**Tra intimità e ricerca di sé: Pia Epremian e il cinema sperimentale in Italia tra gli anni Sessanta e Settanta.**

Maria Alicata

Questo saggio vuole approfondire alcuni aspetti specifici della filmografia di Pia Epremian De Silvestri *filmmaker* nata a Chivasso in provincia di Torino nel 1942.

Attraverso l'analisi dei suoi film è possibile ripercorrere la vicenda del cinema sperimentale in Italia che fiorisce nella seconda metà degli anni Sessanta epoca che vede nascere spazi di condivisione e collaborazione: collettivi di artisti, di cineasti come la Cooperativa Cinema Indipendente (1967-1971), di studenti, di femministe. Tra le poche donne *filmmaker* attive in quel periodo, i suoi lavori rispecchiano la ricchezza di questo momento storico tra produzione e sperimentazione artistica, dove la dimensione soggettiva e personale è predominante. Si tratta di un cinema girato in prima persona che caratterizza la sua produzione e che ha contribuito alla creazione di una nuova identità femminile.

Dopo la laurea in lettere e filosofia nel 1967, Pia Epremian frequenta da subito il contesto della scena artistica di Torino insieme all'amico di infanzia e collega il regista Tonino De Bernardi che prenderà spesso parte ai suoi film. Per meglio comprendere la sua formazione, le basi critiche e teoriche della sua produzione, è importante fornire un quadro del contesto artistico e culturale in cui si inserisce tale esperienza.

La vicenda del cinema sperimentale italiano è doppiamente legata al movimento delle neoavanguardie artistiche e al periodo della grande fertilità culturale e politica negli anni Sessanta in Italia. Tutta la scena italiana è vivace, ma è soprattutto a Roma e Torino che si cristallizza una comunità di artisti, che esprimono nuovi percorsi nei linguaggi, rompono con la tradizione del dopoguerra, guardano alle avanguardie storiche (dada e futurismo), e alle trasformazioni di una società nel pieno del boom economico[[1]](#footnote-1). La macchina da presa, allo stesso tempo strumento e dimensione dell'immaginario, diviene il mezzo per agire in una prospettiva intermedia, di passaggio liminale tra le arti, tra l'arte e la vita, e della ricerca di una nuova posizione dell'artista rispetto alla realtà sociale. Pittori, poeti, registi e autori di teatro, cineasti, compositori, realizzano in questo periodo delle azioni unite da un nuovo intreccio di linguaggi e di mezzi tecnologici.

Gli artisti sentono il bisogno di avvicinarsi alla cultura dei *massmedia* sconfinando tra arte e cinema. Nasce così il cinema d'artista[[2]](#footnote-2), diverso nella forma e nei contenuti da quello commerciale, pronto a trasgredire ogni regola della mercificata società di massa, poiché non cerca ad ogni costo il consenso del grande pubblico.

Nel maggio del 1967 la Galleria d’Arte Moderna di Torino organizza una presentazione del *New American Cinema* che dava risalto, come indiscutibile protagonista del nuovo fronte sperimentale di ricerca, al ricco repertorio di film realizzati dal regista Jonas Mekas[[3]](#footnote-3). La manifestazione, promossa dalla Unione culturale di Torino e curata da Aldo Passoni, aveva coinvolto e entusiasmato amatori del cinema e delle arti visuali, colpiti dalla lucida consapevolezza e capacità comunicativa di Jonas Mekas e dai suoi film profondamente innovativi realizzati a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta. Nel cinema sperimentale di Jonas Mekas si realizza l'inedita prospettiva di un «cinema differente»[[4]](#footnote-4) che non si cura delle regole e delle funzioni dominanti della cinematografia, meno preoccupato del destinatario che dell’autore, del referente che del messaggio stesso, del principio di realtà, del simbolico che dell’iconico, in breve, meno preoccupato del senso che della forma[[5]](#footnote-5). Si tratta di film radicalmente personali, che si rapportano prevalentemente, nella concezione, nella realizzazione e nella diffusione, all’arte e all’artigianato (non al commercio e all’industria)[[6]](#footnote-6).

Per i cineasti italiani, già in contatto tra loro, le condizioni sono mature per lo sviluppo di una ricerca e produzione di un linguaggio autonomo che si distingue per un maggiore realismo. Registi come Piero Bargellini, Adamo Vergine, Tonino De Bernardi, la stessa Pia Epremian, assimilata la “non- lezione” di Mekas, realizzano delle opere di una innovazione e di una forza espressiva fino a quel momento sconosciute. La loro totale refrattarietà al mercato e alle sue dinamiche, ad una professionalizzazione, sia dell'arte che del cinema, così come la dimensione privata e quella esistenziale al loro approccio cinematografico, rappresentano le caratteristiche più originali di questa stagione creativa. E' importante inoltre ricordare che, accanto ad essi, si stava sviluppando in Italia una sperimentazione artistica che poneva su un piano linguistico innovativo l’intreccio di arte e immagine in movimento, film di artisti (non di cineasti sperimentali) che operano con la cinepresa si datano già dal 1960[[7]](#footnote-7).

Le produzioni di questi anni si caratterizzano soprattutto per due aspetti: la determinazione linguistica molto libera, diretta ed efficace; l’autonomia e l’indipendenza dalle strutture condizionanti della produzione cinematografica commerciale. Quanto scaturisce da questa sperimentazione è un’inedita e produttiva possibilità di utilizzare in senso creativo le risorse comunicative ed espressive sulle quali la macchina da presa opera principalmente: la nozione del tempo, la memoria e la simultaneità. Ne conseguono un'immediatezza che consente di presentare un’immagine ripresa non convenzionalmente senza sottoporla a nessun tipo di trattamento, oltre a diverse modalità di scomposizione o ricomposizione della visione: tutti elementi che contribuiscono alla creazione di una dimensione temporale e narrativa del tutto nuova.

Oltre a questo importante incontro con l’esperienza della avanguardia americana, che si innesta su una pratica sperimentale che in Italia aveva già avuto importanti esiti, più volte citato e narrato dalla stessa Epremian[[8]](#footnote-8), occorre ribadire come la città di Torino è il «campo sensibile»[[9]](#footnote-9) in cui si sviluppa il contesto favorevole alla nascita dell'Arte Povera, il movimento artistico profondamente interdisciplinare che si è aperto al teatro, alla performance e al cinema.

Roma e Torino in quegli anni sono gli assi geografici in cui si sviluppano le più interessanti ricerche artistiche del periodo, dove in un contesto favorevole alla sperimentazione, il mezzo cinematografico viene utilizzato dagli artisti in uno stretto dialogo tra le cosiddette *time-based media* e le arti visive. Il cinema, strumento prezioso, specialmente nella forma leggera, duttile, economica del piccolo formato, utilizzato anche come dispositivo di documentazione e di denuncia, è scelto come *medium* per dare corpo a quel “‘partire da sé’” che traduceva, nel linguaggio di allora, il passaggio dall’individuo alla collettività. In una tale prospettiva dove il confine tra arte e vita diviene estremamente sottile, quello di opera d'arte totale è un concetto utile per interpretare la situazione sociale del momento[[10]](#footnote-10). Tale nozione si rivela altrettanto significativa nell’analisi della coeva dimensione estetica: "totalità" dunque, come tensione a superare le separazioni «tra fine e mezzo […] tra immagine e azione, tra conoscenza e vita»[[11]](#footnote-11).

A Napoli nel maggio del 1967, sul modello della Filmmaker's Coop di New York, sorta intorno alla figura carismatica di John Mekas, viene fondata la Cooperativa Cinema Indipendente con il fine di aggregare gli autori del cinema sperimentale e distribuirne i film, successivamente avrà sede anche a Roma e Torino. Nel primo catalogo Pia Epremian è l'unica donna a farne parte (ad esclusione di Anna Lajolo, che tuttavia firma tutte le sue opere assieme al marito Guido Lombardi) [[12]](#footnote-12).

Dopo questa premessa storica, è importante introdurre un altro elemento chiave della creazione artistica di questi anni: il corpo.

Sono proprio le pratiche incentrate sul corpo che contribuiscono a mettere in atto il graduale ma fondamentale cambiamento di paradigma che si è verificato nella seconda metà del secolo scorso nella articolazione del soggetto nella società[[13]](#footnote-13). Parlare di corpo come comportamento nell'arte a partire dagli anni Sessanta del Novecento, implica considerare come questo sia stato simultaneamente al centro di pratiche artistiche, di rivolte interiori e provocazioni politiche: il corpo agisce, è artefice di azioni. L'azione diviene un modo per riflettere sul corpo e i comportamenti, sui codici e le norme alla base di concezioni e definizioni culturali e sociali.

Al «corpo come linguaggio»[[14]](#footnote-14), citando il fondamentale testo del 1974 di Lea Vergine, ricorrono infatti in quegli anni molti artisti delle più disparate tendenze e differenti tecniche. «Registratori, cineprese, macchine fotografiche sono i mezzi impiegati per *fermare* una quantità di piccoli episodi privati. L'artista diventa il suo oggetto, pone sé stesso come oggetto, essendo cosciente di tale processo»[[15]](#footnote-15). E ancora vi sono

«riscontrabili dei caratteri che fanno da comune denominatore a questa maniera di fare arte, come: la perdita di identità, il rifiuto del prevalere del senso della realtà sulla sfera emozionale, la romantica ribellione alla dipendenza da qualcosa e da qualcuno, la tenerezza mancata e quindi frustrante; l'assenza (e l'angoscia che ne deriva) di una forma "adulta" altruistica d'amore»[[16]](#footnote-16).

Proprio dunque nel punto di incontro tra sperimentazione cinematografica e una specificità legata al “corpo come linguaggio” si colloca il cinema di Pia Epremian: sono queste tematiche che possono essere identificate attraverso l’analisi dei suoi film.

La produzione della *filmmaker* si concentra in pochi anni dal 1967 al 1970, periodo in cui realizza nove film di breve e media durata, tutti in 8 mm. È da notare come la pellicola in 8mm è la più utilizzata in quel periodo proprio perché era il formato più economico, il 16 millimetri era già troppo costoso come narrato anche da Tonino De Bernardi[[17]](#footnote-17). Oltre ad essere il mezzo più accessibile, il piccolo formato veniva impiegato per ricerca e sperimentazione, il campo in cui offrì i migliori risultati per rappresentare le fantasie ed esprimere la creatività degli autori.

Pia Epremian esplora, in un’originale miscela di *performance* e *home movie*, dei possibili spazi di libertà personale. Nei suoi film la regista restituisce fisicità al corpo femminile facendolo uscire dalle cornici culturali in cui era stato confinato, inserendosi in quel percorso intrapreso dagli artisti a partire dagli anni Cinquanta. Il cinema, -dà inoltre la possibilità alle donne di rappresentare sé stesse in un modo che i loro stessi corpi, le loro individualità, possano essere guardate e riconosciute senza alcuna idealizzazione -né componente desiderante[[18]](#footnote-18). Il suo linguaggio filmico risente di una certa violenza espressiva e si serve del mezzo cinematografico quasi a scopo terapeutico.

La tesi di laurea in filosofia su Marcel Proust forma la base per il suo primo film *Proussade* realizzato nel 1967 per «liberarsi da Proust» per citare le parole della -stessa Epremian[[19]](#footnote-19).

Alla base della ideazione di questo lavoro è l'indagine sui personaggi della *Recherche* e sui possibili confronti tra *Essere e tempo* di Heidegger e la concezione del tempo e dell'essere nell'opera di Proust. Il desiderio di portare sullo schermo i personaggi di Proust in un tempo dilatato, la spinge a girare questo film. Il film come esplicitato nel titolo, *Proussade*, unisce Proust e Sade per esaltarne le segrete similitudini per citare ancora una volta le parole della *filmmaker*.

Nel film ogni persona, come nel mondo personale della Epremian, prende parte alla creazione di una metafora legata alla temporalità proustiana. È evidente già da questa prima opera una inconsueta prepotenza di visione per accedere subito a scelte espressive drastiche. Il film, in cui è difficile rintracciare una narrazione, è scandito da rituali compiuti da un uomo e una donna, con il volto dipinto di bianco - anche questo un elemento ricorrente in altri film successivi quali *Doppio Suicidio* (1969) *e Antonio delle nevi* (1969). Come afferma Lea Vergine, citando la psicanalista Melanie Klein, la dimensione della ritualità, della ripetizione di azioni riparatrici, comporta il prevalere delle pulsioni di vita su quelle di morte[[20]](#footnote-20). Un altro fattore che caratterizza tutta la sua produzione è l'elemento autobiografico, che diventerà sempre più presente ed evidente nei film successivi.

Del 1968 è il contributo che Epremian invia a Gianfranco Baruchello per il film *Tutto, tutto nello stesso istante* (1968-69), un'opera collettiva prodotta dalla Cooperativa Cinema Indipendente di cui Baruchello è l'animatore a Roma[[21]](#footnote-21).

Il documento «collettivo»[[22]](#footnote-22), così come viene definito da Massimo Bacigalupo, è il risultato da un'operazione priva di qualsiasi finalità estetica: verificare l'esistenza di una qual sintonia in un gruppo abbastanza numeroso (dodici persone) appartenenti alla Cooperativa, come risposta al delicato momento politico e in particolare agli avvenimenti nel marzo del 1968 alla facoltà di Architettura a Valle Giulia a Roma.[[23]](#footnote-23)

Anche in questo caso la Epremian realizza un film in cui la dimensione performativa e personale è predominante. Lei stessa compare in prima persona, rivolge la telecamera verso di sé, in un'azione oggi molto diffusa con l'utilizzo dei telefoni cellulari. In fase di montaggio l'immagine è sovrapposta con delle altre, accorgimento ricorrente nella cinematografia sperimentale di quegli anni. Lo sguardo della Epremian si avvicina ad una porta e dal buco di una serratura, osserva, e spia un interno dove si svolgono delle scene, ordinarie e intime della vita di una coppia: i due che si svegliano e poi seduti intorno al tavolo da pranzo mentre mangiano. I protagonisti sono Tonino De Bernardi e la moglie Maddalena ripresi in alcuni momenti di intimità familiare.

È da notare come a Roma, nel maggio dello stesso anno, sempre il 1968, Giosetta Fioroni inaugura con l'installazione *La Spia ottica*, il festival *Il teatro delle mostre*, presso la Galleria La Tartaruga di Plinio de Martiis, che presentava con cadenza giornaliera e per nove giorni di seguito, un singolo artista con un progetto ambientale o performativo[[24]](#footnote-24). È questo uno degli eventi espositivi che segna maggiormente il connubio tra contestazione e sperimentazione, così fortemente presente in quel momento storico. Trasferendo la sua camera da letto in una stanza della galleria, e costringendo i visitatori a sbirciare dal buco di una serratura i gesti cadenzati dell’attrice Giovanna Calandra, Giosetta Fioroni, in un processo inverso a quello di Pia Epremian, spettacolarizza la realtà, alludendo ai pionieristici dispositivi del pre-cinema ma anche alle forme allora contemporanee del rotocalco. L’installazione, inserita in una riflessione sulla soggettività femminile, dialoga certamente con la breve esperienza di cinema sperimentale che la Fioroni aveva intrapreso in quegli anni[[25]](#footnote-25). In particolare, nel film la *Solitudine femminile* del 1967, che precede di poco l'intervento presso la Tartaruga, Giosetta Fioroni, sviluppa una narrazione, attraverso gesti semplici e ripetitivi, talvolta ossessivi, che denotano il senso di angoscia e inquietudine psicologica della protagonista, impersonata dalla poetessa Rosanna Tofanelli. Il ritmo non lineare del film si concentra sulle azioni della protagonista e su una serie di fotografie. il film affonda così nel conflitto tra autenticità e artificio indugiando sul trucco, il travestimento, la maschera, lo specchiarsi in cerca di sé. Una volta truccata e pettinata la poetessa «viene attraversata da dissolvenze e sovrapposizioni erotico-sensuali»[[26]](#footnote-26) proiettate direttamente sul suo petto, rendendo difficile separare volti proiettati e corpo.

In entrambi i casi, sono rintracciabili le tracce di una grammatica teatrale, dove il gioco teatrale fa parte della costituzione in soggetti, come capacità di sdoppiarsi e osservarsi[[27]](#footnote-27), dicotomia sulla quale si delineano molte delle opere sperimentali femminili di quegli anni.

Il film forse più noto della Epremian, che è stato più volte proiettato anche grazie al soggetto che da sempre ispira scrittori, registi e artisti, è *Medea* del 1968. Con questo film il registro espressivo si sposta verso un discorso più aperto, che riconosce il ruolo del singolo individuo nella dimensione più ampia del mito collettivo.

La *filmmaker* realizza questo film dopo la diagnosi della malattia della figlia. Le testimonianze di sé, della propria vita, l’intera sfera del privato vengono impiegate come materiale di repertorio.

«Medea raccoglie tutti i personaggi importanti della mia famiglia e dei miei amici. Soprattutto mia figlia Alida bambina quando, ricoverata in ospedale, le scoprono un diabete infantile. Il mio sentirmi cattiva madre, trasmettitrice di mali ereditari, mi ha indotto a intitolare il film Medea. Tutti i personaggi in qualche modo simbolicamente trasmettono le pene interiori della nascita, del corpo e della vita»[[28]](#footnote-28).

E ancora: «Medea è per me un film sulla morte, ed in primo luogo quella degli altri, che li si ami o no.»[[29]](#footnote-29) Per la regista Medea è l’essere che piange, ama e produce la morte degli altri. Nel film si susseguono scene in cui uomini e donne di età diverse compiono azioni semplici, a tratti banali come affacciarsi e guardare da una finestra, o una ragazza inginocchiata davanti a un albero, o ancora una madre che chiama a sé una bambina che lo spettatore non vede ma di cui intuisce la presenza.

Il ruolo di Medea viene interpretato da diversi attori e per sostituzione viene vissuto da più di una persona, la donna giovane, l’anziana. Sebbene siano presenti caratteri maschili, è sempre una donna la protagonista delle scene, in quanto c’è una forte identificazione tra i personaggi e la regista: è il suo film, il suo dramma, la sua vita. È lei che recita e ci mostra sé stessa come Medea, ancora una volta il mondo che viene rappresentato è il suo con i suoi familiari, il marito, la figlia, gli amici, i conoscenti i suoi luoghi.

In questa pellicola si evidenzia un altro elemento peculiare di questi lavori, infatti come già pubblicava nel 1952 lo psicanalista austriaco Ernst Kris[[30]](#footnote-30) citato da Lea Vergine: «nel corso degli ultimi decenni le conoscenze psicoanalitiche dei processi di creazione artistica sono esse stesse divenute un fatto artistico [...] la psicoanalisi e le sue scoperte agiscono sull'arte e sull'artista come una forza sociale»[[31]](#footnote-31). E' forse il caso di segnalare come conclusa l'esperienza da Filmaker, Pia Epremian intraprenderà in seguito un percorso professionale come psicoanalista.

*Medea* viene proiettato a Roma nel 1969 in occasione di una rassegna della Cooperativa Cinema Indipendente presso il cinema Filmstudio[[32]](#footnote-32), uno dei luoghi promotori del cinema cosiddetto *underground* italiano, che tra i suoi fondatori annovera Annabella Miscuglio, che avrà un ruolo nell'attivismo femminista, firmando come co-autrice nella stagione dei collettivi femministi opere e documentari di inchiesta e di denuncia[[33]](#footnote-33).

Nel film *Dissolvimento*(1970) gli oggetti della quotidianità casalinga compongono una grammatica della nevrosi. È la storia di due donne che mettono in scena in un *happening* silenzioso gli eventi della loro esistenza quotidiana. La prima, la pittrice Gigliola Carretti, si pulisce i denti in maniera ripetitiva, la seconda la stessa Epremian, riproduce la condizione umana che necessita di escrezioni e di abluzioni. Il film termina con la visione delle cascate delle fontane di Torino. Nelle intenzioni della regista la distinzione tra sublime e volgare non ha senso perché è proprio la distinzione tra dimensione pubblica e privata che viene azzerata. L’azione diviene un modo per riflettere sul corpo e i comportamenti, sulle norme e i codici culturali che erano stati alla base di concezioni, società e soggettività. Come osserva Passerini il cinema in prima persona esplode come la più felice tra le sperimentazioni di quegli anni, certamente quella che più caratterizza la produzione delle donne in cerca di sé. Le loro opere, poche in una prolifica produzione maschile, segnano la mappa di una nuova identità collettiva in divenire[[34]](#footnote-34).

In *Infiniti Sufficienti*(1970), il suo ultimo film, Epremian indaga l’identità racchiusa negli spazi privati della cura familiare e in particolare sul rapporto madre e figlia[[35]](#footnote-35).

«Di questo film Straub diceva che era la storia di una donna. Infatti è il racconto di una madre con una bambina che guarda e osserva le altre madri con i loro bambini: all'ufficio sanitario sulle panchine del parco e in ultimo sul balcone una di esse guarda il mondo esterno e me che la riprendo»[[36]](#footnote-36).

Nel film sono ripresi dei ritratti di donne: una donna seduta su una panchina di un giardino pubblico a Torino attraverso la sua immobilità rappresenta l’alienazione, e al tempo stesso un primo inizio di ricerca di una propria identità. La donna che guarda e ride dal balcone, indica nella sua inoperosità il momento concettuale possibile che la induce a ricercare oltre il ruolo della sua corporeità anche il suo ruolo sociale[[37]](#footnote-37). In *Infiniti Sufficienti* è rappresentato il momento di attesa che prelude alla ricerca della realizzazione sociale, politica, culturale ed economica della figura femminile.

In una lettera indirizzata a Gianfranco Baruchello, la Epremian scrive:

«Ho fatto questi pochi film (quasi mi vergogno di dire che ho fatto) proprio perché non volevo usare delle parole per dire ciò che poi è *venuto fuori,* detesto la verbosità filmica e poi il mio era un primo modo di espressione come il vagito di un bambino [...]. Come potrei su questi miei film, potrei dirti femminili i primi, femminista l'ultimo (dove per fortuna c'è già l'abbozzo del pensiero) *dire* mentre proprio quello che volevo era mostrare! »[[38]](#footnote-38)

Queste parole della Epremian sembrano dimostrare come attraverso l’uso di tecniche e linguaggi sovrapposti, in questo “cinema”, al confine tra arte e immagine in movimento, la dimensione interiore diveniva presenza e, proprio perché agita dinanzi alla macchina da presa, metteva in gioco, e allo scoperto, dinamiche comportamentali e interiori, altrimenti difficilmente comunicabili. Nel tentativo di spostare la propria in una dimensione quotidiana vissuta e agita in prima persona, sono gli spazi di una nuova soggettività femminile a costituire una delle eredità tra le più significative di quella stagione di sperimentazioni artistiche e culturali.

1. Recentemente queste questioni sono state affrontate con nuovi e interessanti punti di vista in *If Arte Povera was Pop: Artists’ and Experimental Cinema in Italy 1960s-70,* programma della rassegna a cura di A.Lissoni, A. Licciardello, S.Toffetti, (Tate Modern Londra, 23-25 Ottobre 2015), Londra 2015. [↑](#footnote-ref-1)
2. Tra i primi studi che hanno affrontato la storia del film d'artista relativi al panorama italiano si vedano: A. Granchi-(a cura di), *Cinema d'artista e cinema sperimentale in Italia: 1960-1978,* Firenze 1978; V. Fagone, *L’immagine video*, Milano 1990; S.Bordini, *Videoarte e arte. Tracce per una storia*. Roma, 1995; B. Di Marino, *Sguardo inconscio azione. Cinema sperimentale e underground a Roma (1965-1975),* Roma 1999*;* A.Madesani, *Le icone fluttuanti*. *Storia del cinema d'artista e della videoarte in Italia.* Milano 2002. Fagone organizzò anche alcune rassegne fondamentali sul rapporto tra arte e cinema, si veda tra le altre: *Arte e cinema. Per un catalogo del cinema d'artista in Italia, 1965-1976* (Centro internazionale di Brera, 17-21 maggio 1976), Milano, 1976. [↑](#footnote-ref-2)
3. V. Fagone, *Jonas Mekas e il New American Cinema*, in B. Northover (a cura di), *6 Opere di Jonas Mekas*, -catalogo della mostra - (Lucca Fondazione Ragghianti, 11 ottobre-2 novembre 2008), Lucca. [↑](#footnote-ref-3)
4. *ivi* p.13. [↑](#footnote-ref-4)
5. *ivi* [↑](#footnote-ref-5)
6. Si vedano inoltre sull’argomento: A. Aprà (a cura di), *New American Cinema. Il cinema indipendente americano degli anni Sessanta*, Torino 1986; B. di Marino, *Interferenze dello sguardo. La sperimentazione linguistica tra analogico e digitale*, Roma 2002; D. Hibon e F. Bonnefoi (a cura di), *Jonas Mekas*, Paris 1992; J.Mekas, *Movie Journal: The Rise of the New American Cinema*, 1969-1971, New York 1972. [↑](#footnote-ref-6)
7. Cito come esempio *Molla* il film in 8mm realizzato da Gianfranco Baruchello nel 1960 e recentemente ritrovato presso l'archivio dello ZKM di Karlsruhe. cit A Rabottini e C. Subrizi (a cura di), *Gianfranco Baruchello. Archive of Moving Images,* Milano 2016-2017. [↑](#footnote-ref-7)
8. Oltre alle interviste pubblicate su quotidiani e riviste *online* negli anni, si fa riferimento alla trascrizione di una conversazione avvenuta nello studio di Pia Epremian nel febbraio 2018. [↑](#footnote-ref-8)
9. G. Celant, *Precronistoria. 1966-69. Minimal Art, pittura sistemica, arte povera, land art, conceptual art, body art, arte ambientale e nuovi media,* Firenze 1976, p.10. [↑](#footnote-ref-9)
10. A. Willener, *L’image- action de la societé ou la politisation culturelle,* Paris 1970. [↑](#footnote-ref-10)
11. M Perniola *Miracoli e traumi della comunicazione,* Torino 2009, pp. 42-43. [↑](#footnote-ref-11)
12. I primi incontri per la costituzione della Cooperativa Cinema indipendente avvengono a Roma nel maggio del 1967 tra i rappresentanti dei gruppi di Torino e di Roma. La costituzione formale e la relativa registrazione avviene a Napoli nello stesso anno per iniziativa di Adamo, Aldo e Antonio Vergine. Il catalogo della Cooperativa Cinema Indipendente è stato consultato presso l'archivio della Fondazione Baruchello. Sul documento del 1967 sono elencati i seguenti film-makers e artsiti: Angeli, Bacigalupo, Baruchello, Bignardi, Capanna, De Bernardi, De Rinaldo, Dogliani, Elia, Epremian, Ferrero, Grifi, Leonardi, Loffredo, Mantelli, Menzio, Oriani, Patella, Serna, Siniscalchi, Turi, i fratelli Vergine. [↑](#footnote-ref-12)
13. A. Jones *Body Art/Performing the Subject,* Minneapolis 1998, -p. 19 [↑](#footnote-ref-13)
14. L. Vergine, *Il corpo come linguaggio,*Milano, 1974. Nel presente saggio si fa riferimento all'edizione del 2000 pubblicata da Skira. [↑](#footnote-ref-14)
15. *Ivi*, p.15. [↑](#footnote-ref-15)
16. *Ivi*, p.7. [↑](#footnote-ref-16)
17. T. De Bernardi, *Cinéma expérimental en Italie: fin des années 60.* in A.M. Licciardello, *Cinéma expérimental underground italien. Les annés soixante- La Coopérative de Rome.,* Marseille 2017 Si veda anche T. De Bernardi, Passato Presente. Eravamo l’underground in «EIDOS: cinema, psyche e arti visive*»*, (luglio-ottobre 2005), 3- [↑](#footnote-ref-17)
18. P.Melchiori, in G. Bruno, M.Nadotti (a cura di), *Off Screen:Women and film in Italy,* Londra e New York-1988, p.26. [↑](#footnote-ref-18)
19. Si fa riferimento alla trascrizione di una conversazione con la *filmmaker* avvenuta presso il suo studio nel febbraio 2018 (togliere lo spazio). L'origine della riflessione che ha portato alla realizzazione del film è anche riportata nel capitolo dedicato a Pia Epremian nel numero speciale sul cinema sperimentale italiano della rivista «Bianco e nero (togliere spazio)», (maggio-agosto 1974) [↑](#footnote-ref-19)
20. L. Vergine, *Il corpo come linguaggio,* Milano 1974, p19; la citazione fa riferimento all'edizione del 2000 pubblicata da Skira. [↑](#footnote-ref-20)
21. È importante notare che già tra il 1964 e il 1965, Gianfranco Baruchello, insieme ad Alberto Grifi, realizza *Verifica incerta (Disperse Exlamatory Phase),* tra gli inserti presenti nel film, c'è una sequenza ripresa da Baruchello in cui Marcel Duchamp, "performa" l'azione di fumare il sigaro. [↑](#footnote-ref-21)
22. M. Bacigalupo, *Il Film Sperimentale,* in «Bianco e Nero»*,* -n.s. a cura di M. Bacigalupo, XXXV (maggio-agosto 1974), 5/8, - p.8. [↑](#footnote-ref-22)
23. *-Ibidem* [↑](#footnote-ref-23)
24. Il "Festival" come viene definito nel catalogo originale edito da Lerici editore, si tenne a Roma da lunedì 6 al 31 maggio 1968 e vide la partecipazione degli artisti: Franco Angeli, Nanni Balestrini, Alighiero Boetti, Sylvano Bussotti, Pier Paolo Calzolari, Enrico Castellani, Mario Ceroli, Ciro Ciriacono, Giosetta Fioroni, Laura Grisi, Ettore Innocente, Renato Mambor, Gino Marotta, Fabio Mauri, Giulio Paolini, Emilio Prini e Paolo Icaro, Paolo Scheggi, Loreto Soro, Goffredo Parise, Cesare Tacchi. [↑](#footnote-ref-24)
25. I film di Giosetta Fioroni al momento reperibili sono: *La Solitudine femminile* (1967, 8mm, b/n, 8')-; *Gioco* (1967*,* 16mm, b/n, 6'); *Coppie* (1967, 16mm, b/n, 15'); *Goffredo* (1967, 8mm, b/n, 6'). [↑](#footnote-ref-25)
26. G. Celant, *Giosetta Fioroni,* Skira, Milano anno, p.44. [↑](#footnote-ref-26)
27. L. Passerini, *Autoritratto di gruppo,*Firenze, 1988. [↑](#footnote-ref-27)
28. Si fa riferimento alla trascrizione della conversazione con la *filmmaker* avvenuta presso il suo studio nel febbraio 2018, anche in questo caso le informazioni sono riportate nel capitolo a lei dedicato nel (togliere doppio spazio) -n.s sul cinema sperimentale italiano -in «Bianco e nero », …cit.-, pagina? [↑](#footnote-ref-28)
29. M. Bacigalupo, *Il Film Sperimentale,* in «Bianco e Nero»*,* …cit*,*-p. 85. [↑](#footnote-ref-29)
30. (togliere spazio) [↑](#footnote-ref-30)
31. A partire dal testo di Lea Vergine e anche negli studi successivi sulla *performance*, si connettono spesso le riflessioni tra arte psicoanalisi e filosofia. Si veda ad esempio il pionieristico studio di Ernst Kris del 1952: E. Kris, *Psychoanalytic explorations in art,* New York 1952, e nell'edizione italiana *Ricerche psicoanaliche sull’arte,*1967. [↑](#footnote-ref-31)
32. La sala cinematografica Filmstudio, viene fondata a Roma nell'ottobre del 1967 da Amerigo Sbardella, Annabella Miscuglio e Paolo Castaldini; per notizie e cronache della programmazione si rimanda nuovamente a: M. Bacigalupo, *Il Film Sperimentale,* in «Bianco e Nero»*,* -…cit. [↑](#footnote-ref-32)
33. Tra le opere realizzate da Annabella Miscuglio si ricorda *A.A.A. Offresi*, il noto documentario sulla giornata di una prostituta censurato e mai mandato in onda dalla RAI.  [↑](#footnote-ref-33)
34. L. Passerini, *Autoritratto di gruppo,*Firenze 1988. [↑](#footnote-ref-34)
35. Testo inedito di S. Traversa, consultato presso l'archivio di Pia Epremian. [↑](#footnote-ref-35)
36. Si fa nuovamente riferimento alla trascrizione della conversazione con l'autore avvenuta presso il suo studio nel febbraio 2018, si veda il più volte citato: M. Bacigalupo, *Il Film Sperimentale,* in «Bianco e Nero» -…cit. [↑](#footnote-ref-36)
37. in M. Bacigalupo, *Il Film Sperimentale,* in«Bianco e Nero» , 5-8, 1974 p.88. [↑](#footnote-ref-37)
38. *ibidem.* [↑](#footnote-ref-38)