



Amore sperimentale. GIULIA SIMI
Desiderio e libertà nel cinema d'avanguardia italiano (1967-1976)



FESTE PER OCCHI APERTI

È il 1969 quando l'artista e filmmaker Carolee Schneemann presenta al Festival di Cannes il suo film in 16mm *Fuses*.¹ Sottoposto a notevoli interventi materici di colorazione, graffiatura, bruciatura della pellicola, il film è di fatto un *home movie* erotico in cui Schneemann riprende un amplesso tra lei e l'allora suo partner, James Tenney. Nello stesso anno, in una lettera contenuta nel fondo dell'artista conservato al Museum of Modern Art di New York e scritta dall'allora assistente curatrice del Department of Film, Adrienne Mancina, si legge:

Sono sinceramente dispiaciuta che il film di Carolee Schneemann, *Fuses*, debba affrontare problemi di censura. *Fuses* è la dichiarazione in prima persona di una giovane artista che esprime la gioia dell'amore eterosessuale. È un'opera d'amore lirico in cui l'artista utilizza gli strumenti dell'arte per trasmettere il proprio stato d'animo. [...] La libertà di espressione artistica e personale è, a mio avviso, uno dei principi fondamentali di una società democratica.²

Pochi anni prima, nel 1964, si era svolto a Los Angeles uno dei processi più noti nello scenario del cinema sperimentale. Il film di Kenneth Anger, *Scorpio Rising* (1963), era stato oggetto di un *obscenity trial* a carico dell'esercente del cinema che lo aveva proiettato.

Nello stesso anno, dall'altra parte della costa, Jonas Mekas, instancabile promotore del cinema indipendente e d'avanguardia e principale fondatore del New American Cinema Group, viene arrestato dopo la proiezione di *Flaming Creatures* (1963) di Jack Smith al New Bowery Theatre. In difesa del film e dello stesso Mekas interviene anche Susan Sontag, che definisce l'opera di Jack Smith una "poesia del travestitismo", attraversata dalla "gioia e dall'innocenza" e dalla "libertà da ogni moralismo": una "vera festa per occhi aperti"³.

Dall'anno prima, Mekas e gli altri esponenti del NACG avevano attivato la *Love&Kisses to Censors Film Society*, tessera associativa obbligatoria per poter accedere alle proiezioni. Amore e baci ai censori, dunque, per tracciare il perimetro del cinema sperimentale e d'avanguardia. Così Mekas dalle colonne del suo «Movie Journal»:

Le proiezioni della cooperativa sono state e continueranno ad essere senza visto della censura perché noi non crediamo nell'idea che le opere d'arte debbano ottenere una licenza. È molto probabile che molti dei nostri film passerebbero senza problemi il controllo della censura. Ma non è questo il punto. Ce ne sono altri che non lo passerebbero, e noi non abbiamo intenzione di sacrificare nessuno dei nostri film.⁴

Un principio, quello dell'autonomia e dell'indipendenza della pratica artistica, della libertà di pensiero e di gesto, che immediatamente è adottato anche nelle esperienze cine-sperimentali e underground italiane. Quando la Cooperativa Cinema Indipendente inizia la sua breve ma densa avventura, infatti, la questione della censura è fin da subito sottolineata, in continuità con la Filmmakers' Cooperative. Massimo Bacigalupo lo restituisce ad anni di distanza, offrendoci una definizione del filmmaker sperimentale che affonda nella dialettica conflittuale con il cinema dei circuiti classici di produzione-distribuzione:

All'autore sperimentale spetterebbe tutto ciò che là non si può fare, vale a dire l'assunzione dell'operare cinematografico ad un livello di consapevolezza e libertà formale, politica ed umana pari a quella vigente ipoteticamente

¹ Cfr. Kate Haug, "Interview with Carolee Schneemann", in Wheeler Winston Dixon, Gwendolyn Audrey Foster (eds.), *Experimental Cinema. The Film Reader*, Routledge, London-New York 2002, pp. 173-189.

² L'estratto dalla lettera, contenuto nel fondo Schneemann al Museum of Modern Art di New York, è riportato in nota in Kate Haug, "Femme Experimentale: Interviews with Carolee Schneemann, Barbara Hammer, and Chick Strand", «Wide Angle», n. 1, 1998, p. 18. Questa e le altre traduzioni da testi in lingua inglese, se non diversamente indicato, sono della sottoscritta.

³ Susan Sontag, "A Feast for Open Eyes", «The Nation», 13 Aprile 1964, pp. 374-375.

⁴ Jonas Mekas, *Movie Journal. The Rise of the New American Cinema. 1959-1971*, Columbia University Press, New York 2016, p. 133.

⁵ Massimo Bacigalupo, "Introduzione", «Bianco e Nero», n. 5-8, 1974, p. 9.

⁶ All'autore sperimentale, richiamato da Bacigalupo, fa eco – meno indagato – lo spettatore sperimentale (e il maschile, in questo caso, non è da considerarsi obbligatoriamente inclusivo), che attinge a visioni proibite proprio attraverso la dimensione "sotterranea" in cui l'erotico assume subito la veste della legittimazione intellettuale.

⁷ Brochure di presentazione della rassegna. Il documento è digitalizzato e reso disponibile sul sito del Filmstudio 70 (www.romafilmsudio.it, ultimo accesso 24 agosto 2022).

⁸ L'accoglienza di immagini "proibite" all'interno del paesaggio mediale non è certamente solo un fenomeno della controcultura né, come avverte Giovanna Maina, "un mero rispecchiamento di istanze 'altre', portate alla luce dalla rivoluzione sessuale" bensì il risultato di una "industria culturale pronta, per varie ragioni, a cavalcare questa nuova 'disponibilità'" (Giovanna Maina, *Play, Men! Un panorama della stampa italiana per adulti (1966-1975)*, Mimesis, Milano 2019, p. 11.)

⁹ Giulio Bursi e Federico Rossin hanno dedicato all'erotico un programma all'interno della loro rassegna *La notte e il giorno, Italian Experimental (1905, 2010)*, al Filmmuseum di Vienna nel 2011. In *Erotika*, questo il titolo del programma, compaiono, relativamente agli anni '60 e '70, i seguenti titoli: *Trasferimento di modulazione* (1969) di Pierfrancesco Bargellini;

nelle altre arti, superando in ogni senso le barriere della censura (quella istituzionale e quella autoindotta).⁵

Nelle parole di Bacigalupo la sperimentazione filmica assume i contorni di uno spazio terapeutico per la liberazione dalle prigioni interiori e dalle gabbie di repressione del desiderio, una pratica di ribellione che passa anche dalla costrizione dei corpi. L'incontro erotico è dunque prima di tutto apertura a un mondo in trasformazione.⁶

Troviamo un approccio simile nella breve presentazione della rassegna *Erotika-cinema* curata dal Filmstudio 70, tempio del cinema sperimentale italiano, nel 1974. Vi si legge:

Questi film 'erotici' si differenziano da quelli 'sexy' prodotti dal cinema industriale [...] che speculano sulla repressione sessuale nella società borghese, per la sottile ironia con cui criticano i suoi tabù, la sua sessuofobia, le sue paure.⁷

ASSENZE, FRAMMENTI, CLOSE-UP: INQUIETUDINI EROTICHE MASCHILI

Ci potremmo aspettare, dunque, negli anni dei movimenti giovanili e della grande rivoluzione sessuale, del Neofemminismo, degli hippy e del pacifismo, della critica radicale alla cultura borghese e patriarcale, l'esplosione di immagini erotiche. Potremmo immaginarci, in queste pellicole "sotterranee", fuori dai circuiti commerciali, posture e gestualità che vadano a disegnare nuovi confini di un'intimità fisica non più celata e di soggettività in cerca di nuove forme.⁸ Eppure, davanti agli occhi di chi si immerge nella cartografia erotica dell'avventura sperimentale italiana,⁹ quel che riluce è il buio di un'assenza. Il sesso è un fantasma evocato, invocato, interrogato, ma a fatica realmente messo in scena. L'immagine erotica si nega, sfugge, si dissolve, compare e scompare nell'intermittenza di una pulsazione cardiaca, proprio come quella che attraversa *Umano non umano* (1969) di Mario Schifano. Se è vero, come sostengono Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois, che "il pulsare da solo basta a sessualizzare lo sguardo"¹⁰, l'intero film dell'artista romano è un lungo sguardo erotizzato sulla realtà in forma di cinema. E tuttavia, proprio quando l'eros è messo a tema, quello che vediamo è il vuoto di un godimento impossibile. Nella sequenza della camera da letto, Carmelo Bene e Alexandra Stewart indugiano in cerca di un desiderio che faticano a trovare, fino al tentativo di un rapporto svogliato e goffo, sotto le coperte, in una inquadratura più da commedia che da cinema d'artista. D'altra parte, il sesso come atto irraggiungibile percorre in filigrana l'intera produzione filmica di Carmelo Bene,¹¹ in cui i corpi femminili, simbolo della seduzione e allo stesso tempo della colpa, affondano in una grottesca e – artaudianamente – crudele versione della tradizione cattolica, dove il desiderio e la sua frustrazione, il piacere e il dolore si intrecciano. Così nel televisivo *Amleto (da Shakespeare a Laforgue)*, del 1974, la follia di Ofelia / Laura Morante è rappresentata da un incontrollato istinto sessuale, e il suo rifiuto da parte di Amleto, incarnazione della banalità del vivere moderno, trova luogo in gesti di violenza e umiliazione che appaiono a tutti gli effetti il contrappunto indicibile della tradizione romantico-patriarcale. Il sesso comunque non si dà e il godimento resta, perennemente, insoddisfatto. Nell'incipit di *Un Amleto di meno* (1973), il corpo nudo di Gertrude si dimena nell'impossibile accoppiamento con un'armatura, mentre il Don Giovanni dell'omonimo film (1970) si affatica in ogni modo a sedurre l'a-

Le Court-bouillon. 4ème Partie (1964) di Silvio & Victor Loffrédò; *Tob & Lia* (1969) di Michele Sambin.

¹⁰ Yve-Alain Bois, Rosalind Krauss, *L'Informe*, Mondadori, Milano 2003, p. 21 (ed. orig. *Formless: A User's Guide*, Urzone, 1997).

¹¹ Molto è stato scritto sul cinema di Carmelo Bene. Rimando qui a due recenti pubblicazioni: Cosetta Saba, *Carmelo Bene: cinema, arti visive, happening, teatro*, Postmedia, Milano 2020; Carmelo Bene, *Contro il cinema*, Minimum Fax, Roma 2017.

¹² "Los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres" (Jorge Luis Borges, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*).

¹³ Per una descrizione più accurata di questo e dei due film di Bargellini cfr. Bruno Di Marino, *Hard media. La pornografia nelle arti visive, nel cinema e nel web*, Johan&Levi, Monza 2013.

¹⁴ La descrizione è disponibile sul sito dell'artista: www.paologiolli.it (ultimo accesso 20 settembre 2022).

¹⁵ Cfr. Alfredo Leonardi, *Occhio mio dio*, Feltrinelli, Milano 1970, interamente dedicato all'esperienza del New American Cinema Group.

dolescente figlia dell'amante (Lydia Mancinelli), riuscendoci infine, dopo un tentativo di stupro, solo con il possesso in forma d'inganno, nel pieno della tradizione mitologica delle trasformazioni di Zeus come strumento di conquista. Nella versione beniana, in cui la parola è data alla ragazza piangente, che trova proprio a seguito della violenza la forza di una pur flebile voce, i successi erotici del re dell'Olimpo appaiono in realtà come la *débauche* della mascolinità alle soglie del Neofemminismo: "Così mamma fu una sera. Lui stava qui, nella grande poltrona, così. Poi si alzò e io ebbi la sfortuna di sedermi al suo posto. Poi volli alzarmi e non mi riuscì. E allora sentii – ah mamma! – sentii che portavo un bambino". Nella successiva sequenza finale, un Don Giovanni in crisi di rabbia sbatte la testa contro uno specchio mandandolo in frantumi. Su concitate inquadrature dei frammenti ascoltiamo in *voice over* una citazione da Jorge Luis Borges: "copulations and mirrors are abominable because they multiply human beings"¹².

Quando è convocato nelle forme esplicite della pornografia, come fa Piero Bargellini nel film di found footage *Trasferimento di modulazione* (1969), il sesso resta ugualmente invisibile. Bargellini, infatti, ristampa sì un film pornografico in 8mm portandolo a 16mm, ma ne arresta il processo di sviluppo, lo sottopone a cambiamenti chimici, attende che l'immagine prenda le sembianze di una fantasmagoria, trasferendo così la dimensione dell'ipervisibilità pornografica su un piano di proiezione sfuggente. L'immagine si dissolve, frustra il desiderio della vista, lo obbliga ad affondare in ciò che non si può vedere. Lo stesso autore sceglie l'immagine pornografica anche in *Morte all'orecchio di Van Gogh* (1968). Il film attinge a footage erotici dove corpi femminili si spogliano, accennano una stereotipata masturbazione, si offrono in una nudità marcata da giarrettiere e trasparenze, ma l'occhio poco trattiene, impedito da un montaggio serrato e dal frequente uso di sovrimpressioni. Quando, più o meno a metà film, ci troviamo davanti ad alcuni secondi di un close-up su un pene in eiaculazione, la sensazione è quella di una ipervisione che pure esce dalle logiche della pornografia per accedere a quelle dello straniamento.

Sulle stesse note di una visione ipertrofica, scomposta, anti-erotica si accorda Paolo Gioli, l'artigiano-visionario del cinema sperimentale italiano, che fin dagli anni '60 si rivolge alla grammatica pornografica per destrutturarla. Così descrive il suo *Quando la pellicola è calda* (1974):¹³

Film erotizzato da prolungati bagni in sali d'argento. Completa esposizione di corpi a giacere e loro deambulazioni lascive. Personaggi dissoluti in copulazioni incestuose di metamorfosi carnali e congiungimenti abnormi. Trasformazioni dei loro corpi in visualizzazioni totemiche di un rito molto locale. Fasi di sdoppi fallici fantastici e groppi di carne pure fantastica in dissoluzione. Entropie di un grottesk [sic] ginnico.¹⁴

FUORI L'ORGASMO: DESIDERIO E RIVOLTA

È Alfredo Leonardi – non a caso tra i più profondi conoscitori dell'avanguardia americana,¹⁵ amico e ammiratore di Julian Beck e Judith Malina e, insieme a Bacigalupo, tra i fondatori della Cooperativa Cinema Indipendente – ad essere più in continuità con la pratica statunitense, in cui l'atto sessuale è sintomo di ribellione e di ritrovamento di una autenticità che precede l'ipocrisia della norma sociale.

In *Se l'inconscio si ribella* (1967) – in cui la documentazione di due spettacoli del Living Theatre, *Mysteries* e *Antigone*, si espande al quotidiana

¹⁶ Cfr. Annamaria Licciardello, *Il cinema laboratorio di Alberto Grifi*, Falsopiano, Torino 2018 ma anche Monica Dall'Asta, "Il cinema crudele di Patrizia Vicinelli", in Lucia Cardone, Chiara Tognolotti (a cura di), *Imperfezioni. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, ETS, Pisa 2016, pp. 241-245, che ricostruisce la relazione tra Grifi e Vicinelli e il loro rapporto con Aldo Braibanti.

¹⁷ Come è noto, Grifi viene arrestato nel 1968 per possesso di stupefacenti, in una vicenda che coinvolge anche l'allora compagna Patrizia Vicinelli e da molti visto in connessione con il coevo processo ad Aldo Braibanti per plagio. Cfr. Niva Lorenzini, "Tra ustione e attrito: la poesia di Patrizia Vicinelli", in Cecilia Bello Minciaccchi (a cura di), *Patrizia Vicinelli. Non sempre ricordano. Poesia, prosa e performance*, Le Lettere, Firenze 2009, pp. IX-XXIV.

¹⁸ Lo scrittore Valerio Evangelisti ha realizzato un radiodramma, per la regia di Mauro Avogadro, che riproduce, sebbene in forma immaginaria, lo svolgimento del processo (*Il processo di Wilhelm Reich*, trasmesso da Radio 3 nella serie *Dialoghi impossibili*, 25 marzo 2006).

¹⁹ Il testo di Wilhelm Reich, *Teoria dell'orgasmo e altri scritti* fu pubblicato dall'editore Lerici nel 1965, mentre già dal 1963 Feltrinelli pubblicava dello stesso autore *La rivoluzione sessuale*.

no allargato nella dimensione di intreccio tra arte e vita – il filmmaker gioca sul piano dell'erotismo come motore propulsore di una relazionalità libera e capace di muoversi con gesti ludici. È l'infanzia, per Leonardi, la dimensione nella quale la sessualità ritrova la cornice di quell'innocenza negata in età adulta. Le immagini di un bambino che gioca con il corpo nudo della madre si alternano a quelle dei pasti, dove il cibo entra ed esce continuamente dalla bocca nella libertà del gesto disorganizzato e fuori dall'accettazione sociale. Allo stesso modo, i corpi nudi di donne e di uomini esplorati ripetutamente e i gesti d'amore di una coppia di uomini nel letto dove campeggia un rosario accompagnano, in fraseggio, i passi danzanti e determinati degli attori e delle attrici del Living Theatre. La compagnia, nello stesso periodo, è tra l'altro impegnata anche nella tournée del pluridenunciato *Paradise Now*, spettacolo in cui la libertà sessuale trova radice nella ribellione dei corpi percepiti come centro di sfruttamento economico e coercizione sociale.

È su questo nodo, quello di desiderio manifesto e di rivolta, che si fonda, soprattutto negli anni dell'esplosione dei movimenti anti-autoritari, l'esperienza di altri filmmaker sperimentali, tra cui spicca quella di Alberto Grifi. Frequentatore della scena artistico-teatrale romana, amico e allievo di Aldo Braibanti,¹⁶ dalla cui collaborazione attinge per il suo *Transfert per camera verso Virulentia* (1967), tra il 1968 e il 1970 Grifi realizza un film di fantascienza sperimentale: *Orgonauti, Evviva!*¹⁷ La trama, o per meglio dire il nucleo narrativo alla base della visione psichedelica proposta da Grifi, è un classico post-apocalittico: un gruppo di sovversivi sopravvissuti alla distruzione militare della terra – siamo nel pieno della Guerra del Vietnam – recupera il corpo ibernato di quello che loro stessi definiscono "guerrafondaio", lo scongelano, e iniziano con lui una conversazione che si configura all'incrocio tra un dialogo filosofico e un'inquisizione rovesciata, in cui lo scopo finale non è quello della condanna dell'imputato ma la sua liberazione. "Sei stato recuperato dai pronipoti di certi pericolosi sovversivi, minoranze faziose e scansafatiche, che non eri riuscito ad addestrare né al superlavoro né alla guerra", spiegano all'uomo, interpretato da Giordano Falzoni, le voci fuori campo dei giovani. E poco dopo: "Sei nel serbatoio dell'astronave, il carburante è l'amore". L'amore fisico, il godimento dei corpi, diviene qui energia cosmica di rifondazione del pianeta, di vera e propria rinascita. "Negli abbracci degli amanti – sentiamo ancora in voce over – nei lampi dell'orgasmo, si libera sorridendo l'angoscia della storia".

È questo un riferimento al pensiero di Wilhelm Reich, controverso psicanalista austriaco trasferito negli Stati Uniti negli anni della guerra e finito poi in carcere, dove morirà nel 1957, con l'accusa di frode.¹⁸ Secondo lo psicanalista allievo di Freud, l'Orgone – così definisce quella che ritiene una forma di energia vitale – pulsa in ogni organismo e nel cosmo tutto, si libera attraverso l'orgasmo e il suo blocco è alla base di disturbi depressivi e persino di insorgenze tumorali.¹⁹ Le teorie di Reich, a partire dagli anni '60 riprese con forza dai movimenti studenteschi e pacifisti, costituiscono la traccia, anche visiva, del film di Grifi. Nell'idea di una rinascita fuori dagli schemi repressivi imposti dalla società borghese e capitalista, il filmmaker esplora anche le possibilità di visioni altre. Le immagini, dunque, si fanno sempre più incomprensibili: corpi distorti, duplicati, modulati come fossero liquidi. "Abbiamo viaggiato indietro nel tempo, verso l'occhio primordiale, esplorando l'inconscio biologico della visione", si ascolta nella voce dei

²⁰ Cfr. Sergio Cortesini, "Valori d'uso di Sade: erotismo, primitivismo e utopia rivoluzionaria tra Man Ray, William Seabrook e i surrealisti nel 1930", «Arabeschi», n. 18, 2021, pp. 50-63.

²¹ Nelle parole di Paolo Bertetto, Nespolo "costruisce un freddo scenario di micro-perversioni senza alcuna partecipazione emotiva (optando in questo per lo stile Warhol, invece che per i modelli di Anger e di Jack Smith)", Id., "La tradizione del nuovo nel cinema di Ugo Nespolo", «Rivista di estetica», supplemento al n. 58, 2015, pp. 37-46.

²² Sergio Cortesini, "La fondazione del FUORI e la mobilitazione degli artisti (1971-74)", «Whatever. A Transdisciplinary Journal of Queer Theories and Studies», vol. 2, 2019, p. 62.

²³ Guy Debord, "La società dello spettacolo", in *Commentari sulla società dello spettacolo*, SugarCo, Milano 1990, § 53 (ed. orig. *La société du spectacle*, Gallimard, Paris 1992).

giovani sopravvissuti. Lo scopo sembra essere quello di tornare a una sorta di età dell'oro dei corpi, in risonanza con la natura e capaci di espandere i propri confini.

Si scorge già, in queste parole, un'anticipazione della retorica e della grammatica performativa che tratterà i contorni delle proteste giovanili nel decennio successivo. Sarà proprio Grifi, ancora una volta, a farsene testimone attraverso la documentazione in video del Festival del Proletariato Giovanile, organizzato per il sesto anno consecutivo dalla rivista «Re Nudo» nel 1976 a Parco Lambro. In quello che è passato alla storia come il Woodstock italiano, in cui droghe e libertà sessuale sembravano scorrere sullo stesso binario, la liberazione dei corpi è vista come riappropriazione di una dimensione "infinita". Così parla uno degli attivisti dal palco: "L'altra sera c'è stato un momento molto bello quando ci siamo spogliati – ascoltiamo dalla voce di uno degli attivisti – gli uomini e le donne nudi sembravano degli esseri infiniti in questo spazio. [...] La riscoperta di questo corpo è diventata un fatto eversivo. Siamo andati a sfasciare tutte le gabbie che da stasera, come diceva quel ragazzo prima, ci intrappoleranno di nuovo. Quindi esproprio, danza nudi, fumo, droga, all'amore, la lotta, la rivolta, la riscoperta del corpo, sono tutti modi per andare fuori. Capite?".

Andare fuori, dunque: dalle norme, dalle convenzioni, dai rituali borghesi, dalle logiche produttive del capitalismo, dalle repressioni della famiglia nucleare, dal patriarcato, dall'eteronormatività. FUORI, non a caso, era l'acronimo del Fronte Unitario Omosessuale Rivoluzionario Italiano, collettivo formatosi a Torino nel 1971 su iniziativa di un gruppo di attivisti e intellettuali. Lo stand del collettivo viene distrutto, tuttavia, durante il festival di Parco Lambro, aprendo una crepa nelle contraddizioni ormai esplose nei movimenti giovanili della metà degli anni '70.

Al FUORI è connessa la produzione cine-sperimentale di Ugo Nespolo, artista e filmmaker torinese che sceglie il cinema come linguaggio di sovversione. L'erotico diviene, nei suoi film, forma di irrisione non solo per la norma sociale e sessuale (*Con-certo rituale*, 1972-73), ma anche per il vuoto dell'arte e dell'avanguardia stessa. Così in *Supermaschio* (1976), libera interpretazione del romanzo di Alfred Jarry, l'attivista Galeno intraprende un amplesso con la testa gigante in cartapesta di Joseph Beuys. La visione senza veli del sesso in erezione di Galeno configura il film come un porno dada-surrealista, che da una parte annoda un filo con le fantasie erotiche degli anni '20, in cui il volto spesso nascosto da maschere portava i corpi nei confini dell'inumano,²⁰ dall'altra lo strappa, affondando nelle pratiche dissacratorie e disimpegnate delle neoavanguardie,²¹ in cui la riflessione sull'inorganico diventa occasione per sfatare l'arte come territorio di possibile salvezza umana. Come nota lo storico dell'arte Sergio Cortesini, che ha ricostruito i legami tra il collettivo torinese e le avanguardie artistiche coeve, l'amplesso impossibile con la testa in cartapesta di Joseph Beuys è dunque la decostruzione "dell'ultimo artista sciamano e salvifico che portava avanti il mito palingenetico dell'avanguardia"²².

Nessuna palingenesi, dunque, nessuna rinascita. Anche la presunta libertà sessuale si manifesta così come uno specchietto per le allodole, forse il più potente, di una società dello spettacolo che non libera ma assottiglia i corpi fino a renderli parte di una superficie mediale che li priva di uno spessore esistenziale. Nelle parole di Debord, "la merce contempla sé stessa nel mondo che essa ha creato"²³.

²⁴ Marisa Rusconi, "Introduzione", in Franco Ortolani, *La festa del Parco Lambro*, Mastrogiacomio Editore / Images 70, Padova 1978, p. 12. La stessa è autrice del reportage *Com'è difficile essere giovani*, che costituirà anche la copertina di «L'Espresso», 11 luglio 1976.

²⁵ La dichiarazione è riportata in Valerio Mattioli, *Superonda. Storia segreta della musica italiana*, Baldini & Castoldi, Milano 2016, p. 78.

²⁶ Antonella Nappi, *La nudità*, «L'Erba voglio» 15, febbraio-marzo 1974, pp. 22-23.

²⁷ *Ibid.*, p. 24.

²⁸ Cfr. Jennifer Malvezzi, "Non so essere regista di me stessa e nemmeno attore". Il cinema dell'autocoscienza delle amatrici italiane", «Arabeschi», 10, 2017, pp. 490-493.

Così, a Parco Lambro, quello che doveva diventare il "Paradise Now" del proletariato giovanile diventa in realtà un inferno. Marisa Rusconi, a cui dobbiamo uno dei reportage più noti della criticata festa milanese pubblicato su «L'Espresso», riporta più tardi le parole dello psicanalista Elvio Fachinelli:

Al Parco Lambro di alternativa non ho visto neanche l'ombra. È come chiedersi se un pezzo di periferia urbana, mettiamo Quarto Oggiaro, trasferito al Parco Lambro, costituisce un'alternativa. Messo dentro Parco Lambro, compreso, ristretto, inchiodato, Quarto Oggiaro resta Quarto Oggiaro [...]. Era proprio come stare dentro il magma su cui si costruisce tutta la nostra cultura... o "contro cui" si costruisce. Mi sentivo tirato e scottato in tutte le direzioni. La cosa più sgradevole era l'aspetto Kolossal, per esempio i due-trecento nudi che a un certo punto hanno invaso la valletta, dopo la pioggia, e c'era la nebbia; non erano affatto erotici, come volevano essere, erano terribili; mentre giravano in cerchio con le ragazze a cavalcioni mi sono venute in mente le foto dei lager, le illustrazioni di Doré...²⁴

Le contraddizioni a Parco Lambro non si contano e tutti i nodi irrisolti del potere sembrano restare invariati. Nel ricordo del fumettista Filippo Scozzari, più tardi tra gli autori e fondatori riviste come «Il cannibale» e «Frigidaire»: "Caccia al frocio, caccia allo spacciatore, caccia alle donne che andavano a pisciare e a cagare, seguite di nascosto. Sulla collinetta di fronte alle buche delle latrine si riunirono in cinquecento a urlare 'vogliamo la figa'"²⁵.

RESPIRI E MISTERI: L'ESPERIENZA DELLE DONNE

Le femministe, che proprio nell'edizione del 1976 del festival vennero aggredite, avevano già ammonito sulla reale carica rivoluzionaria del cosiddetto sesso libero. In una bella testimonianza pubblicata prima sulla rivista «Sottosopra» e poi su «L'erba voglio», Antonella Nappi scrive, ricordando l'esperienza della seconda edizione del festival nel 1972 a Zerbo: "Avviandomi per la strada di campagna la mia paura di restare ferita da una libertà sessuale nella quale la donna era ancora oggetto erotico era grande". [...] E continua: "La costante è essere nude per l'uomo o anche il solo fatto di essere nude in mezzo agli uomini, quando la nostra società non ci lascia mai svestire nella vita quotidiana, anzi, ci usa svestite come *eccezione erotica* nei manifesti pubblicitari, nelle pellicole"²⁶. La stessa Nappi descrive invece come pienamente rigenerante l'esperienza di un campo femminista lesbico francese, di fatto confermando la forza di comunità separatiste in cui l'essere vista passa dal riconoscimento e della reciprocità dell'altra: "Per me essere vista, conosciuta, è stata una gioia"²⁷.

Sul filo della difficoltà di vedersi e di riconoscersi, di avvertire i contorni del proprio corpo come radice del proprio essere indaga l'artista e filmmaker Marinella Pirelli, in particolare in *Doppio autoritratto* (1974). La sua frequentazione del pensiero femminista e la sua amicizia con Carla Lonzi ci legittima a rintracciare nel film gli elementi chiave di una pratica dell'autocoscienza²⁸ in cui è la cinepresa a rappresentare, quasi in termini metonimici, l'esperienza della reciprocità dei soggetti. Così nel cartello iniziale si legge: "La cinepresa era il mio partner: ognuno di voi è ora il mio partner". Siamo qui ben lontani da quando la stessa Pirelli riprende il seno di Lonzi prestato a un calco di Michelangelo Pistoletto nel film-performance in 16mm *Indumenti* (1967). Se la performance dell'artista poverista sotto-

²⁹ Anni prima, con l'installazione *La spia ottica* (1968), Giosetta Fioroni aveva invece esposto il corpo di Calandra allo sguardo di spettatori-voyeur che erano costretti a posizionare l'occhio su uno spioncino per guardare l'attrice, distesa sul letto, spazio dell'erotico per eccellenza, sfogliare dei rotocalchi o pettinarsi i capelli. Così il corpo di donna era sì guardato come oggetto di consumo, ma allo stesso tempo inchiodava gli sguardi alla presa di coscienza della passività su cui è radicata la modernità mediatica. Mi permetto qui di rimandare al mio saggio "Rivoluzioni in cerca di sé: il Sessantotto intermediale di Giosetta Fioroni", in Lucia Cardone, Sara Filippelli (a cura di), *Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, ETS, Pisa 2015, pp. 233-243.

³⁰ Piera Detassis, Giovanna Grignaffini (a cura di), *Sequenza segreta. Le donne e il cinema*, Feltrinelli, Milano 1981, p. 134. Ho già affrontato la connotazione tattile e dinamica dello sguardo di Berardinone nel mio saggio "(T)Essere movimento: nuove grammatiche per nuovi soggetti. Il cinema sperimentale delle donne in Italia prima e dopo il 1968", in Giovanna Maina, Chiara Tognolotti (a cura di), *Essere almeno due. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, ETS, Pisa 2018, pp. 165-173. Cfr. anche Jennifer Malvezzi, Bianca Trevisan, *Viaggio al margine delle cose. L'arte dell'immagine di Valentina Berardinone*, in Lucia Cardone, Elena Marcheschi, Giulia Simi (a cura di), *CINEMA oltre. Donne e pratiche audiovisive in Italia*, Postmedia, Milano 2021, pp. 79-93.

linea come il corpo della donna, fatto a pezzi ed erotizzato per lo sguardo maschile, non riesca a trovare salvezza nell'avanguardia, l'autoritratto di Pirelli sceglie invece, in modo non dissimile dall'esperienza lonziana, la strada della sottrazione. In quello che resta il suo ultimo film e dunque una sorta di testamento in pellicola, l'artista ci consegna un manifesto di soggettività radicale sul filo dell'assenza. Con l'esplicita dedica a Vincenzo Agnetti, di cui viene ripreso in più inquadrature l'opera-autoritratto *Quando mi vidi non c'ero* (1971), il film appare come un'esplorazione tattile del corpo dell'artista, ripreso con una prossimità tale da trasfigurarsi più volte in forme astratte: i capelli si trasformano in una rete che ricorda quella di un telaio, le labbra una campitura rossa rarefatta come un bagliore di luce, le curve del collo, delle spalle, dei fianchi si perdono fino a divenire irriconoscibili, il volto delle inquadrature finali si dissolve in un controluce che ne cancella i contorni. Un fantasma. "Quando ti vidi non c'eri", si legge nelle ultime inquadrature, in una variante del dipinto di Agnetti che invoca il tu di un soggetto relazionale. La visione è dunque improvvisa assenza. Pirelli scardina qui tutti gli stereotipi del voyeurismo di tradizione patriarcale rinunciando alle classiche posture dell'iconografia erotica, tradendo il desiderio di visione delle consuete zone erogene, piuttosto ampliandone la cartografia e definendo i confini espansi di un (non) esserci. L'oscenità del corpo nudo di donna è, letteralmente, un fuori scena e la sottrazione diviene l'unica possibilità di affermazione di un sé che resiste alla moltiplicazione del simulacro tipico della modernità.²⁹

"Quando mi vidi non c'ero / quando ti vidi non c'eri": la sottrazione appare, dunque, una forma di resistenza. La nudità di un corpo che si dà nei suoi dettagli, nelle sue visioni microscopiche fatte di pori della pelle e fili dei capelli, è ciò che realmente attiva l'erotismo come spazio del mistero (dal greco antico *myo* = chiudersi, in particolare gli occhi), ovvero di ciò che non è visibile agli occhi. Fuori dalla vista, dunque, ma dentro gli altri sensi, che l'amore mette in allerta come pratica di conoscenza. Il desiderio si riattiva allora per le donne come incontro di superfici, esperienza tattile, di cui il cinema può farsi narrazione solo attraverso la restituzione di uno sguardo di prossimità che è lo sguardo del respiro, della pulsazione. Così Valentina Berardinone, che in *Viaggio sentimentale* (1972) indaga i petali di una rosa in tale dettaglio da trasfigurarli nelle forme di un sesso femminile, descrive la pratica del filmare in Super8. Lo sguardo attraverso la cinepresa in piccolo formato assume nelle sue parole i contorni di una pratica erotica:

Nel filmare mi pare di stabilire con il soggetto un rapporto molto sensuale. Quando riprendo, io respiro, mi muovo, guardo, ho delle emozioni. E tutto questo viene registrato insieme alla cosa filmata in una continuità che non conosce interruzioni. È come se lo svolgersi dell'evento si unisse alla pulsazione del mio sangue, al mio respiro, in una osmosi che rimane sulla pellicola.³⁰

ABSTRACT

This article explores the emergence of eroticism in the experimental and avant-garde film scene in Italy in the years of young revolution and protest. By drawing on different sources, including critical texts in historical film and political journals, the production of a variety of filmmakers, yet with no claim of exhaustiveness, is analysed at the cross between political, social and aesthetic experience.