

Sul cinema degli artisti in Italia.

Appunti per una ricognizione

di Alessandra Cigala

Esistono delle differenze, sebbene appaiano talora sottili, tra quello che viene considerato cinema indipendente e il cinema fatto dagli artisti. Se comune è l'adozione di un linguaggio « sporco », in opposizione alla cinematografia tradizionale (e le esperienze si trovano talvolta a coincidere), gli itinerari sono in realtà differenziati. Proviamo a ripercorrerli.

La presentazione delle opere del New American Cinema, avvenuta a Torino nel 1967, introdotte da Jonas Mekas¹ con una sorta di « seminario dello sguardo » (Pivano, 1981), produsse quasi immediatamente in Italia la filiazione della Cooperativa del Cinema Indipendente (CIC). Raccogliendo l'appello americano alla formazione di un'avanguardia « di base », sull'onda generica e suggestiva della spontaneità creativa, incoraggiati dai bassi costi degli strumenti necessari alla produzione di opere dove coagulare fermenti e utopie, i *film-maker* italiani sono sin dall'inizio dichiaratamente consapevoli che l'assenza di un mercato reale per la distribuzione delle proprie opere costituisca il principale motivo unificatore del gruppo e che pertanto il primo obiettivo da perseguire riguardi la creazione di nuovi canali distributivi. Si tace su ipotetiche affinità linguistiche, che in effetti non sembrano sussistere, come non emergono dichiarazioni di poetica: si tratta eminentemente di politica culturale. Così, il fenomeno si spegne malinconicamente assai presto, dopo appena quattro anni.

Sostanzialmente identità e percorsi diversi del cosiddetto « cinema d'artista », pur se per un certo periodo aderirono alla CIC anche artisti — Luca Patella, Gianfranco Baruchello — che già da qualche anno operavano sull'immagine in movimento con esiti di indubbia significatività.

Troppo presto danneggiate, perdute, distrutte, le opere cinematografiche degli artisti visivi, frutto di un decennio di eccitazione e di effervescenza creativa, si possono leggere oggi sotto il segno della rimozione. Pochi i lavori tuttora visibili, rare le testimonianze, le riflessioni, i ricordi. Ma, tra deboli tracce, si delinea un percorso che, pur nella differenza delle identità e nella eterogeneità dei risultati, reclama con forza il proprio debito con le avanguardie dei primi del Novecento, in una palese continuità operativa. È questa la prospettiva, all'interno dell'universo magmatico e incerto del cinema indipendente italiano, verso cui muove il contributo degli artisti, ultimo capitolo della lunga relazione intrattenuta da arte e cinema durante tutto il secolo, che affonda le radici appunto nelle ricerche delle avanguardie storiche. Convive con questa posizione una marcata componente ideologica, comune all'area delle arti visive nella fase di immersione nella realtà, in una dialettica tra arte e vita (ancora un'eredità delle avanguardie), che caratterizza il decennio a cavallo tra gli anni Sessanta e i Settanta e sembra mettere in crisi l'intero sistema dell'arte. Un breve periodo di sovvertimenti radicali, che lasceranno il segno su quello che seguirà. Nulla potrà più tornare come prima. Gli anni che seguono si aprono all'insegna della pittura che torna a essere dipinta e appesa alle pareti delle gallerie, la lettura dell'immagine ritorna frontale, indifferente all'interazione, la storia dell'arte un bagaglio a cui attingere come da una cesta di giocattoli o un baule di souvenir di viaggio. Ma la dimensione in cui si opera è quella dello spaesamento, della riscrittura concettuale. Il decennio arruffato che dilegua insieme ai film girati dagli artisti, destinati a una precoce rimozione, lascia tracce profonde sugli anni a venire. Dunque un motivo valido, se non ce ne fossero altri, per considerare più da vicino queste prove dimenticate.

Il dialogo con le avanguardie

La sperimentazione linguistica, l'analisi strutturale del mezzo, la consapevolezza di mutare la realtà della rappresentazione e di sollecitare, mobilitandola, la risposta percettiva dello spettatore, si

pongono quali dirette eredità dell'azione delle ricerche di inizio secolo. « Il film d'artista opera in genere esaltando le caratteristiche percettive dell'immagine cinematografica — che è sempre un'immagine decontestualizzata — e opponendo allo svolgimento di un tempo narrativo, diversi e creativi criteri di ordinamento e orientamento » (Fagone, 1976).

Se pertanto si deve riconoscere agli artisti in primo luogo la peculiarità del rinnovamento radicale delle strutture della visione, non va tralasciata un'analisi del contesto e delle motivazioni che li conducono verso l'immagine in movimento: la progressiva smaterializzazione del linguaggio, lo sconfinamento nella vita e nella presunta immediatezza delle « presenza », le infinite suggestioni di cui riusciva a caricarsi uno strumento duttile, mobile, che permetteva di aprire strade inconsuete a nuove definizioni possibili dell'immagine.

Ben presto, già nei primi anni Sessanta, come metafora della morte della pittura e di un suo passaggio all'interno degli schemi dei mezzi di comunicazione di massa, si possono leggere gli infiniti richiami al linguaggio fotografico e cinematografico di Giosetta Fioroni, Titina Maselli, Tano Festa, Mario Schifano, Fabio Mauri. Attraverso l'isolamento del dettaglio, la frammentazione e la messa in sequenza delle immagini, riproposte secondo inquadrature che ricordano il mirino di una reflex, uno schermo cinematografico o televisivo, un fotogramma congelato nella fissità della tela, si allude all'essenza simulacrale e mediata della realtà raffigurata nel quadro. Fabio Mauri realizza degli schermi vuoti, spazi sospesi, bianchi, in cui l'immagine assente può diventare presenza virtuale (come un monitor televisivo appena acceso che stia scaldandosi) oppure indicare la fine dell'emissione (la scritta « The End » allusiva alla conclusione della narrazione cinematografica): « ...una ghiacciaia? Un televisore? Uno schermo? Almeno tutte e tre le cose insieme. Un contenitore di media, lo spettro artificiale od opaco, se si vuole, del segreto di ciò che può scoppiare, che sembra... o forse è già scoppiato? » (Mauri, 1983). Ma, se lo schermo è vuoto, Mauri proietta le sue immagini filmiche ovunque, e con maggior frequenza sul petto delle persone, vale a dire al loro interno, a penetrarne l'intimità.

Paolo Gioli, che intende la pellicola come supporto per infinite stratificazioni e manipolazioni condotte sul filo di una tensione quasi alchemica, qualche anno più tardi, scrive: « [...] Lo schermo, regola della contemplazione, si dimostra come la figura geometrica più contemplata dall'inizio del secolo. Appunto, questa dolce figura dagli angoli dolci, trasparente di una luce che non è sua, ben simulata come luce propria, sospesa a geometria come finestra giacente, aspetta in contemplazione di intravedere segni che ci si sarà preoccupati di inviare [...] » (Gioli, 1977).

Schermi vuoti, preparati a ricevere le immagini, sono anche i primi quadri di Mario Schifano, e, pur se monocromi, contengono in potenza tutta la densità di affabulazione che in seguito l'artista riverserà su tele e pellicole; altre volte l'immagine fotografica viene proiettata e ricalcata con un gesto frenetico e « sporco », lasciando sbaffi, gocciolature e segni sulla tela, a sottolineare con impeto vitalistico il processo di trascrizione e appropriazione iconografica. Un gesto assimilabile a quello del ragazzo che rovescia con violenza il proprio immaginario sulla tela bianca distesa per terra — e sono figure irruente di soldati, cannoni, carri armati ormai lontani dalla giocosità mimetica delle costruzioni di Pino Pascali — nella scena finale di *Satellite* (1968), lo stesso ragazzo che in seguito, in una delle sequenze iniziali di *Umano non umano* (1969), lacererà lo schermo dove si proiettava un film di Godard.

Ma, al di là del vitalismo espressivo, nella poetica di Schifano è costante l'interesse percettivo, che lo conduce a formulare una nuova costruzione dell'immagine, concentrandosi sul dinamismo della percezione, seguendo un filo rosso che dagli impressionisti conduce ai futuristi. Con occhi d'insetto coglie la presenza svolazzante di una donna tra le onde del mare: l'obiettivo prismatico moltiplica e scompone l'inquadratura e così lo « sciame di gambe » (Calvesi, 1978) di Anna Carini in *Anna Carini in agosto vista dalle farfalle* (1967) sta a metà tra la citazione affettuosa dalla *Ragazza che corre sul balcone* di Balla o dal *Nu descendant un'escalier* di Duchamp e la visualizzazione di un'immagine onirica.² Un'allusione velata alla fugacità di tocco impressionista e alla velocità futurista è proposta, questa volta con ironia, anche ne *Le gote in fiamme* (1967) di Ugo Nespolo, che con stupore assiste all'incanto del continuo cambio d'abito di una signorina con ombrellino e crinolina, che appare come una visione tra il verde. E, nel fregolismo dell'azione, mutano i colori dei vestiti e delle guance, che vediamo arrossire, tra colorazioni irreali e continue sovraimpressioni.

Con obiettivi particolari, spesso costruiti dagli stessi artisti, e procedimenti complessi, ereditando in pieno lo spirito di sperimentazione delle avanguardie, sono molti gli autori che usano la pellicola come strumento per dare corpo alle proprie visioni o a una rinnovata costruzione dell'immagine. Dal laboratorio alchemico di Paolo Gioli escono sovraimpressioni, sdoppiamenti, pellicole erose, graffiate, « stampate » da impronte, negativi usati come matrici, montaggi di formati diversi (8, 16 e 35 mm) su una stessa pellicola non impressionata, immagini che si trasformano per effetto di un prolungato bagno nei sali d'argento. Nessuno dei suoi film o delle sue fotografie è stato ottenu-

to con procedimenti normali,³ e le sue immagini, lievi come ectoplasmi, oppure fitte, stratificate, si caricano sempre del senso magico dell'apparizione.

Quando Cioni Carpi disegna suoni e immagini direttamente sulla pellicola è certo memore delle animazioni di Norman McLaren, che, durante il suo soggiorno canadese, acquista il peso del *genius loci*. Pellicola impressionata senza l'uso della macchina da presa, suoni sintetici mescolati a suoni concreti composti dall'autore, immagini che prendono forma e dileguano. Il cinema per Carpi è « un nuovo alfabeto vasto e libero » a cui attingere per comporre futuri linguaggi.

Per Luca Patella il cinema rappresenta un approdo naturale; sin dagli inizi la sua attività si caratterizza nel segno di un continuo gioco manipolatorio, che coinvolge strumenti e linguaggi diversi, sempre legati alla riproduzione dell'immagine. Con naturalezza e in anticipo su molti artisti, passa dalla sperimentazione condotta sull'incisione — per cui gli fu maestro Hayter — alla fotografia e al film. Convivono nella sua opera rigore e scatenamento fantastico, gioco linguistico verbale e iconico, ammiccamenti ai numi tutelari Diderot, Duchamp, Magritte. Il suo obiettivo si concentra sull'immagine riflessa: la coglie sui finestrini e sulle cromature delle automobili, sulle vetrine dei negozi, nell'occhio umano (*Paesaggio misto*, 1965-66), e, in quest'ultimo caso, si tratta di un autoritratto dell'autore, che si ritrae mentre compie l'opera, un po' come avviene nei *Coniugi Arnolfini* di Jan Van Eyck o nell'*Autoritratto* di Parmigianino. Si tratta di analisi linguistiche, in cui il riflesso viene inteso come simulazione di movimento; tuttavia, il suo legame con l'avanguardia non si esaurisce nella ripresa del gioco manipolatorio, ma si snoda anche attraverso citazioni, più o meno consapevoli, dei suoi protagonisti. Marcel Duchamp, per esempio. Impossibile non riandare con la memoria a questo artista e ai suoi dischi ottici rotanti che appaiono in *Anémic Cinéma* (1925-26), guardando i paesaggi stampati su rulli rotanti di Patella, oppure all'immagine riflessa di André Breton nella vetrina di Brentano, a New York, scrupolosamente allestita da Duchamp per la presentazione di *Le Surréalisme et la peinture*, quando si osservano i riflessi nelle vetrine filmati da Patella.

Il riferimento a Duchamp, del resto, è una costante nelle dichiarazioni poetiche degli artisti. Gianfranco Baruchello, che intende l'opera come uno schermo su cui tracciare libere associazioni di immagini, tragitti di segni, collage in spirito neo-dadaista, realizza il suo primo film con Alberto Grifi utilizzando spezzoni di film commerciali americani degli anni '50-'60 destinati al macero (*La verifica incerta*, 1964). Un film di montaggio. Con distanza ironica ma pur sempre oggettiva, si assiste al disvelamento dei *topoi* narrativi e simbolici della narrazione cinematografica. Dedicato a Duchamp, « protagonista morale » dell'opera, era destinato a essere distrutto dopo la prima proiezione e Parigi, al cospetto dei padri storici dell'avanguardia, per essere poi distribuito in frammenti ai presenti — diventando pertanto anche motivo di performance — ma il riscontro favorevole ottenuto presso l'illustre platea convinse Baruchello a desistere dal progettato smembramento. Allo stesso modo, la poetica del recupero del residuo ha origini remote e segue una linea che dai *Merzbau* di Kurt Schwitters porta agli *assemblage* del Nouveau Réalisme e alle riflessioni di Andy Warhol: « [...] Mi è sempre piaciuto lavorare con gli scarti. Cose che vengono scartate, che non sono buone e tutti lo sanno: ho sempre pensato che hanno un grande potenziale di divertimento. È un lavoro di riciclaggio. Ho sempre pensato che vi fosse più *humour* negli scarti [...] » (Warhol, 1975). « [...] Tentai di penetrare in una sorta di territorio magico fatto di eventi poetico-sfumati proprio come mi pareva che il cinema mi portasse a fare. Quelle piccole storie, quella catena più o meno logica di eventi immaginati, si trasformavano attraverso il gran filtro della camera negli indispensabili elementi di un gioco di alto alchimismo mai totalmente chiaro e razionale [...] » (Nespolo, 1976). Il mirino della cinepresa è per Ugo Nespolo lo spazio irreali dove assistere all'accadimento di eventi strani e improvvisati, dove realtà e fantasia si mescolano in un ritmo frenetico e felice. Giochi surreali in cui trascinare gli amici artisti — Fontana, Baj, Pistoletto, Merz, Zorio, Boetti — sulla scorta dei film delle avanguardie. E i richiami a quei tempi sono numerosissimi: il mago che con un colpo di bacchetta fa scomparire i personaggi di *Con-certo rituale* (1972-73), interpretato da Enrico Baj, si chiama Entr'Acte; *Le porte girevoli* (1982), trasposizione cinematografica delle *Revolving Doors* di Man Ray, giochi ottici e « oggetti d'affezione » che implicano l'idea del movimento e dello spiazzamento dell'immagine attraverso la sovrapposizione, soggetto per un film che Man Ray non girò mai, si materializzano nell'opera di Nespolo accanto ai più celebri *ready-made*: il metronomo, il ferro da stiro. Altre volte la magia svapora tra le « comica » e la fiaba: *Tucci-Ucci* (1968) — e qui il richiamo favolistico è già nel titolo — cucina frittelle continuamente disturbato da piccoli eventi magici scaturiti dal quotidiano: la farina si trasforma in bianche colombe, le uova suonano come chitarre. La narrazione si dipana felice, perchè, come scrive Nespolo, « [...] nella testa le storie son tante e si fan largo spingendosi l'un l'altra [...] senza gli avvillimenti cui ci sottopone la pittura con i suoi mercati e noie aziendali [...] » (*ibid.*).

Lo sconfinamento dell'arte nella vita, oltre a caricare di contenuti ideologici l'espressione artistica, determina un affinamento del potere eversivo dello sguardo. Quasi un recupero di una purezza originaria appannata dall'abitudine, che lentamente conduce all'indifferenza e alla passività. Gli artisti ritrovano il candore e la lucidità di uno sguardo straniente, in grado di produrre fecondi spiazzamenti e sollecitare una percezione mobile, attiva della realtà.

Ugo Nespolo, in *Buongiorno Michelangelo* (1968-69), apparentemente un film goliardico e improvvisato tra amici, tenta una riflessione sull'effetto di straniamento che un oggetto può provocare all'interno di una realtà precostituita. La « cosa » è una enorme palla di cartapesta costruita da Michelangelo Pistoletto e il film narra la storia del suo viaggio attraverso la città, il suo passare di mano in mano, affrancata ormai dai suoi creatori. Questa palla, così irregolare, rozza, è materia appena sbazzata, sembrerebbe ottusa, eppure è rotonda come una sfera e, come questa, rappresenta un'astrazione: con lucidità mista a ironia ci conduce allo svelamento dell'ignoto che si nasconde in quanto c'è di usuale.⁴ Allo stesso modo Ugo La Pietra, architetto e designer, che ama porsi sul crinale che separa le diverse discipline, intende il cinema come strumento di analisi ambientale e di decodifica delle norme di comportamento a cui siamo uniformati dall'abitudine, apportatore di consapevolezza e vigile scandaglio per cogliere gli interstizi di libertà che ancora restano. I suoi film si rivelano quindi riflessioni sulla difficile posizione dell'intellettuale, la cui operatività è destinata allo scontro perpetuo con l'immobilismo del sistema e alla convivenza forzata con l'utopia.

Ci avviciniamo dunque al territorio dell'impegno politico e sociale, assai frequentato dagli artisti nei giorni incandescenti del '68. Il clima è di partecipazione emotiva, sull'apologo prevale il candore. Schifano, in *Umano non umano* (1969), che definisce « critica sbigottita alle cose tra cui viviamo », contrappone il non umano della chiacchiera mondana e intellettuale all'umano della storia che altri vivono (i vietnamiti che resistono, i rivoluzionari cinesi che sorridono) e che ci arriva filtrata, tremolante e remota dallo schermo televisivo. Troppo lontana da noi, che tentiamo di replicarla in manifestazioni assurdamente composte, che Schifano riprende a camera fissa e commento fuori campo — tentando uno sguardo oggettivo — oppure con un *fish-eye*, enigmaticamente mute, « forse perchè la nostra stessa azione è più soltanto "spettacolo", "rappresentazione", muta attesa di qualcosa che non giunge e non giungerà » (Micciché, 1975). Così la rivoluzione rimane soltanto un sogno, un'immagine poetica come la falce e il martello disegnati sulla gobba scura di una collina sotto la luna in una rapida sequenza del film.

Baruchello partecipa commosso alla guerra del Vietnam (*Perforce*, 1968; *Norme per gli olocausti*, 1969), Nespolo segue con affetto la lunga giornata italiana di Allen Ginsberg, un mito di quegli anni (*A.G.*, 1968); l'approccio di Patella alle manifestazioni studentesche è quasi un'analisi *in vitro*, in linea con le esperienze precedenti, « osservazioni di comportamenti » strutturate come performance, azioni all'interno di un campo fortemente spettacolarizzato, l'« ambiente proiettivo animato ». Qui il cinema si fa scrittura con le luci e con le ombre, perfino la dilatazione delle gocce di pioggia che investono gli attori assume sembianze astrattamente inquietanti.

Il cinema diventa « espanso »: si susseguono un po' dovunque proiezioni su schermi multipli, su oggetti e persone, per creare un'atmosfera avvolgente. Anche artisti insospettabili come Enrico Castellani progettano schermi deformanti. Le intenzioni sono differenti. Si va dagli spazi cinetici aperti di Cioni Carpi alle interferenze con il teatro di Patella, simili a certi esperimenti che conduceva parallelamente Mario Ricci sulla scena, alle sollecitazioni visive e sonore degli *happening* di Schifano (nello spettacolo *I sogni e le stelle*, realizzato con Tano Festa e Franco Angeli al Piper di Roma nel 1967). È un metodo che tende all'*environment*, vale a dire al coinvolgimento totale del fruitore, lo circonda di informazioni visive e sonore, rischiando la sopraffazione, pregiudicando ogni tipo di attività selettiva. È lo specchio amplificato ed esasperato della comunicazione tecnologica, del bombardamento incessante e ipnotico che ci accompagna ogni giorno, il brusio che non concede mai tregua. L'attenzione si fa distratta, sempre più di rado ci ritroviamo di fronte alla pagina scritta, o all'immagine, con la calma necessaria per condurre una lettura in un rapporto paritetico con l'oggetto che ci si trova davanti. Perché il ronzio comunicazionale ci sovrasta, non concede requie, addormenta i cervelli. È l'« inconscio tecnologico », a cui Franco Vaccari si oppone invocando lo spazio sanante della pausa, o, più tardi, del sogno: « [...] il reale, svuotato di realtà, è diventato il luogo della celebrazione isterica degli pseudo-eventi, mentre la realtà è migrata verso il territorio del sogno. [...] del sogno non mi interessa la dimensione onirica, o surreale, o romantica, che sono tutti aspetti dell'*eccezionale* e dello *straordinario*. È la dimensione reale del sogno ad attirarmi [...] » (Vaccari, 1985). Il rifiuto dell'estasi comunicazionale è quasi generalizzato. Se pertanto nello scenario apocalittico che si profila, l'unico nostro ruolo si risolve nel fungere da « satelliti » a noi stessi, strumenti

insensati abilitati a captare e rimandare impulsi, immagini, parole (*Satellite*, 1968, di Schifano), Patella propone una via d'uscita: programmando rigorosamente le immagini da proiettare, la funzione selettiva è salva. Ma è forse la televisione il medium più temuto ed esorcizzato, per il carattere totalizzante della comunicazione che vi passa (*La placenta azzurra*, 1968, di Vaccari). Allora ciò che resta è forse soltanto la fuga nel museo: i *tableaux-vivants* di Luigi Ontani, da Guido Reni, non sono solo semplici giochi di sapore dadaista⁵ ma anche una reazione in chiave narcisista, sul filo della memoria, al chiasso e alla sovraeccitazione di quegli anni: « [...] in realtà io mi contrapponevo, attraverso un immobilismo di posa, di maniera, all'energia di quel periodo [...] il pubblico era tenuto a distanza, una distanza ideale perché nessuno, se non chi intende sfregiare, entra dentro un quadro [...] » (Ontani, 1990).

luglio 1990

Note

¹ Jonas Mekas, anima appassionata del New American Cinema, fondò nel 1962 una cooperativa di finanziamento e distribuzione indipendente da Hollywood (la *Film-makers Cooperative*), che si rivelò immediatamente un formidabile polo di attrazione per tutti i *film-maker* americani. Mekas in breve istituì un circuito dell'*underground*, aprendo cineteche, organizzando festival e tour promozionali in Europa. Nel 1960 affermava: « Noi non vogliamo film falsi, rifiniti, suadivi. Noi li preferiamo rozzi, malconfenzionati, ma vivi. Noi non vogliamo film rosei. Noi li preferiamo del colore del sangue ».

² L'omaggio di Schifano al futurismo nel ciclo *Ricordando Giacomo Balla* (1963-64), cui seguono le famose variazioni sul tema della storica fotografia scattata al gruppo futurista nel 1912 a Parigi (1966-67), precede di poco la realizzazione del film *Anna Carini in agosto vista dalle farfalle* (1967).

³ Indicativa del carattere sperimentale della ricerca di Gioli, resta una delle sue più note mostre fotografiche, *Voi premete il bottone, al resto pensiamo noi*, parafrasi di uno slogan pubblicitario per la Kodak, in cui un bottone di rame da blue-jeans, bucato, diventava una rudimentale mini-camera oscura a foro stenopeico.

⁴ Anche Patella ci invita a guardare con occhi curiosi ciò che ci circonda, che fa parte della nostra quotidianità e su cui si sorvola, con indifferenza. Un biglietto d'auto o le protuberanze di un tappetino di gomma, ingigantiti, acquistano un forte potere straniante. L'invito è quello di appuntare il proprio sguardo sulla realtà come se ogni sembianza possa apparire di volta in volta nuova, da scoprire: uno sguardo da « marziani », e tali sono infatti i due protagonisti di *Terra animata* (1967), che con fettucce tese misurano zolle di terra arata; così, il titolo di un suo film successivo sarà *Reportage marziano* (1970). Un occhio bambino che rimanga puro, per evitare di affondare nella cecità indifferente (a conclusioni opposte approdava con disincanto Ennio Faiano in *Un marziano a Roma*, nel 1960).

⁵ Marcel Duchamp interpretò un celebre *tableau-vivant* ideato da Borgna Perlmutter-Clair per *Ciné-sketch*, una piccola rappresentazione scritta da Francis Picabia e diretta da René Clair, che insieme a lui aveva appena finito di girare *Entrata*. Fu allestita il 31 dicembre 1924 e il *tableau-vivant* interpretato da Duchamp, uno dei tanti dello spettacolo, ispirato a *Adamo ed Eva* di Lucas Cranach, rimase illuminato per pochi istanti e fu ripreso in una celebre fotografia da Man Ray.

Riferimenti bibliografici

Fernanda Pivano, *Note sulle origini dell'underground*, in *Cinema off e videoarte a New York*, a cura di Ester de Miro, Bonini, Genova 1981, pp. 22-27.

Vittorio Fagone, in *Arte e cinema. Per un catalogo del cinema d'artista in Italia, 1965-1976 (I)*, catalogo a cura di Vittorio Fagone, Milano, Centro Internazionale di Brera, 17-21 maggio 1976, Marsilio, Padova 1976, pp. 5-8.

Fabio Mauri, *Nel 1960 gli anni '50 avevano 10 anni*, in « Flash Art », n. 112, marzo 1983, pp. 32-39.

Paolo Gioli, in *Arte e cinema. Per un catalogo di cinema d'artista in Italia, 1965-1977*, catalogo a cura di Vittorio Fagone, Milano, Centro Internazionale di Brera, 17-25 giugno 1977 Marsilio, Padova 1977, pp. 41-44.

Maurizio Calvesi, *Ricordi di una farfalla*, in *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 208-210.

Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, 1975, trad. it.: *La filosofia di Andy Warhol*, Costa & Nolan, Genova 1983, p. 79.

Ugo Nespolo, *Come arrivare ad un supermaschio*, in *Arte e cinema*, 1976, op. cit., pp. 48-49.

Lino Micciché, *Sperimentali, sotterranei e individualisti*, in *Il cinema italiano degli anni '60*, Marsilio, Padova 1975, pp. 243-255. Franco Vaccari, intervista a cura di Adriano Altamira, in « Flash Art », n. 125, marzo 1985, pp. 58-59.

Luigi Ontani, *Ontani: nessuno entra dentro un quadro*, intervista a cura di Ada Lombardi, in « Opening », n. 10, aprile-maggio 1990, pp. 16-17.