all’improvviso, quasi allo stesso tempo, lungo tutti i piani della produzione” e che generano “comportamenti inediti, divergenti, discontinui e, paradossalmente, capaci di una perfetta coabitazione”⁶⁵.

La dinamica descritta si configura come un sommovimento che altera progressivamente l’assetto morfologico conosciuto del cinema, secondo un principio di discontinuità formale che mette in tensione i

modelli precedenti. Le pratiche degli autori esordienti – e non solo – vengono lette come segnali di una trasformazione in atto, che tuttavia non si configura come negazione o superamento radicale del passato. Si produce così una ‘piega’ tra continuità e mutamento: l’adozione della *koinè* neorealista convive con il suo progressivo rovesciamento, che ne dissolve i legami interni senza attivare una effettiva logica oppositiva. È in questa cornice che si colloca l’osservazione di Brunetta sul CII, nel tentativo di raccordare le sue traiettorie instabili alle coordinate più generali del mutamento in corso. Entro la cartografia della “catastrofe”, Brunetta coglie solo parzialmente il salto morfologico attivato dalle pratiche del cinema indipendente. Non assume come oggetto analitico la ‘piega’ o la variazione di forma che esse introducono nella dimensione cinematografica, ma le registra da una prospettiva che elude il punto critico in cui esse si pongono come soglia di trasformazione del linguaggio. Il cambiamento viene registrato, ma non sempre decifrato nella sua intensità: la sperimentazione diffusa, la logica reticolare e la dispersione operativa del CII sfuggono alla categorizzazione critica, poiché eccedono una griglia interpretativa ancorata a modelli valutativi preesistenti.

Nel paragrafo *Elementi per una carta del navigar cinematografico degli anni Sessanta* della sua *Storia del cinema*, Brunetta situa in una posizione marginale sia il cinema militante sia cinema sperimentale e d’avanguardia, che nondimeno viene descritto come ambito “di aggregazione, invenzione e produzione ideologica ed espressiva di non trascurabile entità”⁶⁶. Privo di un “programma comune, di una linea poetica, di una cultura di riferimento alle spalle”⁶⁷, si configura come campo di pratiche eterogenee, non riconducibili a una tradizione teorica condivisa né basate su una grammatica o politica coerente.

Marginale e decentrato rispetto all’industria culturale – fuori dalle regole tradizionali di produzione, distribuzione e consumo – e distante, per deficit estetico, dal “modello statunitense”, il cinema sperimentale si manifesta, secondo Brunetta, “a un certo momento”, quando “un gruppo di registi si riunisce nella Cooperativa cinema indipendente”⁶⁸. Tuttavia, anche questo tentativo di istituzionalizzazione di una pratica collettiva, pur se dispersa, non genera un campo riconosci-

bile sul piano stilistico o progettuale, né consente di identificarne le caratteristiche di “originale ricerca espressiva”. Lo storiografo formula, infatti, un giudizio fortemente limitativo, fondato su un criterio implicito di legittimazione estetica: “quando non si tratti di lavori cineamatoriali, che orecchiano le avanguardie storiche, e di palesi rigovernature casalinghe di opere e moduli dell’underground americano, visti in occasione di qualche rapida visita turistica negli Stati Uniti, la ricerca linguistica supera appena il grado zero”⁶⁹. Il rilievo non riguarda unicamente i contenuti delle opere, ma attiva una soglia epistemica: l’assenza di un linguaggio storicamente riconosciuto compromette – secondo Brunetta – la possibilità stessa di assumere il CII come spazio di sperimentazione dotato di autonomia e coerenza formale. La produzione dei filmmaker indipendenti è così osservata come insieme di pratiche frammentarie, che restano escluse da un paradigma di innovazione istituzionalizzata. Il giudizio critico, operando per sottrazione, riduce le pratiche filmiche indipendenti a esercizi derivativi o imitativi, privi di intenzionalità strutturata. La soglia di visibilità si sposta così su un terreno normativo: per esistere come oggetto di discorso, il cinema sperimentale deve poter attivare forme di riconoscibilità, genealogie artistiche stabili e una coerenza estetica funzionale all’archiviazione storica.

Nella cultura visiva del CII si riconoscono alcune tracce conoscitive del surrealismo, dell’espressionismo e dell’underground americano; si evidenzia tuttavia che i riferimenti reali e più immediati sono la pop art, il cinema di Gregory Markopoulos e quello di Andy Warhol⁷⁰. In riferimento all’influenza statunitense, si precisa comunque che non si tratta “di una colonizzazione vera e propria”⁷¹. In questo passaggio è manifesto uno snodo critico rilevante: il riferimento al “turismo estetico” e alle “rigovernature casalinghe” allude a un rapporto strutturalmente asimmetrico con i modelli statunitensi, che tuttavia non viene tematizzato come nodo teorico o come questione culturale. Il discorso infatti resta sul piano di una supposta constatazione, evitando di problematizzare gli effetti di tale rapporto in termini di dipendenza, rielaborazione o scarto. Emerge qui un doppio piano: da un lato, un ‘riconoscimento subordinato’ riferibile a un presunto colonialismo

culturale di ritorno, che Brunetta sembra osservare nell'oggetto-CII non tanto nei termini di una similitudine imperfetta – secondo la logica della *mimicry*⁷² – quanto come forma di somiglianza degradata; dall'altro, il processo discorsivo – messo in atto da Brunetta – che costruisce il CII come oggetto storico e lo legittima solo nella misura in cui risulta assimilabile al modello-NAC, assunto come centro estetico e organizzativo. Tra gli esponenti della CCI, cita artisti quali Nespolo, Munari, Schifano, Baruchello, Carpi e i Loffredo. L'accento posto sulle pratiche artistiche, cifra distintiva del CII, è subordinato alla traslazione di estetiche già riconosciute: la pratica dell'artista-pittore conferisce all'esperienza cinematografica una validazione critica, ma solo quando assume tratti autoriali coerenti con tradizioni istituzionalizzate. L'attività sperimentale viene così ricondotta all'arte contemporanea e non definita come esperienza cinematografica autonoma. Ne discendono due effetti: il riconoscimento resta limitato a individualità già affermate nei circuiti dell'arte visiva, e il cinema indipendente non ha uno spazio discorsivo dotato di propria progettualità, anche solo frammentaria o intermittente. L'analogia tra le costellazioni autoriali suggerisce l'emergere di una mappa condivisa, seppur non sistematizzata, che attraversa le principali storiografie del periodo.

Nel complesso, le pratiche dei filmmaker del CII – tanto nei contenuti quanto nelle modalità espressive – rivelano, da un lato, un ampliamento della “capacità di visione soggettiva”, sostenuta da “un immaginario assai legato al vissuto individuale o, al massimo, orientato a un'interrogazione metalinguistica sul mezzo utilizzato”; dall'altro, un impiego del linguaggio come strumento capace di produrre “armi da fuoco o da taglio per colpire il destinatario”⁷³. A tale riguardo, Brunetta cita la trilogia di Schifano, assumendola a esempio emblematico di un'estetica che si affida alla forza d'impatto. La ricognizione si conclude con un riferimento diretto alla CCI, “che nasce alla fine degli anni Sessanta e ha vita breve”⁷⁴ e con la menzione di Bacigalupo, Baruchello, Vergine, Bussotti, Luginbühl e Lombardi; in precedenza, era già stato citato anche Leonardi, cui viene riconosciuto un ruolo centrale nella promozione della Cooperativa e una peculiare competenza.

Il tracciato storiografico di Brunetta si discosta sensibilmente da quelli

di Bertetto, Micciché e Aprà, dal momento che riconosce alla CCI una consapevolezza teorica più marcata e una capacità di elaborazione poetica “non banale”⁷⁵. Brunetta osserva, inoltre, a proposito dei filmmaker sopra menzionati, che “il loro cinema, dall’apparenza così disgregata, dispersa e senza spina dorsale, ha goduto assai presto, per la verità, oltre che della giusta attenzione critica, di attente ricognizioni anagrafiche”; egli rimanda a queste ultime “per un contatto più realistico con il fenomeno” e fa riferimento a una serie di fonti che documentano l’esistenza di un discorso critico e curatoriale già attivo all’epoca⁷⁶. Tuttavia, questa operazione di rimando non si traduce in una sistemazione storiografica dell’oggetto: le fonti sono richiamate, ma non vengono utilizzate come strumenti di costruzione critica del campo di indagine.

Lo scarto tra riconoscimento e svalutazione è il tratto distintivo dell’approccio storiografico di Brunetta: il CII è riconosciuto nella sua effettività storica e riferito alla ricezione critica, ma non è legittimato come oggetto dotato di forma e statuto epistemico. Brunetta procede in modo ricognitivo, ma il suo discorso si basa su un impianto teorico strutturato, orientato a restituire la complessità del decennio attraverso categorie capaci di rendere leggibile la discontinuità storica. Il ricorso alla teoria delle catastrofi di Thom esprime, infatti, l’intento di leggere il processo storico come una morfologia della trasformazione: una cornice teorica con potenzialità euristiche, in grado di accogliere la molteplicità delle emergenze filmiche e discorsive nella loro non coincidenza con le forme canoniche, nella loro eccentricità rispetto ai centri simbolici del cinema e delle culture cinematografiche. Tuttavia, il CII non viene tematizzato: la categoria della “catastrofe” viene evocata, ma non attivata. Ne discende una discontinuità interna al discorso tra la spinta teorica che il metodo implica e la neutralizzazione operata nei confronti dell’oggetto-CII, che resta visibile, ma teoricamente silenziato. In ultima analisi, la ricostruzione storiografica di Brunetta continua a muoversi entro un paradigma storiografico modernista, fondato su criteri di continuità formale, coerenza autoriale e genealogia riconoscibile. Tale paradigma riconosce valenza storica, come si è detto, solo a ciò che si configura come movimento formalizzato,

dotato di figure-guida, linguaggi codificati e dispositivi critici espliciti. In questo quadro, l'innovazione non è rilevata nei suoi tratti di dispersione o lateralità, ma soltanto nella sua capacità di articolarsi in modelli stabili e narrabili. I sottotesti che attraversano il discorso – “turismo estetico”, “rigovernature casalinghe”, “grado zero” – non solo svalutano, ma disattivano epistemicamente l'oggetto in costruzione, sottraendogli ogni possibilità di esistenza teorica autonoma. L'asimmetria rispetto al NAC, oggetto invece pienamente articolato, rivela il funzionamento interno del paradigma: ciò che non produce forma, non accede alla storia. Brunetta, inoltre, non tematizza la genealogia del CII né lo inserisce in una linea di continuità con l'avanguardia storica italiana o con le culture artistiche sperimentali coeve. In quanto formazione fluida, collettiva e priva di un impianto concettuale sistematico, il CII risulta eccentrico rispetto alla griglia di legittimazione implicita nel suo modello storiografico. La sua esclusione non è effetto di un vuoto documentale, ma di un disallineamento epistemico rispetto ai criteri di ‘enunciabilità’ (o di ‘storicizzabilità’) adottati da Brunetta. L'oggetto-CII è presente e agente, ma – non assumendo una funzione costitutiva – resta ai margini del discorso, senza accedere a un pieno statuto storiografico.

2. Regimi discorsivi comparati: soglie epistemiche

Su questa soglia si apre un'altra modalità di interrogazione. Non si tratta più di seguire i discorsi nella loro traiettoria interna, ma di metterli in tensione, per far emergere – nelle scelte enunciative, nei gesti teorici, nei vuoti strategici – sia le implicazioni epistemologiche, ontologiche e ideologiche che li sostengono, sia l'idea di CII che ciascun storiografo contribuisce a formulare. Si sono posti in relazione regimi discorsivi articolati in temporalità differenti, rendendo visibili le fratture, le sovrapposizioni, le discontinuità che attraversano la costruzione storiografica del CII. Ciò che emerge è la coesistenza discontinua di paradigmi che definiscono, ciascuno a proprio modo, le condizioni di pensabilità della storicità stessa del ‘cinema’.

L'attraversamento dei principali nuclei storiografici riferibili al CII, come si è constatato, non restituisce un quadro unitario né cumulati-

vo; al contrario, ne espone la fragilità costitutiva come oggetto storico, rivelando quanto le sue condizioni di possibilità – di nominazione, di visibilità, di istituzione discorsiva – siano sempre già inscritte in regimi di saperi e assiologie implicite. La questione non è dunque tanto ‘cosa’ viene enunciato (raccontato), ma ‘come’ – e da quale posizione teorica e politica – si costruisce l’enunciazione (il racconto), e quale idea di cinema sia di volta in volta presupposta, evocata o esclusa. Emerge, più che l’assenza di una storia del CII, la resistenza delle narrazioni storiografiche ad assumerlo come oggetto conoscitivo. Il CII si configura come ciò che sfugge alla storia e tuttavia ritorna come supplemento, come eccedenza non integrabile nelle convenzioni interpretative e nei paradigmi canonici di storicizzazione del cinema italiano.

Il riconoscimento ‘controverso’ del CII nell’ordine dei discorsi storiografici qui presi in esame è l’effetto di una marginalizzazione sistemica, radicata in una logica storico-interpretativa che opera secondo dinamiche centro-periferia e che, nei suoi tratti dominanti, resta formalista, evolutiva, centripeta e autoriale, mostrando una persistente difficoltà a pensare l’irregolarità, l’auto-organizzazione e la pratica non situata. All’interno di questo orizzonte, a partire da un’idea di cinema ideologicamente costruita, elevata a principio ontologico, che tuttavia non arriva mai a definire uno statuto condiviso, le storiografie del cinema italiano hanno elaborato quadri epistemici normativi. Sebbene divergano nella concezione di che cosa sia il cinema, esse condividono una tensione critica costante rispetto a ciò che il cinema dovrebbe essere. Tale tensione, lungi dal produrre una frammentazione teorica, evidenzia invece la continuità che, nel periodo 1970-1982, si istituisce tra il discorso della critica cinematografica e quello accademico. Pur nella loro eterogeneità, i registri discorsivi si muovono entro parametri comuni, secondo criteri interpretativi che, anche quando riconoscono esplicitamente alcune esperienze del cinema indipendente, ne riducono implicitamente la portata, marginalizzandole o annullandone l’autonomia. La denegazione si produce nel linguaggio stesso e si articola nelle strutture del discorso storiografico. I testi già citati di Bertetto, Torri, Micciché, Brunetta e Aprà⁷⁷, da posizioni differenti, riflettono questa ambivalenza. Anche se non ricorrono a una negazio-

ne frontale – come invece fa il testo di Rondolino – tendono comunque a definire il cinema indipendente in termini sottrattivi, sulla base di ciò che non è, attraverso riconoscimenti parziali che ne svuotano progressivamente il senso, fino a ridurne la rilevanza storica. La denegazione, in questo contesto, non opera come semplice omissione, ma come meccanismo attivo di marginalizzazione critica.

Pur nelle divergenze interpretative, le ricostruzioni storiografiche mostrano come, prima del 1967 (anno in cui si costituisce la CCI), non si dia affatto un vuoto pneumatico; al contrario, si delineano tracciati genealogici che emergono attraverso sconfinamenti progressivi – dalle arti visive (Miccichè, Brunetta, Bertetto), dalle ricerche filmologiche (Aprà), fino al cinema familiare e amatoriale (Aprà). Più precisamente, per Aprà la radice del cinema underground italiano non risiede nell'avanguardia storica, bensì nel cinema amatoriale – una prospettiva che Brunetta intercetta, ma che riconosce in alcune pratiche indipendenti come una soglia bassa e non codificata del cinematografico. Da questa angolazione, egli legge l'ingresso del CII nella sfera estetica del NAC come un adattamento mimetico e desublimato 'al' – e 'del' – quotidiano. Una questione cruciale, che non si approfondisce per ragioni di spazio.

Bertetto rileva, pur senza tematizzarle compiutamente, forme di produzione autonoma già attive nella prima metà degli anni Sessanta (Schifano, Grifi), ma le colloca ai margini del discorso storico-critico, senza attribuire una funzione significativa nel processo di trasformazione del cinema italiano. Torre mette in relazione il cinema indipendente con la cultura del super8, riconoscendovi una possibilità 'altra' rispetto alla serialità industriale e all'autorialismo d'élite. Brunetta, riferendosi a forme 'marginali' e 'decentrate', individua pratiche eccentriche al modello dominante, ma tende a ricondurle a deviazioni episodiche, prive di portata strutturante. Rimane invece poco argomentato il rapporto con gli altri linguaggi artistici: in particolare con la musica, sia sul piano performativo che compositivo, e con il teatro, ad eccezione del 'caso Carmelo Bene', il cui cinema viene sistematicamente 'monumentalizzato' – con accenti e giudizi diversi, anche negativi – da Bertetto, Torre, Miccichè, Rondolino e Brunetta. Nes-

suno di questi discorsi assume il CII come oggetto storico pienamente compiuto: ciò che emerge è un insieme di pratiche filmiche eterodosse, formalmente ibride, accomunate dall'impiego del mezzo cinematografico fuori dai codici dell'industria cinematografica.

Nel complesso, nei diversi tracciati storiografici, il 1967 segna un punto di caduta: è il momento in cui una serie di pratiche filmiche autonome, fino ad allora disseminate, trova una temporanea articolazione nel progetto della CCI, riconducibile, direttamente o indirettamente, all'impatto culturale e politico della New American Cinema Group Exposition in Italia⁷⁸. La presenza del NAC nel contesto italiano, tuttavia, come noto, è antecedente a questo snodo temporale e si era già manifestata attraverso circuiti culturali discontinui ma attivi: festival teatrali (Spoleto), rassegne cinematografiche (Porretta Terme, Mostra del Cinema di Venezia), e spazi espositivi come le gallerie La Tartaruga e La Salita a Roma. In questi contesti, il cinema underground statunitense si introduce e comincia a circolare prima ancora della sua sistematizzazione discorsiva, creando condizioni di visibilità per forme di cinema non istituzionalizzate. Fin dalla fine degli anni Cinquanta si attiva in Italia una ricezione critica di queste pratiche, distribuite lungo assi tematici e piani esperienziali eterogenei, che investono il rapporto con le arti visive, la performatività, il gesto filmico amatoriale o non professionale. Il 1967 non costituisce dunque un punto d'origine, ma una soglia di visibilità: un momento in cui si rende leggibile – seppur parzialmente – una costellazione di pratiche filmiche eccentriche, accomunate dall'uso del mezzo cinematografico fuori dalle logiche produttive e distributive convenzionali. La costituzione della CCI e la momentanea convergenza di differenti esperienze – dal cinema amatoriale alle arti visive, fino a forme di intervento critico e militante – non inaugurano la pratica del CII. Nondimeno, è proprio attraverso le dinamiche della convergenza che il CII inizia a configurarsi come categoria implicita, ma rintracciabile all'interno del discorso critico e storiografico.

Attraverso una disseminazione tattica delle culture legate al NAC, alcuni filmmaker del CII esercitano una mediazione culturale, estetica e politica tra cinematografie dalla diversa genealogia, facendo emergere,

in questo stesso processo, un punto di vista metariflessivo sul proprio fare e pensare il cinema indipendente. Questo processo si configura come un intervento discorsivo volto a costituire una referenza internazionale capace di legittimare un campo di pratiche già attive in Italia, ma non sufficientemente riconosciute dalla critica coeva. In questa direzione, in controcampo, si colloca e si può rileggere la posizione di Massimo Bacigalupo⁷⁹ che, rispetto all'esperienza del CII, sottolinea come il riferimento al modello statunitense abbia operato soprattutto sul piano organizzativo (quello cooperativo), senza determinare imitazione formale. Una distinzione che si fa tanto più necessaria se si considera che, come non manca di rilevare lo stesso Bacigalupo, la critica italiana, quando "rompe il silenzio" sul CII, lo fa per contrapporgli il mito degli sperimentalisti statunitensi⁸⁰. Emerge qui un aspetto cruciale, già rilevato, che rimanda a una dinamica centro-periferia e al problema di una legittimazione dissimmetrica, in una forma di colonialismo di ritorno estetico-politico; tema che ha trovato riscontro nei materiali d'archivio analizzati, ma che non può essere approfondito qui, poiché eccede i limiti di questa sezione e sarà oggetto di trattazione specifica altrove.

Tornando ai tracciati storiografici, l'oggetto-CII non è da Torri ricostruito genealogicamente né iscritto in un campo teorico autonomo. L'attenzione si sposta sulle pratiche filmiche che si collocano fuori dal mercato per incompatibilità strutturale o perché orientate alla "negazione della comunicazione esistente"⁸¹. Ogni film è atto intransitivo, rottura senza discorso: qui si costruisce il valore politico dell'opera filmica, non nell'intenzione, né nell'efficacia, ma nella forma stessa dell'isolamento, dell'asocialità, della non-destinazione. L'individualità che emerge è quella dell'atto, non dell'autore: un atto che è irriducibile e che non chiede di essere integrato⁸². Entro tale assetto argomentativo, ogni ipotesi di collettività viene disattivata. Torri non cerca nella CCI e nel CII un 'movimento', né lo suppone: ciò che rileva è una simultaneità di gesti che, pur essendo motivati dalle stesse istanze di rifiuto, non sono riducibili l'uno all'altro. Non si dà quindi una collettività in senso forte, ma solo un'accidentalità relazionale tra singolarità. Ogni film va 'giudicato da solo e insieme

agli altri', in un regime che non prevede né sintesi né compatibilità. È qui che si produce, anche in assenza di una dichiarazione teorica, una nuova epistemologia: quella di una pratica cinematografica che non può essere oggetto di storiografia se non nella forma della discontinuità. In apparente opposizione, all'interno di un diverso regime discorsivo, si colloca la ricostruzione storiografica di Miccichè. Per quest'ultimo, infatti, il riferimento critico al 'cinema indipendente' implica già l'esistenza di un insieme di pratiche che, seppur marginali, sono osservabili, nominabili, collocabili in un orizzonte storico e teorico. Miccichè lavora per raccolta, per costruzione implicita di traiettorie individuali e di gruppi su diversi piani di scorrimento. Non vi è mai, come in Torri, l'idea che ogni opera filmica sia irriducibile al discorso critico. Nell'approccio storiografico di Miccichè, il CII non appare come oggetto pienamente tematizzato, ma emerge all'interno di una rete discorsiva che include l'avanguardia e l'underground, senza essere sovrapponibile né all'una né all'altra. Il suo posizionamento, seppur articolato nel quadro più ampio di una storiografia critica, lascia intravedere un'idea di cinema collocata in uno 'spazio striato' tra pratica filmica e progetto politico. È attraverso la nozione di cinema di contestazione che Miccichè costruisce una zona discorsiva in cui il CII può essere intercettato: un'area che include tanto il cinema politico quanto le esperienze sperimentali e underground poste in diretta relazione con i processi culturali, ideologici e produttivi della seconda metà degli anni Sessanta. In questo senso, il riferimento al cinema underground statunitense e alla sua ricezione italiana implica il riconoscimento di una sensibilità altra, non riconducibile né al cinema d'autore né alla militanza ideologica codificata. L'interesse di Miccichè per il cinema 'in opposizione' si articola attraverso un doppio asse: da un lato, la critica al formalismo evolutivo delle storiografie tradizionali; dall'altro, la necessità di leggere le pratiche filmiche in rapporto alla loro collocazione sociopolitica. In questo quadro, il cinema indipendente – mai nominato come tale – è iscritto retroattivamente in una genealogia che include la contestazione, l'avanguardia e l'underground. La sua presenza è sintomatica: è ciò che resiste alla classificazione storiografica

canonica, ma agisce come elemento disgregante rispetto all'ordine del discorso cinematografico istituzionale.

A differenza delle letture escludenti di Rondolino e di quelle neutralizzanti di Brunetta, sia Torri sia Miccichè delineano un campo discorsivo attraversato da tensioni epistemologiche: non descrivono il CII, lo interrogano. Miccichè non solo riconosce l'esistenza delle pratiche indipendenti, ma cerca di articolarne la genealogia pre-1967, individuando nella CCI una soglia di visibilità; non un'origine, ma un punto di emersione temporanea di una molteplicità di esperienze filmiche non istituzionali, collocate ai margini del sistema produttivo e distributivo. Il pre-1967 è un tempo di sperimentazioni radicate in ambiti artistici extra-cinematografici, in particolare nel sistema delle arti visive e performative. Per questo, Miccichè non tematizza l'autonomia del CII, ma ne colloca il tracciato genetico in un campo estetico e istituzionale eteronomo: ossia nel sistema dell'arte o, più precisamente, nell'ambito delle neoavanguardie visive.

Invece, le ricostruzioni storiografiche di Aprà e Bertetto⁸³ marcano una discontinuità: non si tratta più di interrogare il CII come oggetto storico problematico, ma di mettere in questione la possibilità stessa di costruirlo come oggetto. Nei loro discorsi, il CII non è tematizzato, ma lasciato agire come ciò che eccede – e destabilizza – i limiti della nominazione storiografica. Per Aprà, il CII non ha storia e la sua collocazione nello 'spazio astratto della storia del cinema' – che egli stesso riconduce ai paradigmi della storiografia normativa – non solo è limitante, ma priva di senso. Questo non perché il CII non abbia avuto una presenza effettiva, ma perché tale presenza resiste a qualsiasi tentativo di (ri)posizionamento retrospettivo. Il suo non è un rifiuto dell'effettività del CII, ma un riconoscimento che, proprio perché condotto entro i paradigmi della storiografia normativa, apre – suo malgrado – a una messa in discussione del dispositivo stesso: è il CII, nella sua presenza eccedente, a sottrarsi a ogni tentativo di storicizzazione, rendendo visibile l'insufficienza di quel paradigma nel contenerlo come oggetto. Il CII, per Aprà, resta eccedenza: non assimilabile, non normalizzabile. Ed è proprio questa eccedenza, questo scarto, a renderlo una zona d'inesistenza produttiva.

Bertetto iscrive il CII entro una dialettica tra possibilità storica e forma estetica non compiuta: ciò che attiva un interesse polemico, nei suoi primi interventi (1970), è la progettualità collettiva rimasta allo stato potenziale. Il CII, in questa prima configurazione, non appare come movimento assente o mancato, ma come tensione irrisolta tra immaginazione formale e strutturazione politica: è questa frizione a renderlo, a suo modo, significativo. La mancanza non ne annulla il senso, ma lo sposta su un piano sintomatico. Nei suoi interventi successivi, tra il 2002 e il 2008,⁸⁴ la prospettiva si disloca: l'attenzione si concentra sulle pratiche singolari, sulla dispersione genealogica, più che sull'idea di progetto collettivo. Il CII si configura ora come spazio di enunciazioni minoritarie, che non convergono in un'unità storicizzabile, ma che proprio per questo decostruiscono i criteri normativi del discorso storiografico. La transizione da un modello dialettico a uno differenziale non neutralizza il passato: lo rilegge alla luce di ciò che non si è compiuto, ma che opera ancora come eccedenza. La riflessione di Bertetto si dispiega ancora entro un campo critico articolabile, mentre il pensiero di Aprà si configura come sospensione: il CII è lasciato agire in un'interruzione del discorso storiografico. Non è oggetto, né contro-oggetto: è ciò che espone la storiografia ai propri limiti operativi, forzandone le griglie di intelligibilità e i presupposti legittimanti. Le strategie discorsive di Aprà, Bertetto, Torri e Miccichè generano uno scarto che, per contrasto, rende leggibili le strategie enunciative di Rondolino e Brunetta, nelle quali l'esclusione o la definizione negativa del CII sono atti di normalizzazione disciplinare nei confronti di ciò che disarticola le forme del racconto storico. Tuttavia, il paradigma razionalista di Rondolino e quello sistematizzante di Brunetta non assorbono la crisi che il CII introduce nell'ordine discorsivo: ne sono piuttosto un effetto; tentativi, entrambi, di reintegrare quell'eccedenza nel corpo di una storiografia coerente, omogenea, leggibile. La frizione prodotta dal CII non li lascia indenni: li definisce retroattivamente, in controcampo.

Il cinema indipendente resta invece 'fuori campo' nel discorso storiografico di Rondolino, che lo esclude in modo sistematico perché non ne riconosce le condizioni minime di legittimità storiografica.

Non si tratta di una semplice omissione, ma di un rifiuto selettivo: ciò che eccede il concatenamento di parametri della coerenza interna, della continuità formale, della riconoscibilità autoriale (individuale o di gruppo) è dichiarato inesistente. Operazione che rivela l'adesione a un paradigma normativo in cui la storia si costituisce per esclusione, subordinando la visibilità alla conformità epistemica, cioè a criteri predefiniti di ordinamento e intelligibilità. Il CII, in quanto eccedenza disordinata, non rientra nel modello storiografico – che assume come criteri di accesso la stabilità, l'autorità e la coerenza delle pratiche – poiché non può essere pensato all'interno di quel quadro gnoseologico. Ed è proprio questa impossibilità a rivelarne la portata sintomatica. L'esclusione è un atto, non un semplice silenzio.

Brunetta adotta un'altra modalità selettiva, che ammette nel discorso storiografico il CII condizionandolo a un regime di riconoscibilità. Viene integrato nel quadro storico nella misura in cui si lascia ridefinire secondo griglie concettuali preesistenti – l'autore, la forma, la figurazione – e a condizione di neutralizzarne le discontinuità. Il CII, tuttavia, produce una discontinuità tanto nella storia effettiva del cinema quanto nel sistema storico-discorsivo sotteso alla narrazione storiografica. Fa collassare la continuità del sistema in una soglia critica: introduce, in questo senso, un punto di catastrofe che rimane inosservato, anche là dove il lessico della catastrofe è stato mobilitato per pensare le trasformazioni del cinema contemporaneo.

Conclusioni

Dall'analisi comparata emergono almeno tre snodi problematici che attraversano trasversalmente le diverse configurazioni discorsive:

1. La dimensione ontologica del cinema. I testi analizzati evidenziano una polarizzazione tra un'idea di cinema come dispositivo estetico-formale storicizzabile (Rondolino, Brunetta) e una 'controvisione' del cinema come pratica fluida, relazionale, effimera, non archiviabile (Torri, Aprà). In questo scarto si gioca l'intera possibilità – o impossibilità – di fare del CII un oggetto della storiografia. Se il film è pensato come opera riconoscibile, firmata, inscritta in una tradizione stilistica normata, allora il CII risulta inassimilabile, residuale e viene

espunto. Se invece lo si assume come prassi situata, gesto individuale e collettivo, atto performativo, allora la sua instabilità ontologica ne costituisce la forza, non il limite.

2. Il regime di visibilità e di legittimità. Il CII viene spesso tematizzato attraverso pratiche discorsive che lo rendono visibile solo a condizione di neutralizzarne la differenza, l'eccedenza, o di incapsularlo in una funzione subordinata (testimonianza, sintomo, deviazione). Il dispositivo storiografico agisce: ciò che non si lascia codificare viene rimosso o traslato altrove. Il cinema indipendente esiste, nelle storiografie canoniche, solo come mancanza rispetto a un paradigma dominante; tuttavia, in controcampo, non è il CII a non avere storia, ma è la storia del cinema a non disporre degli strumenti per pensarlo e per pensarsi.

3. La funzione del discorso storiografico come pratica critica. Ciò che accomuna i testi più radicali (Torri, Micciché, Aprà) è l'assunzione che l'atto storiografico non sia mai neutro né descrittivo, poiché implica una presa di posizione rispetto alla funzione stessa del discorso critico. Laddove Rondolino e Brunetta operano entro una concezione progressiva e razionale della storia cinematografica – centrata su estetiche dominanti e figure autoriali forti – i testi di Torri, Aprà e Bertetto mettono in crisi il presupposto stesso di una storizzazione lineare. Si apre così un conflitto tra una storiografia come archiviazione del visibile e una contro-storiografia come gesto situato, effimero, non sistematizzabile. Il discorso storiografico si rivela allora luogo di dissidio epistemico: il CII non è solo un oggetto teorico e storico rimosso o denegato, ma un dispositivo critico che interroga i principi stessi della legittimità storiografica.

Le domande iniziali sulle storiografie e l'adozione del metodo comparativo come strumento di scavo hanno portato in emersione epistemologie in conflitto, mostrando come il CII resti, ancora oggi, una questione irrisolta – non per mancanza di attenzione critica, ma perché il suo stesso statuto impone di ripensare che cosa intendiamo per cinema, per storia, per soglia di visibilità. Il CII si impone come oggetto instabile non tanto per l'eterogeneità delle sue pratiche, quanto per

la frizione epistemica che la sua nominazione genera nei dispositivi storiografici. La questione non è se il CII sia esistito ‘storicamente’ – dato che è un fatto –, ma quale regime discorsivo consenta (o impedisca) di riconoscerlo come oggetto storico legittimo, posto che – in controcampo – la legittimazione è costruita dal CII stesso: è performativa, non è concessa⁸⁵. L’alterità, in questo secondo caso, non è ciò che sfugge al discorso, ma ciò che può essere riattivato al suo interno come parte di un controcampo storiografico.

Non si tratta di chiedere perché il CII non abbia prodotto una storia altra, ma di riconoscere che il suo potere critico risiede proprio in questa inassimilabilità, e che ogni tentativo di storicizzarlo implica una trasformazione radicale dei presupposti stessi della storiografia. Il CII non è solo un oggetto storico negato: è un’eccedenza teorica che disarticola la storia del cinema come campo disciplinare.

¹ L'aggettivo 'indipendente' è inteso qui come categoria relazionale e non identitaria: nomina pratiche cinematografiche che eccedono l'ordine discorsivo istituzionale sottraendosi ai dispositivi di legittimazione storiografica. Per un chiarimento sul rapporto tra Cinema Indipendente Italiano e Cooperativa Cinema Indipendente, si veda la nota 13.

² Cfr. J. Butler, *Note verso una teoria performativa dell'assemblea*, "aut aut", n. 368, 2015, pp. 5-20. La nozione di "performatività autoenunciativa" è qui impiegata in senso esteso, per indicare una forma di agentività discorsiva non derivata né derivabile da un'autorità esterna. Per una prospettiva convergente sul piano della visibilità politica, si veda anche J. Rancière, *Il disaccordo*, Milano, Edizioni Unicopli, 2007 [ed. or. 1995].

³ Il corpus analizzato comprende testi che, tra il 1970 e il 1982, hanno contribuito in modo strutturale o sistemico alla costruzione del Cinema Indipendente Italiano come oggetto storiografico, includendo casi di ripresa successiva da parte degli stessi autor. Sono esclusi, per coerenza metodologica, materiali coevi discorsivamente ibridi – come recensioni, interviste, testi di catalogo o interventi occasionali – e contributi internazionali o successivi al periodo considerato. Tali materiali, pur non analizzati sistematicamente, costituiscono una costellazione documentale attiva e saranno oggetto di ulteriori indagini.

⁴ P. Bertetto, *Il cinema dell'utopia*, Salerno, Rumma Editore, 1970; Id., "Tutto, tutto nello stesso istante. Il cinema sperimentale", in G. Canova (a cura di), *Storia del cinema italiano. 1965/1969*, vol. XI, Venezia - Roma, Marsilio - Edizioni di Bianco & Nero, 2002, pp. 540-563 (rieditato e aggiornato in Id. (a cura di S. Alovisio), *Dal cinema d'avanguardia all'underground*, Torino, UTET, 2025, pp. 301-317]; Id., intervento al seminario Cinema (come) archivio. Pensare al cinema indipendente italiano, Trieste, Cinema Ariston, 6 dicembre 2008, organizzato e coordinato da Cosetta Saba e Giulio Bursi; B. Torri, Underground e Avanguardia, in Id., *Cinema italiano: dalla realtà alle metafore*, Palermo, Palumbo, 1973, pp. 110-117; L. Micciché, Sperimentali, sotterranei e individualisti, in Id., (a cura di), *Il cinema italiano degli anni '60*, Venezia, Marsilio, 1975, pp. 243-255; A. Aprà, Cinema sperimentale e mezzi di massa in Italia, Milano, Fondazione Angelo Rizzoli, 1976; edizione parziale in C. Saba (a cura di), *Cinema Video Internet. Tecnologie e avanguardia in Italia dal Futurismo alla Net.art*, Bologna, CLUEB, 2006, pp. 177-192; Id., *L'underground*, in C. Salizzato (a cura di), *Prima della rivoluzione. Schermi italiani 1960-1969*, Venezia, Marsilio, 1989, pp. 157-164; Id., intervento al seminario Cinema (come) archivio. Pensare al cinema indipendente italiano, cit.; G. Rondolino, Storia del cinema, Torino, utet, 1977, vol. II, cap. XVII (Gli anni Sessanta), pp. 269-316; G.P. Brunetta, *Elementi per una carta del navigar cinematografico degli anni Sessanta*, in Id., *Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni novanta, 1960-1993*, vol. IV, Roma, Editori Riuniti, 1982, pp. 173-188.

⁵ Si guardi alle trattazioni di Torri, Micciché, Aprà e Bertetto riportate alla nota precedente.

⁶ Vd. P. Bertetto Tutto, tutto nello stesso istante. Il cinema sperimentale”, cit.; Id., intervento al seminario *Cinema (come) archivio. Pensare al cinema indipendente italiano*, cit.; A. Aprà, *L'underground*, cit.; Id., intervento al seminario *Cinema (come) archivio*, cit.

⁷ La crisi di riconoscimento del CII assume, in ambito artistico, una configurazione diversa. Se nella storiografia cinematografica il CII entra come rumore, nella storia dell'arte non entra affatto, pur venendone percepita la prossimità formale e teorica. L'intersezione arte-cinema, che avrebbe potuto costituire un'area di attraversamento, si disarticola: al momento della storicizzazione e della catalogazione, le due tradizioni ristabiliscono i propri confini disciplinari. Il CII resta così come punto cieco in entrambi i sistemi, collocato in una zona di interferenza in cui arte e cinema non riescono più a comunicare se non attraverso i rispettivi codici disciplinari. Cfr. V. Fagone (a cura di), *Arte e cinema. Per un catalogo del cinema d'artista in Italia 1965/1977*, Venezia, Marsilio, 1977, in particolare Id., *Per un catalogo del cinema d'artista in Italia, 1965-1977* (2), pp. 6-11.

⁸ Cfr. P. Bertetto, *Il cinema dell'utopia*, cit. pp. 135-162. Il riferimento al CII è concentrato in questa sezione del volume.

⁹ Ivi, p. 11.

¹⁰ Ivi, pp. 9-10.

¹¹ Ivi, pp. 10-11.

¹² *Ibid.*

¹³ Istituzionalmente attiva dal maggio 1967 all'ottobre 1968, la Cooperativa Cinema Indipendente (CCI) funziona come una sorta di 'attrattore (strano)' – un punto di convergenza instabile e dinamico di pratiche eterogenee – per una parte delle esperienze riconducibili al cinema indipendente. L'aggettivo 'indipendente' è assunto qui in senso ampio e plurale, includendo non solo le attività produttive e distributive della CCI, ma anche quelle che la precedono o la seguono, nonché le traiettorie di filmmaker che ne restano disgiunti o vi scorrono parallelamente. Adottando formalmente lo statuto cooperativo – con l'obiettivo di sottrarre le produzioni realizzate con tecnologie low cost all'istituto della censura –, la CCI si fonda sull'autofinanziamento, attiva reti collaborative e si appoggia a spazi di diffusione alternativi: case private, gallerie d'arte, librerie, oltre ai circuiti di festival e rassegne promossi da associazioni culturali, cineclub inclusi.

¹⁴ P. Bertetto, *Il cinema dell'utopia*, cit., p. 159.

¹⁵ Ivi, p. 135-136.

¹⁶ *Cooperativa del Cinema Indipendente*, in “Cinema & Film”, nn. 7-8, 1972, pp. 111-116. Intervista collettiva con G. Leonardi, G. Baruchello, M. Bacigalupo, T. De Bernardi, L. Vergine. Il confronto traccia un bilancio critico sull'esperienza della cci

e segna l'avvio di una nuova fase, dopo la cessazione della sua attività istituzionale (autunno 1968), con la rivendicazione di una discontinuità per il CII.

¹⁷ P. Bertetto, *Il cinema dell'utopia*, cit., p. 159.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ P. Bertetto, intervento nel corso del seminario *Cinema (come) archivio. Pensare il cinema indipendente italiano*, cit.

²⁰ P. Bertetto, *Il cinema dell'utopia*, cit., pp. 137, 159-161.

²¹ I tre assi rimandano a tre linee di ricerca del CII che Bertetto riprende senza apportare variazioni in *Le avventure del cinema sperimentale in Italia*, in Id. (a cura di S. Alovisio), *Dal cinema d'avanguardia all'underground*, cit. pp. 304-317.

²² P. Bertetto Tutto, tutto nello stesso istante. Il cinema sperimentale, cit. p. 321.

²³ P. Bertetto, intervento nel corso del seminario *Cinema (come) archivio*, cit., p. 7.

²⁴ P. Bertetto, *Il cinema dell'utopia*, cit., p. 143.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Vedi A. Gramsci, *Quaderni del carcere (1929-1935)*, Torino, Einaudi, 1975; H. Marcuse, *L'uomo a una dimensione*, Torino, Einaudi, 1967 [ed. or. 1964].

²⁹ Il termine composto "differenza d'intensità" è riformulato da Bertetto nel seminario *Cinema (come) archivio. Pensare il cinema indipendente italiano* (cit., p. 5), a partire da una riflessione su *Du Cubisme* (1912) di A. Gleizes e J. Metzinger, (Parigi, E. Figuière et cie, 1912) per proporre una lettura dell'avanguardia non più come separazione radicale, ma come campo di variazioni interne d'intensità, capaci di trasformare la percezione senza ricorrere alla frattura. La differenza, in questo quadro, opera come articolazione progressiva di soglie discorsive e percettive.

³⁰ Cfr. M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, Torino, Einaudi, 1969 [ed. or. 1969], in particolare pp. 138-141, dove l'autore definisce l'archivio come il sistema delle regole che determinano le condizioni di possibilità degli enunciati. Vedi anche Id., *L'ordine del discorso*, Milano, Garzanti, 1971 [ed. or. 1970].

³¹ Cfr. B. Torri, *Underground e Avanguardia*, in Id., *Cinema italiano: dalla realtà alle metafore*, Palermo, Palumbo, 1973, pp. 110-117.

³² Il concetto di "comunicazione della negazione della comunicazione" è formulato da H. Marcuse in *L'uomo a una dimensione*. Gianni Scalia lo riprende in chiave critica nella sua analisi della neoavanguardia letteraria: cfr. G. Scalia, *Neoavanguardia e strutture*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 111-113. Bruno Torri adatta questa formula

al contesto cinematografico per descrivere il rifiuto della mediazione comunicativa operato dal cin.

³³ B. Torri, *Underground e Avanguardia*, cit. p. 112.

³⁴ Ivi, p. 111.

³⁵ Ivi, p. 113.

³⁶ H. Marcuse, *L'uomo a una dimensione*, cit.

³⁷ Cf. P. Bertetto, *Il cinema dell'utopia*, cit.; L. Miccichè, *Sperimentali, sotterranei e individualisti*, cit.; A. Aprà, A., *Cinema sperimentale e mezzi di massa in Italia*, cit.; G.P. Brunetta, *Elementi per una carta del navigar cinematografico degli anni Sessanta*, cit.

³⁸ Vedi B. Han, *La società della stanchezza*, Roma, Nottetempo, 2012 [ed. or. 2010].

³⁹ L. Miccichè, *Sperimentali, sotterranei e individualisti*, cit. p. 251.

⁴⁰ Ivi, p. 247.

⁴¹ Ivi, p. 247; Cfr. A. Moravia, Moravia registra Schifano in "Il Mondo", 9 maggio 1974, pp. 16-17.

⁴² Ivi, p. 255.

⁴³ Il contributo *L'underground* (in C. Salizzato [a cura di], *Prima della rivoluzione. Schermi italiani 1960–1969*, Venezia, Marsilio, 1989, pp. 157-164) riprende in forma compendiata, seguita da una postfazione, la ricerca condotta da Adriano Aprà per la Fondazione Angelo Rizzoli tra marzo e giugno 1976. Aprà ha successivamente introdotto la locuzione "fuori norma" nel volume da lui curato *Fuori norma. La via sperimentale del cinema italiano (2000–2012)*, Venezia, Marsilio, 2013, concetto poi ampliato in *Fuorinorma. La via neosperimentale del cinema italiano*, Roma, Artdigiland, 2017.

⁴⁴ A. Aprà, *Cinema sperimentale e mezzi di massa in Italia*, cit., pp. 1-43; filmografia pp. 1-8.

⁴⁵ A. Aprà, *L'underground*, cit., p. 163.

⁴⁶ A. Aprà, *Cinema Sperimentale e mezzi di massa in Italia*, cit. p. 9.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Ivi, p. 10.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Ivi, p. 11.

⁵³ A. Aprà, intervento nel corso del seminario *Cinema (come) archivio. Pensare il cinema indipendente italiano*, cit., p. 15.

⁵⁴ A. Aprà, *Cinema Sperimentale e mezzi di massa in Italia*, cit. p. 11.

⁵⁵ *Programma ciclostilato della prima rassegna del Cinema Indipendente Italiano*, Film-studio, Roma, 2-7 marzo 1968.

⁵⁶ Cataloghi ciclostilati della Cooperativa Cinema Indipendente, s.l., s.d.; le copie conservate sono attribuibili, sulla base dei contenuti, agli anni [1967], [1968] e [1969].

⁵⁷ A. Farassino, *Tagliateci un occhio ma non tagliateci il cinema* (in E. De Miro e M. Bonini (a cura di), *Il gergo inquieto. Le parole degli ospiti 1. Discussioni sul cinema sperimentale italiano (1977) ed europeo (1979)*), Genova, 1983, pp. 71-72.

⁵⁸ Cfr. G. Rondolino, *Storia del cinema. Dal miracolo economico agli anni Novanta (1960-1993)*, vol. II, Torino, utet, 1993 [ed. or. 1977], pp. 530-553.

⁵⁹ Ivi, p. 549.

⁶⁰ Cfr. ivi, pp. 592-612, in particolare pp. 601-608 sulla sezione dedicata al New American Cinema.

⁶¹ Vedi G. Rondolino, *Appunti sul nac*, "Bianco e Nero", n. 6, giugno 1967; Id., *Il nac a Torino*, "Sipra Due", n. 6, giugno 1967; cfr. G.P. Brunetta, "Gli Stati Uniti", in Id., *Storia del cinema mondiale*, vol. II, Torino, Einaudi, 2000, pp. 1569-1603.

⁶² G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni Ottanta*, Roma, Editori Riuniti, 1982, p. 793

⁶³ R. Thom, *Stabilità strutturale e morfogenesi*, Torino, Einaudi, 1974 [ed. or. 1972].

⁶⁴ G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni Ottanta*, cit., p. 630.

⁶⁵ Ivi, p. 631.

⁶⁶ Ivi, pp. 637-638.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Ivi, p. 638.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Ivi, p. 639.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² H.K. Bhabha, *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi, 2001 [ed. or. 1994].

⁷³ G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni Ottanta*, cit., p. 639.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Ivi, p. 639, si veda nota 19.

⁷⁷ Si fa riferimento in particolare ai contributi di Bertetto e Aprà negli anni Settanta (P. Bertetto, *Il cinema dell'utopia*, cit.; A. Aprà, *Cinema sperimentale e mezzi di massa in Italia*, cit.).

⁷⁸ Vedi Gruppo Cinema dell'Unione culturale Franco Antonicelli (a cura di), *Il New American Cinema da Torino all'Italia*, "Quaderni dell'Unione culturale", a. LXVIII, n. 1, 2024, e cfr. M. F. Labayen, *Writing the Histories of the New American Cinema Expositions in Europe*, "Film History: An International Journal", vol. 36, n. 1, 2024, pp. 37-73,

⁷⁹ M. Bacigalupo, *Introduzione*, "Bianco & Nero", n. 5/8, 1974, pp. 4-5

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ B. Torri, *Underground e Avanguardia*, cit. p. 110.

⁸² Vedi B. Han, *La società della stanchezza*, cit..

⁸³ A. Aprà, *Cinema sperimentale e mezzi di massa in Italia*, cit.; Id., intervento al seminario *Cinema (come) archivio*, cit.; P. Bertetto, Tutto, tutto nello stesso istante. Il cinema sperimentale, cit.; Id., intervento al seminario *Cinema (come) archivio. Pensare al cinema indipendente italiano*, cit.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Vedi J. Butler, *Note verso una teoria performativa dell'assemblea*, cit..