



UNIVERSITÀ DI PARMA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PARMA

DOTTORATO DI RICERCA IN  
*Scienze filologico-letterarie, storico-filosofiche e artistiche*

CICLO  
XXXI

*Expanded Cultures.  
Storie, critiche e pratiche del cinema espanso  
in Italia 1967-1981*

Coordinatrice:

Chiar.ma Prof.ssa Beatrice Centi

Handwritten signature of Beatrice Centi.

Tutore:

Chiar.mo Prof. Michele Guerra

Handwritten signature of Michele Guerra.

Dottoranda: Jennifer Malvezzi

Handwritten signature of Jennifer Malvezzi.

Anni 2015/2018



# Indice

## Introduzione

### Capitoli

01. Trapianto, consunzione e morte dell'Expanded Cinema in Italia	1
1.1 Expanded cinema: una definizione travolgente	3
1.2 L'Italia e l'altra America	22
1.3 Espansioni nelle arti tra globalismo e radici europee	43
02. Espansioni fuori dallo schermo/entropie dentro al fotogramma	71
2.2 Disporre e contro-disporre: la grammatica ambigua della multivisione	73
2.3 Fuori dallo schermo, dentro la proiezione	
2.4 Macchine per comunicare ai sensi	86
2.5 Cinema sinestetico e sincretismo visivo	93
03. Contrazioni dell'espanso	109
3.1 Strutturale, materiale, infra-strutturale	111
3.2 Strutturali italiani tra filmologia, psicanalisi e semiologia	117
3.3 «Rappresentazioni» cinematiche della mente umana	126
3.4 Cinema – intermedia – corpo	140

## Conclusioni

### Schede

Scheda 1 – <i>Camere Incantate. Espansione dell'immagine</i>	163
Scheda 2 – Umberto Bignardi, <i>Rotor Vision</i>	175
Scheda 3 – Marinella Pirelli, <i>Film Ambiente</i>	183
Scheda 4 – Ettore Sottsass jr., <i>Juke Box Olivetti</i>	189
Scheda 5 – Umberto Bignardi, <i>Implicor Olivetti</i>	197
Scheda 6 – INTERMEDIA 43, <i>La società dello spettacolo</i>	207
Scheda 7 – Luca Patella, <i>Ambiente Proiettivo Animato</i>	211
Scheda 8 – Luca Patella, <i>Sfere per amare</i>	219
Scheda 9 – Ugo Locatelli, <i>Aree e Tracce; Immagini Lunghe</i>	227

### Traduzioni

Re: Vision	241
CULTURE: Intercom and Expanded Cinema I	257
Culture: Intercom and Expanded Cinema II	269

### Apparati

Bibliografia	275
--------------	-----







## Introduzione

Nel campo dei *film and media studies* si è recentemente assistito a un rinnovato interesse nei confronti di un fenomeno per molto tempo considerato marginale, soprattutto in Italia, quello del cosiddetto Expanded Cinema.

La ragione di questa attenzione è legata all'ambiente in cui ci siamo trovati a vivere nell'ultimo decennio: divenuto sempre più mediatizzato, ha determinato un cambiamento a livello globale nel modo di guardare alle immagini in movimento che ora non solo ci circondano, ma convivono in stretta relazione con il nostro corpo connettendolo costantemente a una fitta rete intermediale che è diventata parte integrante delle nostre dinamiche sociali e dei nostri consumi culturali. Di rimbalzo, questa rivoluzione copernicana ha portato le ricerche scientifiche dell'ambito più direttamente coinvolto in questo mutamento, quello appunto dei *film and media studies*, a rivedere le proprie modalità di indagine e i propri oggetti di interesse, producendo «l'articolato slittamento dalle preoccupazioni teoriche e storiografiche dal testo – il film – al dispositivo – il cinema»<sup>1</sup>.

In questo contesto, la pubblicazione del libro di Francesco Casetti *La Galassia Lumière* – avvenuta nel 2015, proprio qualche mese prima che iniziassi questa ricerca – ha sancito questo definitivo cambiamento di paradigma, soprattutto per gli studi italiani. Come dichiara il sottotitolo, l'impianto del volume si articola attorno a sette parole, sette chiavi di lettura per decodificare quello che Casetti qui definisce «il cinema che viene», con una felice coniugazione che sottende al presente, ma anche al continuo divenire di un'arte che già a livello etimologico si configura in movimento. Significativamente posta al centro del saggio, la quarta chiave è rappresentata dalla parola *espansione*, un termine che, come precisa Casetti, corrisponde certamente a una «vocazione» che attraversa il cinema fin dalle sue origini e che sembra oggi trovare pieno compimento, ma che non è storicamente neutro, anzi è indissolubilmente legato a «una data che funziona da momento chiave: il 1970»<sup>2</sup>, cioè l'anno di uscita negli Stati Uniti di un libro molto discusso, *Expanded Cinema* di Gene Youngblood.

All'indomani dell'allunaggio, Youngblood evocava l'immagine di un pianeta in cui era in atto una trasformazione epocale, sancita dall'ingresso in nuova era non più geologica ma noologica, l'*età paleo-*

---

1 FIDOTTA G., MARIANI A., *Dalla filosofia della storia del cinema all'archeologia*, in Id. (a cura di), *Archeologia del media. Temporalità, materia, tecnologia*, Meltemi, Milano, 2018, p. 10.

2 CASETTI F., *La Galassia Lumière. Sette parole per il cinema che viene*, Bompiani, Milano, 2015, p. 160.

*cibernetica*<sup>3</sup>: il mondo si stava trasformando in una *videosfera*, un immenso «circuito chiuso globale»<sup>4</sup>. Questa condizione si era resa manifesta proprio con quel «grande passo per l'umanità» trasmesso in diretta, all'unisono, sugli schermi televisivi del mondo intero. Ciò investiva ovviamente anche il cinema, costringendolo a prendere atto del suo essere divenuto (rispetto alla televisione) «*obsoleto* come comunicatore della condizione umana oggettiva»<sup>5</sup>, ma anche a esplorare tutte le proprie possibilità, permettendogli finalmente di sviluppare un linguaggio e delle modalità fruibili autonome, slegate dai media a esso precedenti. Ora era finalmente possibile «tagliare il cordone ombelicale che lega il cinema al teatro e alla letteratura», come scrive Youngblood usando una metafora che ben condensa il trauma di un distacco dalla rassicurante condizione uterina della sala cinematografica, ma anche le elettrizzanti possibilità di *indipendenza* da un organismo sentito ormai come esterno e troppo angusto.

Questa idea di una nuova nascita aveva spinto, più o meno consciamente, i filmmaker e gli artisti americani più aggiornati a guardare agli albori della storia del cinema e del pre-cinema, ma anche alle cosiddette «teorie degli inizi» (Balasz, Epstein e Moholy Nagy) con l'intento di compierne l'originario proposito e fare finalmente del cinema quel linguaggio visivo universale che avrebbe dovuto originariamente essere. Se è vero, come ha notato Claudine Eizykman, che questa ricerca di una primigenia essenza del cinema «ritorna periodicamente allo spuntare di ogni nuova efflorescenza cinematografica»<sup>6</sup> è vero anche che il contesto socio-culturale in cui riattecchirono queste idee fece dell'Expanded Cinema una vera e propria «avanguardia di massa»<sup>7</sup>.

Sulla scia delle rivoluzioni contro-culturali in atto in tutto l'Occidente e grazie alla diffusione dei nuovi formati ridotti a basso costo (il Super 8 e il videotape) le idee espresse nel libro ebbero risonanza internazionale e forme di espansione cinematografica emersero contemporaneamente in tutto il mondo, anche in Italia.

Di come sia nato, di come si sia sviluppato e di quali siano state le reazioni all'arrivo del cinema espanso in Italia però, fino ad ora, si è saputo poco o nulla. Sebbene all'epoca alcune traduzioni italiane di

---

3 YOUNGBLOOD G., *Expanded Cinema*, P. DUTTON & Co., New York 1970 [trad. It. Id., *Expanded Cinema*, Clueb, Bologna 2013, p. 23].

4 Ivi, p. 53.

5 YOUNGBLOOD G., *op. cit.*, 2013, pp. 54-55.

6 EIZYKMAN C., *L'avanguardia come esperienza originaria*, in BERTETTO P., TOFFETTI S. (a cura di) *Cinema d'Avanguardia in Europa*, Ed. Il Castoro, 1996, p. 97.

7 Cfr. CALVESI M., *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano, 1978

parti del volume di Youngblood siano state qua e là pubblicate<sup>8</sup>, il fatto che il libro sia stato integralmente tradotto e pubblicato soltanto nel 2013 è indicativo, da un lato del rinnovato interesse teorico per l'argomento, dall'altro di un problema storiografico (ormai) quasi esclusivo all'ambito italiano<sup>9</sup>.

Come ha notato Giulio Bursi, purtroppo in Italia il termine Expanded Cinema è stato «talmente travisato e utilizzato sovente in maniera impropria da risultare ormai svuotato di ogni senso»<sup>10</sup> e nonostante l'avvenuta pubblicazione della traduzione italiana del volume di Youngblood, la situazione degli studi scientifici italiani è rimasta, ad oggi, sostanzialmente invariata<sup>11</sup> rispetto a quella presen-

---

8 YOUNGBLOOD G., *New Criticism: Expanded-Cinema*, in "Filmcritica", n. 228, 1972, pp. 336-339 - Una traduzione dei paragrafi del volume "La televisione come mezzo creativo" e "La videosfera" vennero tradotti e pubblicati in A.V., L'ALTRO VIDEO. INCONTRO SUL VIDEOTAPE, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 15-19 settembre 1973, pp. 5-7. In seguito, Raffaele Milani commentò i passaggi principali del volume di Youngblood nel capitolo *Expanded Cinema: la fine della concezione drammatica*, in R. MILANI, *Il cinema underground americano*, Ed. D'Anna, Firenze, 1978, pp. 136-147.

9 Sul cinema espanso degli altri paesi europei (in particolare quello britannico) rimando all'essenziale REES A.L., WHITE D., BALL S., CURTIS D. (a cura di) *Expanded Cinema. Art Performance Film*, Tate Pub, London, 2011; in questo volume, tra gli altri anche un contributo sulla situazione polacca, che apre alla possibilità dell'esistenza di forme di espansione anche oltre la 'cortina di ferro' cfr. ZOLLER M., *KwieKulik's Open Form Film: Polish Expanded Cinema?*, in Ivi, 2011, pp. 171-179. Ancora sulla situazione inglese REYNOLDS L., *Non-istitution: Finging Expanded Cinema in the Terrains Vagues of 1960s London*, in BOVIER F., MEY A. (a cura di), *Cinema in the Expanded Field*, ECAL, Lausanne, 2015, pp. 74-96. La copiosa letteratura francofona sul cosiddetto *Cinéma Élargi* riguarda generalmente le derivazioni di questo fenomeno nella contemporaneità, per un affondo storico sul contesto francese rimando al contributo di BRENEZ N., *Improvised Notes on French Expanded Cinema*, in "Millenium Film Journal" 43/44, Summer/Fall 2005, pp. 112-129. In lingua francese segnalò invece una interessante panoramica sul cinema espanso giapponese cfr. ROSS J., *Site et spécificité dans le cinéma élargi japonais: l'essor de l'intermedia à la fin des années 1960*, in "Décadrages", n. 21-22, 2012, pp. 81-95. Anche l'Expanded Cinema americano ha avuto bisogno di essere riletto in prospettiva storica, tra i tanti studi segnalò quello che, a mio avviso, è il più documentato e completo UROSKIE A., *Between the Black Box and the White Cube. Expanded Cinema and Postwar Art*, University Of Chicago Press, Chicago, 2014.

10 BURSI G., *The rest is your business. La 'questione' sperimentale (dalle origini agli anni Sessanta)*, in APRÀ A. (a cura di), *Fuori norma la via sperimentale del cinema Italiano*, Marsilio, Venezia, 2013, p.14.

11 I saggi più recenti pubblicati sull'argomento si riducono a due brevissimi contributi di Rinaldo Censi e Lucia Aspesi. CENSI R., *Lo spazio perturbato. Una via italiana al cinema espanso*, in DI MARINO B., MENEGUZZO M., LA PORTA A. (a cura di), *Lo Sguardo Espanso. Cinema d'Artista Italiano 1912-2012* (cat. mostra Catanzaro, Complesso Monumentale del San Giovanni, 30 novembre 2012 - 3 marzo 2013), Silvana Ed., Cinisello Balsamo, 2012, pp. 67-69 - a dispetto del titolo, l'unico riferimento all'Expanded Cinema presente all'interno di questo corposo catalogo è limitato al saggio di Censi che qui sposa in pieno il taglio onnicomprensivo della pubblicazione asserendo che l'E.C. italiano altro non sia che una continuazione delle precedenti esperienze sperimentali. ASPESI L., *Presence and Simultaneity in Italian Expanded Cinema*, in BOVIER F., MEY A. (a cura di) *op. cit.*, 2014, pp. 140 -144 - analizza rapidamente tre studi di caso: *Schermo Oggetto* di Paolo Gioli (1967), *Film-Ambiente* di Marinella Pirelli (1969) e alcune opere filmiche perdute di Giovanni Martedì che pur essendo nato in Italia, lavorò per gran parte della sua vita in Francia e sebbene fosse conosciuto nel Regno Unito (nel 1976 partecipa all'*Expanded Cinema Festival* all'ICA di Londra) non sembra aver mai avuto alcun tipo di rapporto con gli operatori italiani, né aver partecipato ad alcuna rassegna nel nostro paese.

tata, nell'ormai lontano 2003, da Sandra Lischi in un saggio intitolato *In Search of Expanded Cinema*, che significativamente iniziava con queste parole:

The theory of Expanded Cinema, taken from the title of a famous and enlightening book by Gene Youngblood [1970 – and never translated into Italian], which, in Europe, has probably been quoted from more often than it has been read cover to cover, is usually reduced to the notion of the 'expansion' of cinema to the forms of media that came after it, namely video and computer. Yet, in that 'after', cinema still remains the main instrument, the father or master, in the era of moving-images. The rare passages from the text that have been translated into Italian only give a glimpse of the varied and intricate network of references, and of the cultural context, which is rich with ideal and creative fervor. Although Youngblood's interventions after the book have been few, they have been more expansive and in-depth, and his new imposing work, which was started at the end of the eighties, still remains to be completed.<sup>12</sup>

Questa ricerca è nata quindi, oltre che da un interesse personale, dal proposito di verificare se fosse possibile fare ordine e chiarezza in merito a un tema che per sua stessa natura è sfuggente, provando a ricostruire le storie, le critiche e le pratiche che – per usare un'espressione cara a Vittorio Fagone – questa «espansione dell'immagine» ha stimolato nel nostro paese negli anni immediatamente successivi alla diffusione delle teorie statunitensi.

È proprio a partire da queste che si articola il primo capitolo, che prende mosse dalla nascita della «travolgente» definizione di Expanded Cinema: qui ho cercato di rendere quanto più possibile giustizia al suo vero padre, l'artista Stan VanDerBeek. Già primo utilizzatore del termine *underground* in ambito cinematografico<sup>13</sup>, ispirandosi alle teorie di Marshall McLuhan VanDerBeek delimita il cinema espanso non solo terminologicamente ma anche tracciando un primo abbozzo teorico sul quale poi si innesteranno lo studio di Sheldon Renan<sup>14</sup> e la 'vulgata' di Youngblood.

Per questo motivo ho ritenuto fondamentale includere negli apparati i suoi primi scritti, mai pubblicati in Italia e qui tradotti per la prima volta: il discorso tenuto alla Southern Illinois University nel 1965 (*Re: vision*) e le due versioni del *Manifesto Culture: Intercom and Expanded Cinema*<sup>15</sup>. Nonostante questi testi all'epoca non fos-

---

12 LISCHI S., *In Search of Expanded Cinema*, in "Cinéma&Ciè", n. 2, Spring 2003, p. 82; Lischi torna ancora su questo tema con un altro contributo teorico importante cfr. LISCHI S., *Sovrimpressioni: riflessioni sul "cinema espanso" e l'arte del video*, in "Bianco & Nero", n. 1/2, 2006, pp. 65-72.

13 VANDERBEEK S., *The cinema delimita: Films from Underground*, in "Film Quarterly", vol. 14, n.4, summer, 1961, pp. 5-13.

14 RENAN S., *An Introduction to American Underground Film*, Dutton, NY, 1967.

15 *Infra*, sezione *Traduzioni*, pp. 235-274

sero circolati nel nostro paese<sup>16</sup>, le idee di VanDerBeek e il dibattito statunitense sorto attorno ad esse giunsero a stretto giro anche in Italia grazie alla rivista di cultura visiva “Marcatré” che già nel 1967 pubblicò la traduzione della trascrizione integrale dell’*Expanded Cinema Symposium* tenutosi l’estate prima a New York. L’analisi dei contenuti emersi durante questa discussione aiuta a comprendere meglio quanto il concetto di Expanded Cinema sia figlio di uno specifico contesto contro-culturale e ad esso sia indissolubilmente legato: l’espansione di coscienza promessa dalle droghe psichedeliche non è meno importante del dibattito sulla specificità mediale nell’ambito del quale maturano le idee della nuova critica americana, capitanata da Susan Sontag.

Pertanto il termine Expanded Cinema non definirà mai, neppure negli USA, un movimento o un gruppo omogeneo, quanto piuttosto, come afferma Sheldon Renan «a spirit of inquiry that is leading in many different directions»<sup>17</sup>, una ricerca, sempre approssimativa e sperimentale, di un’arte atta a rappresentare la «nuova sensibilità culturale»<sup>18</sup> attraverso l’*espansione* oltre i suoi tradizionali confini dell’unico media capace di comunicare direttamente ai sensi: il cinema.

A questo punto il tentativo di tracciare una sistematizzazione si fa più complesso, perché qualsiasi discorso critico sull’Expanded Cinema non deve soltanto tenere conto della sua natura sconfinante e interdisciplinare, ma anche dell’esatto opposto, ovvero di una recrudescenza strutturale legata alla specificità del mezzo. Nella sua attuazione pratica «there has been a progression toward complexity. And there has been a progression toward simplicity»<sup>19</sup> che hanno generato due accezioni apparentemente confliggenti di cinema espanso. Nel suo compiersi possono quindi essere integrati svariate tecniche e processi che fino ad allora non erano mai stati considerati

---

16 Va detto che la prima versione del manifesto [VANDERBEEK S., *Culture Intercom and Expanded Cinema*, in “Film Culture”, n.40, Spring 1966, pp. 15-18] in realtà venne malamente tradotta e pubblicata nel 1968 dalla rivista di teatro “Sipario” all’interno di un dossier sul New American Cinema a cura di Aldo Rostagno e Nuccio Lodato; curiosamente, il termine Expanded Cinema è completamente rimosso non solo dal titolo ma dall’intero testo - cfr. VANDERBEEK S., *Il Movie-drome teatro di vita*, in “Sipario”, n. 274, febbraio 1969, p. 70.

17 RENAN S., *An Introduction to American Underground Film*, Dutton, NY, 1967, p. 207.

18 SONTAG S., *One Culture and the New Sensibility* (1965), in ID., *Against Interpretation And Other Essays*, FSG, New York, 1966, [trad. it. ID., *Una cultura e la nuova sensibilità*, in ID., *Contro l’interpretazione*, Mondadori, Milano 1967, pp. 386-399].

19 RENAN S., *An Introduction to American Underground Film*, Dutton, NY, 1967, pp. 105.

filmici (*paracinema*<sup>20</sup>) che, all'opposto, tutte quelle forme di *deflated* o *contracted cinema* «from which everything but the bare essentials has been removed»<sup>21</sup>.

Come ha evidenziato poi Johathan Walley è soprattutto la manifestazione europea del fenomeno che si deve collocare «between the expansion and contraction», laddove le pratiche analitiche sulla specificità del mezzo non sono solo simultanee, ma fin dal principio parte integrante del fenomeno *expanded*<sup>22</sup>. Ed è proprio mantenendo questo doppio binario che si articola tra parte della tesi, come avrò modo di mostrare nel secondo e nel terzo capitolo dedicati rispettivamente alle differenti forme di *espansione* e di *contrazione* italiane.

Prima di passare all'analisi delle 'forme' del cinema espanso nostrano, ho però ritenuto necessario prendere in esame cosa accade quando questa idea, cresciuta in un contesto decisamente differente, viene esportata ed innestata nel tessuto culturale del nostro paese. Da qui il titolo del capitolo, *Trapianto, consumzione e morte dell'Expanded Cinema in Italia*, scelto non solo in omaggio al film di Mario Schifano e a un articolo di Franco Quadri dell'epoca<sup>23</sup>, ma per riassumere questa breve quanto intensa parabola.

Ho voluto fissare il 'primo contatto' – il *trapianto* – nel 1967, anno della pubblicazione del già citato dibattito su "Marcatrè", ma soprattutto della grande rassegna torinese *The New American Cinema Group Exposition*: anche se non è la prima occasione nella quale i film del NAC vengono mostrati in Italia, l'evento è determinante a livello nazionale perché rende palese l'inconciliabilità tra gli intenti degli americani – a quell'altezza puramente «visionari» e aperti alla contaminazione, appunto, con le altre arti – e le aspettative della critica e dei filmmaker italiani, tutte proiettate sulla «politica dell'indipendenza», ormai non più prioritaria per gli statunitensi.

Agli inizi degli anni Settanta queste questioni portano a un punto di rottura, ormai inevitabile, con un inasprimento della cosiddetta «guerra dei formati» che divide il mondo dei filmmaker sperimentali italiani e distrugge definitivamente ciò che resta della Cooperativa di Cinema Indipendente. Da un lato, i filmmaker più vicini all'amatorialità continuano le loro sperimentazioni sinestetiche completa-

---

20 *Paracinema* è un termine adottato dal critico Jonathan Walley per descrivere «experimental films that reject one or all of the material elements of the film medium but that nevertheless are meant to retain their identity and meaning as films». Secondo Walley questa idea di un cinema non-filmico può, a sua volta, contenere forme d'arte che impiegano apparati e convenzioni specificatamente cinematografiche o pre-cinematografiche – cfr. WALLEY J., *Identity Crisis: Experimental Film and Artistic Expansion*, in "October", n. 137, 2011, pp. 38-43. Il termine, già stato usato dall'artista Ken Jacobs in precedenza, viene per la prima volta riportato per iscritto in *Kenneth Jacobs Interviewed by Lindley Hanlon (April 9, 1974)*, in "Film Culture", n. 67-69, 1979, pp. 65-86.

21 RENAN S., *op. cit.*, 1967, p. 104.

22 WALLEY J., *op. cit.*, 2011, p. 29.

23 Il film ovviamente è *Trapianto consumzione e morte* di Franco Brocani (1969, 16mm, 35mm, b/n. col., 120'), l'articolo QUADRI F., *Trapianto consumzione e morte del cinema dei pittori*, in "L'Uomo e l'arte", n.7, 1971, pp. 8-13.

mente isolati, dall'altro i più *engagè* si danno al videoteppismo militante, determinando una quasi completa deviazione produttiva del cinema espanso italiano nell'alveo delle arti visive, ambito nel quale si stavano già producendo non solo film, ma sistemi multivision e environment immersivi.

In questa fase di *consunzione*, l'utilizzo del video diviene paradossalmente prerogativa sia degli attivisti più radicali che dei galleristi più accorti: la capacità di restituzione del «tempo reale» permette di documentare senza tagli un evento di rilevanza sociopolitica tanto quanto una performance o un'azione artistica effimera. A questa altezza, il video viene impiegato, per lo meno in Italia, ancora prevalentemente come un «mezzo di riporto» e bisognerà attendere ancora qualche anno perché inizi anch'esso ad essere adottato per operazioni di stampo *expanded*. Ciò implica che chi decide di sperimentare con le immagini in movimento debba necessariamente impiegare il supporto pellicolare, ma anche all'interno di questo coacervo si determina un ulteriore conflitto: i filmmaker già ostracizzati in quanto amatori rimproverano agli artisti che ne fanno un uso promiscuo di non essere abbastanza 'fedeli' al mezzo.

Come vedremo, l'attività di produzione e di costante aggiornamento su quanto stava accadendo oltreoceano si concentra attorno ad alcune gallerie (L'Attico a Roma, Il Diagramma e Studio Marconi a Milano) ma specialmente ai più liberi spazi autogestiti dagli artisti: Zona a Firenze, il Centro Internazionale di Brera e il Sixto Notes a Milano. Ancor più determinanti dei luoghi sono alcune figure che gravitano attorno a questi spazi o ne sono i principali animatori: il gallerista Fabio Sargentini, gli artisti Andrea Granchi e Roberto Taroni e il critico Vittorio Fagone, curatore dell'evento che chiude simbolicamente – sancendone al contempo l'apice e la *morte* – la stagione dell'Expanded Cinema italiano: la grande mostra *Camere Incantate. Espansione dell'immagine*, che ho cercato qui di ricostruire attraverso le testimonianze degli artisti coinvolti e le intense immagini di Maria Mulas<sup>24</sup>.

Dopo aver ricostruito il contesto storico-critico, nei capitoli successivi mi addentro nelle vere e proprie pratiche del cinema espanso italiano, ascrivendole ai due binari paralleli di *expanded* e *contracted*; in entrambe le sezioni mi permetto di rimandare a una serie di schede 'tecniche' poste a compendio della tesi per tutti quegli studi di caso – principalmente ambienti multimediali e installazioni – sui quali durante la ricerca sono emersi dei documenti (testi, fotografie, disegni tecnici e scritti progettuali) che non potevano essere sintetizzati all'interno del capitolo.

Nel secondo capitolo affronto dunque tutte quelle sperimentazioni più propriamente *expansive*. In primo luogo traccio una piccola storia delle multivision e della *grammatica ambigua* che le caratterizza, sospesa tra una immersiva liberazione dei sensi e l'utilizzo di

---

24 Vedi scheda, pp. 138-147.

questi dispositivi a fini propagandistici, soprattutto in ambito fieristico. In seguito, mi soffermo su ciò che accade dalla metà degli anni Sessanta in poi quando questi sistemi vengono *détournati* e reimpiegati nell'ambito delle *expanded arts*, attirando l'attenzione delle nascenti aziende tecnologiche che 'assoldano' gli artisti per produrre ambienti immersivi o ne finanziano le ricerche. In Italia il caso di Olivetti – su cui qui mi concentro ricostruendo il funzionamento dei suoi due principali sistemi, il *Juke Box Olivetti* e l'*Implicor*, progettati rispettivamente da Ettore Sottsass jr. e Umberto Bignardi – è particolarmente emblematico e rappresenta una punta avanzata di questo genere di sperimentazioni, anche in ambito internazionale. Queste *macchine per comunicare ai sensi*, come le ho volute definire, fungono da contrappasso ideale a un'espansione di segno contrario, tutta interna al fotogramma, rappresentata dalle sperimentazioni legate al cosiddetto *cinema sinestetico*<sup>25</sup>, la cui esecuzione è di esclusivo appannaggio dei filmmaker più vicini al mondo dell'amatorialità.

Il terzo e ultimo capitolo si apre con un breve *excursus* sulle differenti tipologie di *cinema strutturale*<sup>26</sup> che introducono all'accezione italiana di questo 'sottogenere' cinematografico, o meglio *cinematologico*<sup>27</sup>. Pur contemplando declinazioni vicine a un materialismo politicizzato alla Gidal, il *contracted cinema* nostrano si sviluppa più o meno scientemente secondo la linea teorica tracciata da P. Adams Sitney, che si esplicita nel tentativo di restituire visivamente il funzionamento della coscienza umana. Questo intento si manifesta di frequente attraverso la creazione di una serie di prodotti ancillari all'oggetto filmico, secondo una *logica infra-strutturale* molto praticata dagli artisti dell'epoca, primo tra tutti Paul Sharits. Uno dei linguaggi paracinematografici più impiegati in questa fase dagli artisti italiani è la proiezione diapositiva (*carousel*) che apre a interrogativi sulla classificazione di queste esperienze, al confine tra intermedialità e postmedialità, definizione quest'ultima a mio avviso ormai troppo estensiva. In conclusione propongo una panoramica sulle performance *intermedia*, un termine che (secondo Higgins) per sua stessa natura definisce un evento che si compie, appunto, al confine tra due o più media. Analizzerò qui una serie di operazioni che, anche temporalmente, chiudono questa ricognizione lasciando intravedere in fieri la parcellizzazione attuale del cinema, sempre più 'fisicamente' espanso attorno a noi.

---

25 Per una 'definizione' di «cinema sinestetico» *infra* cap. 2, par. 2.4 *Cinema sinestetico e sincretismo visivo*, pp. 93-97.

26 Per una 'definizione' di «cinema strutturale» si rimanda a *infra* cap. 3, par. 3.1 *Strutturale, materiale, infra-strutturale*, pp. 111-117.

27 per una panoramica su questo concetto teorico rimando a CAVALLOTTI D., *Re-discovering Kinematics: Theories, Bodies, and Displays*, in ID., DOTTO S., QUARESIMA L. (a cura di), *A History of Cinema Without Names/3: New Theoretical Paths and Methodological Glosses* (Atti del XV Convegno Internazionale di Studi sul Cinema, Università degli Studi di Udine, Gorizia, 29 marzo - 2 aprile 2017), Mimesis, Udine, 2018, pp. 271-288.

La natura interdisciplinare di questo oggetto di studio ha reso la ricerca delle fonti particolarmente avventurosa. Alle criticità comportate dall'eterogeneità delle fonti bibliografiche, molte delle quali provengono dal mondo della stampa alternativa e underground (*Bit, Ombre Elettriche, Brera Flash, IN*) si è aggiunta l'oggettiva difficoltà di 'vedere' i film, alcuni dei quali (pochi in verità) conservati nelle Cineteche pubbliche e altri dispersi in archivi privati degli artisti, e cioè nei cassette e nelle cantine dei loro studi e delle loro abitazioni e quindi spesso in condizioni conservative precarie.

Arrivata a questo punto, ho deciso di appoggiarmi all'unica realtà italiana che mi poteva garantire non solo di ottenere le digitalizzazioni necessarie a studiare queste opere, ma anche di farle rivivere, di mostrarle oggi a un pubblico nuovo, anche nella loro forma pellicolare originale. In un torrido pomeriggio d'estate, con un'enorme borsa frigo piena di Super8 ho attraversato l'Emilia in treno per portare questi 'piccoli' tesori da Home Movies. L'incontro con Mirco Santi e Paolo Simoni ha cambiato non solo le sorti, ma l'intero scopo di questa ricerca portando alla creazione del progetto curatoriale e d'archivio Art & Experimental Film. Mi sembra quindi doveroso esprimere la mia gratitudine a loro per primi, per tutto il tempo che hanno investito con me (e per me) a discutere intorno a un tavolo o a scansionare chilometri di pellicola.

Il secondo ringraziamento va a Michele Guerra che in questi tre anni è riuscito, nonostante i suoi crescenti impegni istituzionali, a trovare il tempo per consigliarmi e guidarmi senza mai imporsi, lasciandomi anzi grande autonomia. Visto che l'ho nominato per secondo il terzo grazie va ancora a lui per la fiducia che ha riposto nelle mie capacità affidandomi alcune lezioni e correlazioni di tesi e soprattutto coinvolgendomi nel progetto di ricerca ministeriale SIR e nell'organizzazione del Convegno ad esso collegato. In questa circostanza ho avuto modo di lavorare fianco a fianco con Sara Martin, donna instancabile ed eccezionale che qui ringrazio soprattutto per il senso di calma e tranquillità che ha saputo donarmi in questi ultimi mesi. Grazie al SIR ho potuto conoscere meglio anche Dorothea Burato e Marco Zilioli, ormai entrambi cari 'compagni', che mi hanno supportata e aiutata con pazienza certissima nella rilettura finale di questo lavoro.

Un ringraziamento speciale lo riservo a Cristina Casero, la prima persona che ha creduto nelle mie capacità di studio e di ricerca e alla quale so di dovere molto. Per lo stesso motivo sarò sempre grata anche a Luigi Allegri, soprattutto perché appena iniziato il dottorato, mi ha dato subito l'opportunità di mettere in pratica questa ricerca concretamente, permettendomi di allestire le operazioni *expanded* di Ferruccio Ascari, Andrea Granchi e Michele Sambin durante la grande mostra *Luce. Scienza Arte Cinema* da lui curata.

Nella fase finale di questo lavoro ho potuto contare sui preziosi e puntuali consigli di Marco Dalla Gassa e Nicola Dusi, generosi revi-

sori di questa tesi a cui va un sincero grazie per la grande attenzione che hanno dimostrato per il mio lavoro.

Durante questa ricerca ho avuto la fortuna di incontrare anche due interlocutori eccezionali che mi hanno prima ascoltato e poi consigliato, come solo i grandi sanno fare: Francesco Casetti e Antonio Somaini. Verso quest'ultimo soprattutto ho uno speciale debito di riconoscenza per il tempo che mi ha dedicato e che gli ho visto investire con gli studenti nelle settimane in cui è stato *visiting professor* qui a Parma, periodo durante il quale ho avuto il privilegio di assisterlo durante gli esami.

Vorrei ringraziare anche Marco Bertozzi e Stefania Rimini che oltre ad avermi fornito diversi spunti di indagine mi hanno motivato nel continuare a coltivare, senza timore, uno sguardo trasversale.

In questi ultimi tre anni ho potuto contare anche su un collega di dottorato a distanza, Diego Cavallotti, che in qualità di responsabile dell'area film del Laboratorio La Camera Ottica dell'Università di Udine e soprattutto di caro amico, non solo ha sciolto ogni mio dubbio notturno sui formati ridotti, ma anche sull'esistenza. Grazie alla sua ospitalità, in occasione dell'annuale Film Forum ho conosciuto alcuni giovani studiosi Rossella Catanese, Simone Dotto, Francesco Federici, Lucia Tralli e Maria Teresa Soldani, con i quali ho avuto modo di confrontarmi e di sentirmi parte di una comunità 'pensante' non solo scientifica, ma anche umana.

Ovviamente non posso non ringraziare gli artisti, i filmmaker e gli operatori culturali protagonisti di queste pagine che mi hanno ospitato nelle loro case e nei loro studi, affidato i loro lavori e soprattutto raccontato le loro vite: Ferruccio Ascari e Daniela Cristadoro, Valentina Berardinone, Umberto Bignardi e Silvia Agelotti, Tonino De Bernardi e la sua splendida famiglia, Fernando De Filippi, Andrea Granchi, Ugo La Pietra, Armando Leone, Ugo Locatelli, Luca Patella e Rosa Foschi, Aldo Ricci, Giovanni Sabatini, Michele Sambin e infine Roberto Taroni.

Una ricerca di questo tipo non si può realizzare senza la collaborazione degli Archivi, delle Cineteche e delle Biblioteche, istituzioni già citate nei courtesy all'interno della tesi, mentre qui invece voglio ringraziare alcune delle persone speciali che operano in questi luoghi con dedizione e gentilezza: Lucia Alberton (AASO, Ivrea), Paolo Barbaro e Claudia Cavatorta (CSAC, Parma), Alessandra Bondavalli e Elisabetta Paratico (Unipr, Parma) Claudio Panella (UC Franco Antonicelli, Torino) e Antonella Scaramuzzino (Archivio Maria Mulas, Milano).

Un grazie anche alla traduttrice Petra Aprile e alle colleghe (e soprattutto care amiche) Lucilla Calogero e Bianca Trevisan per l'assistenza tecnico-operativa-vitale nelle più svariate occasioni.

Infine, ringrazio il mio lettore più severo e paziente, mio marito Andrea.





# **01. Trapianto, consunzione e morte dell'Expanded Cinema in Italia**

- 1.1 Expanded cinema: una definizione travolgente
- 1.2 L'Italia e l'altra America
- 1.3 Espansioni nelle arti tra globalismo e radici europee

**Immagine su Lucido**

Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi mentre preparano i bruciatori con le essenze prima della proiezione del Film Profumati durante la rassegna "Zona Film", Firenze, aprile 1976.  
Courtesy Archivio Studio Gianchi.

## 1.1 Expanded Cinema: una definizione travolgente

VanDerBeek: «Vorrei premettere questo. Non sono nemmeno sicuro di quale sia il termine esatto dato a questo particolare...si parla di intermedia»

Geldzahler: «È chiamato Expanded Cinema, per ora»

VanDerBeek: «Expanded Cinema [ride]. Be' è proprio travolgente, davvero».

— New York Film Festival, 20 settembre, 1966.

Quando nell'inverno del 1966 uscì il numero speciale 43 di "Film Culture" fu chiaro che nel cinema underground americano qualcosa stava definitivamente cambiando. La notizia che la rivista si apprestava a dare era così 'speciale' che per annunciarla l'organo ufficiale del New American Cinema Group<sup>1</sup> non solo abbandonava il consueto formato a quaderno a favore di quello newspaper, ma cambiava addirittura la propria iconica intestazione in un lapidario "Film Culture - Expanded Arts" vergato in severi caratteri gotici [fig. 01.01]. Nondimeno spariva, per non tornare neppure nei numeri successivi, anche il sottotitolo "American's Independent Motion Picture Magazine" che per oltre quattro anni aveva dichiarato il contenuto e gli obiettivi della rivista di Jonas Mekas&Co. Cosa stava succedendo è presto detto, «our original conception changed and we decided to include all other arts» scriveva Mekas stesso nell'editoriale, ma a chiarire ulteriormente i motivi e le implicazioni di questa scelta radicale all'affezionato quanto stupito lettore della rivista era

---

1 Il New American Cinema Group (abbreviato in NACG o NAC) fu un gruppo estremamente eterogeneo composto inizialmente da 23 filmmaker e artisti americani che il 28 settembre 1960 su invito del produttore Lewis Allen e del filmmaker Jonas Mekas si riunì al Producer Theater di New York, e con voto unanime formò una libera organizzazione di cui l'anno successivo venne pubblicato lo statuto su "Film Culture" (n. 22-23, estate 1961), rivista fondata nel 1954 da Mekas con il fratello Adolfas. Il marchio NAC - seppure in seguito abbandonato dallo stesso Mekas - si rivelò efficace per far conoscere a livello internazionale i film di una intera generazione di autori americani. Sotto la sua guida, nel 1962 alcuni membri del gruppo fondarono a New York una cooperativa di produzione e distribuzione indipendente ancora attiva, la Film-Makers' Coop. Nel 1969 la cooperativa si dotò anche di un centro internazionale per la conservazione, lo studio e l'esposizione del cinema indipendente e sperimentale, l'Anthology Film Archives, tutt'ora il più grande archivio di pellicole sperimentali nel mondo. Negli Stati Uniti, segnatamente a New York, erano già state avviate prima della Film Makers' Coop altre esperienze di autonomia organizzativa. L'austriaco Amos Vogel, emigrato negli USA durante la guerra, aveva contribuito attraverso il suo Cinema 16 a divulgare negli Stati Uniti il cinema d'avanguardia europeo e americano. Tra il 1947 e il 1963 Cinema 16 «became a gathering place for New Yorkers interested not only in cinema, but in the use of media in the development of a more complete, effective democracy» - Cfr. MACDONALD S., *Cinema 16: Documents Toward History Of Film Society*, Temple University Press, Philadelphia, 2002 -. Dal 1955 fino al 1961, anno della sua morte, Maya Deren con la collaborazione del Cinema 16 creò la Creative Film Foundation con lo scopo di assegnare sovvenzioni e fornire mezzi ai filmmaker indipendenti; Robert Breer, Stan Brakhage, Shirley Clarke e Stan VanDerBeek realizzarono così i loro primi film - Cfr. FALLER G. S., "Unquiet Years": *Experimental Cinema in the 1950s*, in LEV P., *The Fifties: Transforming the Screen, 1950-1959. History of the American Cinema*, vol. 7, University of California Press, 2006, p. 283.

soltanto l'articolo successivo, un dettagliato resoconto del simposio tenutosi qualche mese prima durante il *New York Film Festival*. In quell'occasione, il curatore del Metropolitan Museum Henry Geldzahler, il critico d'arte John Gruen e gli artisti Ken Dewey, Robert Whitman e Stan VanDerBeek avevano discusso sul tema 'caldo' del momento: la definizione di Expanded Cinema.

In un panorama culturale già caratterizzato dall'ibridazione di linguaggi e materiali come quello statunitense, lo sviluppo delle comunicazioni di massa – e delle relative teorie ad esse legate – aveva permesso l'introduzione di nuovi strumenti nella prassi artistica, rendendo più urgente la necessità di trovare un termine ombrello che inquadrasse questa specifica tendenza. L'espressione 'Expanded Cinema' poteva apparire come uno dei tanti neologismi<sup>2</sup> inventati nel tentativo di dare un nome a un ampio spettro di eventi artistici il cui minimo comune denominatore era l'utilizzo dell'immagine in movimento; la sua fortuna e il dibattito critico attorno ad essa denotano tuttavia come sia stata, e sia a tutt'oggi, la più efficace per circoscrivere un fenomeno multiforme ma legato a riferimenti storici e sociali ben precisi. Quanto detto al simposio sarà infatti d'importanza fondamentale per la successiva sistematizzazione operata da Gene Youngblood e germinale per lo sviluppo, quasi in parallelo agli Stati Uniti, di un cinema espanso in Italia, dove la traduzione del dibattito viene pubblicata a stretto giro da "Marcatré"<sup>3</sup>, mentre il volume di Youngblood verrà tradotto solo in tempi recenti. Prima di entrare nel merito dei temi discussi a New York mi sembra però necessario fare un passo indietro e soffermarmi sul background culturale in cui si era sviluppato il concetto stesso di Expanded Cinema.

Il termine era stato utilizzato per la prima volta proprio da Stan VanDerBeek<sup>4</sup> in un intervento al congresso *Vision/65 New Chal-*

---

2 Tra questi si ricordano "Filmstage" (Robert Blossom, 1966), "Space Theatre" (Milton Cohen, 1966), "Media Mix e Cinema Combine" (Sheldon Renan, 1967), "Theater of Mixed Means" (Richard Kostelanetz, 1968), "Environmental Theater" (Richard Schechner, 1968).

3 DEWEY K., GELDZAHLER H., GRUEN J., VANDERBEEK S., WHITMAN R., *Expanded Cinema: A Symposium N.Y. Filmfestival 1966*, in "Film Culture - Expanded Arts", n. 43, Winter, 1966, s.p. [trad. it. Id., *Expanded Cinema*, in "Marcatré", n. 34/35/36, dicembre 1967, pp. 138-152]. Alcune parti del simposio verranno ripubblicate anche in BARTOLUCCI G., *Il gesto futurista. Materiali drammaturgici 1968-1969*, Bulzoni, Roma 1969, pp. 163-165. Una traduzione più scorrevole rispetto a quella di Marcatré ma privata della trascrizione di una parte degli interventi e delle domande finali del pubblico, comparirà anche nel primo volume della raccolta sull'underground statunitense curata da Fernanda Pivano nel 1971 – cfr. VANDERBEEK S., *Cinema Espanso un Simposio*, in PIVANO F. (a cura di), *L'altra America negli anni Sessanta - Volume 1*, Arcana, Milano, 1993 [2 ed.], pp. 293-300.

4 Non tutti gli studiosi sono concordi nel riconoscere a Stan VanDerBeek questo primato. Andrew Uroskie sostiene che il termine venne menzionato per la prima volta dalla stampa americana nel 1965 per descrivere i Cinema Pieces di Robert Whitman, purtroppo però non cita la fonte – cfr. UROSKIE A., *Between the Black Box and the White Cube. Expanded Cinema and Postwar Art*, University Of Chicago Press, Chicago, 2014, p. 112; l'informazione viene riportata anche in VENTURI R., *Repenser le cinéma élargi*, in "Critique d'art. Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain", n. 45, 2015, p. 42.

*lence for Human Communications*<sup>5</sup> [trad. pp. 241-254] durante la presentazione del progetto di un dispositivo di multiproiezione di sua invenzione, il *Movie-Drome*<sup>6</sup> e in seguito esplicitato in un manifesto,

---

5 Dal 21 al 23 ottobre 1965 a Carbondale, presso la Southern Illinois University, si tenne il primo congresso mondiale organizzato dall'International Center for Communications Arts and Science (ICCAS) col fine di promuovere «la cultura di metodi analitici interdisciplinari» e «facilitare la definizione di valutazioni costanti e mutevoli in campi di comunicazione vecchi e nuovi, come condizione preliminare per un avvicinamento unificatore della scienza e dell'arte alle comunicazioni personali di massa». Parte degli atti del convegno - originariamente pubblicati su "The American Scholar" vol. 35, n. 2, Spring 1966 - vennero tradotti e pubblicati anche in Italia su "Marcatré", ma solo nel 1967, purtroppo privi sia dell'intervento di VanDerBeek che di quello di Marshal McLuhan, che presentavano interessanti punti in comune. Entrambi ritenevano che la creazione di una rete di telecomunicazioni satellitari potesse espandere i confini dell'ambiente umano al punto che il nostro pianeta cessasse di essere il contenitore delle esperienze umane per diventare esso stesso il contenuto di una sfera più ampia, aprendo la strada a nuove tipologie di operazioni artistiche ambientali di più ampio respiro. Venne invece tradotto l'intervento di Buckminster Fuller che in alcuni passaggi mostrava notevoli somiglianze con l'introduzione che avrebbe successivamente scritto per *Expanded Cinema* di Gene Youngblood. Cfr. *Vision/65*, in "Marcatré", n. 30/31/32/33, luglio 1967, pp. 180-203. Mi sembra importante sottolineare come i tre interventi fossero così tanto legati tra loro da essere gli unici a essere successivamente ripubblicati, per di più insieme -cfr. "Perspecta" vol. 11, 1967, [FULLER B., pp. 59-64; VANDERBEEK S., pp. 113-119; MCLUHAN M., pp. 163-167].

6 Realizzato l'anno successivo nella piccola cittadina di Stony Point a nord di New York il *Movie-Drome* (1963-1965) si presentava come una struttura a cupola di metallo alta trenta metri. Sebbene questo sistema avesse in comune alcune componenti formali con altre tipologie di intrattenimento di massa, in modo particolare con certi dispositivi di proiezione pensati per le fiere e le esposizioni universali, si trattava a tutti gli effetti di un prototipo per un sistema di comunicazione: diverse cupole, o interfacce, avrebbero dovuto essere posizionate in tutto il mondo e collegate tra loro da un satellite orbitante in grado di trasmettere e memorizzare immagini tra i vari siti, permettendo a differenti comunità culturali di interagire attraverso un «linguaggio visivo universale non verbale». Durante le fasi di progettazione e di realizzazione VanDerBeek fu profondamente influenzato dalle teorie di McLuhan, che conobbe e con cui si confrontò a Carbondale, al punto che si potrebbe guardare al *Movie-Drome* come la materializzazione fisica, sotto forma di cupola fulleriana della metafora del «villaggio globale». Come è già stato sottolineato, l'enfasi posta negli scritti di VanDerBeek sulla «comunicazione bidirezionale» e sul «trattamento delle immagini come dati variabili», rende il progetto utopico di questo «modello di telecomunicazione per la produzione artistica» altamente rappresentativo del passaggio epocale «dall'era meccanica a quella dell'informazione». Ciò che un dispositivo come il *Movie-Drome* evidenzia è come siano le immagini in movimento e il loro proprio meccanismo di feedback «ad attivare un insieme di relazioni, non una specifica tecnologia». cit. in SUTTON G., *The Experience Machine. Stan VanDerBeek's Movie-Drome and Expanded Cinema*, MIT Press, Cambridge MA, 2015, pp. 1-17 [mia traduzione]. Si trattava in sostanza, con parole dello stesso VanDerBeek, del prototipo di una «macchina per l'esperienza» (*experience machine*), di un dispositivo cinematografico che cooptava tutte le possibili tecnologie audiovisive dell'epoca e che quindi si configurava, per dirla con Casetti, non più come un *apparato* ma quanto piuttosto come un *assemblage*, non era più «la macchina a determinare l'esperienza, ma l'esperienza a trovare la sua macchina» cit. CASETTI F., *La Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano, 2015, p.112.

pubblicato a breve distanza in due diverse versioni sulle più importanti riviste d'arte e di spettacolo americane<sup>7</sup> [trad. pp. 257-274].

Il senso di urgenza che pervade questi scritti indica sì una genuina esaltazione per l'affacciarsi di una nuova fase storica dell'umanità, ma programmaticamente filtrata dall'uso consapevole dei toni messianici delle avanguardie, con le quali VanDerBeek aveva avuto un contatto diretto negli anni della sua formazione al Black Mountain College<sup>8</sup>, luogo che aveva accolto l'eredità spirituale del Bauhaus divenendo in pochi anni l'incubatore della nuova avanguardia americana. In particolare, sembra evidente che VanDerBeek abbia fatto proprie alcune teorie espresse da László Moholy-Nagy in *Pittura Fotografia Film* aggiornandole alla sensibilità della beat generation. Le assonanze iniziano addirittura dall'aspetto grafico del testo, ispirato alla poesia *beatnik* quanto affine alle invenzioni tipografiche del Bauhaus: l'interpunzione e le spaziature vengono utilizzate consapevolmente per connotare il testo di una possibile 'espansibilità', per rendere il senso di una cultura in divenire. VanDerBeek, come Moholy-Nagy, credeva nel primato della visione sugli altri sensi e conseguentemente che le tecnologie visive che via via apparivano consentissero alla coscienza e alla conoscenza dell'uomo di ampliarsi in piena consonanza con il proprio periodo storico. Ma se per Moholy-Nagy fotografia e cinema permettevano all'uomo moderno di sviluppare una «nuova visione» (*Neue Sehen*), di «perfezionare» e «integrare» l'occhio naturale<sup>9</sup>, per VanDerBeek l'uso combinato dei vecchi e dei nuovi formati dell'immagine in movimento consentiva ora, a tutti gli uomini, una «re-visione» (*re:vision*), un'espansione

---

7 La prima stesura del manifesto fu pubblicata nella primavera del 1966, mentre la seconda versione, nell'autunno dello stesso anno; un'ulteriore variante, col medesimo testo della seconda, ma accompagnata da un differente apparato iconografico, venne pubblicata in Novembre. Cfr. VANDERBEEK S., *Culture Intercom and Expanded Cinema*, in "Film Culture", n. 40, Spring 1966, pp. 15-18; VANDERBEEK S., "Culture: Intercom" and *Expanded Cinema. A Proposal and Manifesto*, in "The Tulane Drama Review", vol.11, n. 1, Fall 1966, pp. 38-49; VANDERBEEK S., *Culture Intercom & Expanding Cinema. A proposal by Stan VanDerBeek*, in "Motive", November 1966, pp. 13-23. L'anno successivo il testo venne ripubblicato in G. BATTCKOCK, *The New American Cinema. A Critical Antology*, Dutton, New York 1967, pp.173-179.

8 Dall'inizio degli anni Trenta John Andrew Rice desiderò creare una scuola basata sui principi di educazione progressisti di John Dewey. Nel 1933, l'ascesa di Adolf Hitler in Germania e la conseguente chiusura del Bauhaus costrinsero Anni e Joseph Albers a emigrare con un gruppo di studenti negli USA trovando asilo presso Rice, insieme al quale fondarono in una località rurale nel North Carolina il Black Mountain College, una scuola interdisciplinare caratterizzata dal medesimo approccio informale del precedente tedesco. Negli anni in cui VanDerBeek studiò al Black Mountain College, Buckminster Fuller realizzò lì la sua prima cupola geodetica, mentre Merce Cunningham, John Cage, Mary Caroline Richards, Charles Olson e Robert Rauschenberg misero in scena il primo happening della storia, *Theater Piece No. 1* (1952). In proposito Cfr. ELLERT J.C., *The Bauhaus and Black Mountain College*, in "The Journal of General Education", vol. 24, n.3, October 1972, pp. 144- 152 ; DIAZ E., *The Experimenters. Chance and Design at Black Mountain College*, University of Chicago Press, Chicago, 2014.

9 Cfr. MOHOLY-NAGY L., *Fotografie*, in *Malerei Fotografie Film*, Albert Langen Verlag, Munich, 1925-27 [trad. it. ID., *La Fotografia*, in SOMAINI A. (a cura di), *Pittura Fotografia Film*, Einaudi, Torino, 2010, p. 26]

totale dei sensi. Il punto di massima affinità è però rappresentato dall'invenzione stessa del Movie-Drome che sembra concretizzare l'utopia del *Polykino* di László Moholy-Nagy con la sua forma semi-sferica, la visuale che nega la prospettiva unicentrica, la commistione di diverse forme di immagini in movimento nello spazio di proiezione, configurandosi come una «macchina per l'esperienza» (*experience machine*) [trad. pp. 258; 260; 270] finalmente capace di soddisfare quelle «nuove esigenze»<sup>10</sup> dell'occhio e della mente di tutta l'umanità e di traghettarla «nel XX secolo il più rapidamente possibile» [trad. pp. 242; 244; 260; 269].

Questo aggiornamento delle teorie di Moholy-Nagy alle istanze della nascente società dell'informazione lascia intravedere in nuce il manifestarsi di quella che verrà definita da Maurizio Calvesi come «avanguardia di massa». Secondo Calvesi infatti, il maggior risultato ottenuto dalle neoavanguardie fu essenzialmente quello di liberare il concetto stesso di avanguardia dal contesto culturale elitario e borghese in cui storicamente era nato, avvicinandolo alle masse attraverso un preciso *modus operandi* che egli definisce con i termini di «spossamento e sorpasso»<sup>11</sup>. Va detto però che Calvesi elabora questa felice definizione nell'Italia di fine anni Settanta, quando la breve parabola delle nuove avanguardie europee si stava avviando verso la conclusione, mentre il contesto storico-critico in cui queste maturarono più di un decennio prima era decisamente più complesso.

Alla rivolta sociale, a quell'altezza già avviata negli Stati Uniti prima che nel resto dell'Occidente, corrispondeva l'estendersi di un sempre più ampio movimento contro culturale che attraversava tutte le arti aprendone, letteralmente, i confini. A metà degli anni Sessanta infatti, la questione sorta più di vent'anni prima attorno alla cosiddetta «specificità mediale» (*medium specificity*) teorizzata dal critico d'arte Clement Greenberg<sup>12</sup> era divenuta oggetto di un infuocato

---

10 Cfr. MOHOLY-NAGY L., *Das simultane oder polykino*, in *Malerei Fotografie Film*, Albert Langen Verlag, Munich, 1925-27 [trad. it. ID., *Il cinema simultaneo o Policinema*, in *Pittura Fotografia Film*, ed. a cura di SOMAINI A., Einaudi, Torino, 2010, p. 41].

11 CALVESI M., *op. cit.*, 1978, p. 57.

12 cfr. GREENBERG C., *Towards a New Laocoön*, in "Partisan Review", n. 7, July-August 1940, pp. 296-310 [trad. it. ID., *Verso un più nuovo Laocoonte* in DI SALVATORE G., FASSI L. (a cura di), *Clement Greenberg l'avventura del modernismo*, Johan & Levi, Monza, 2011, pp. 52-64]; ID., *Avant-garde attitudes: New art in the sixties*, Power Institute of Fine Arts, University of Sydney, 1969 [trad. it. Ivi, pp. 52-64]. Per un conciso riassunto del concetto greenberghiano di "specificità mediale" rimando a PINOTTI A., SOMAINI A., *Cultura Visuale*, Einaudi, Torino, 2016, pp. 153-157.

dibattito, acceso dagli artisti e costantemente attizzato dalla critica più aggiornata.<sup>13</sup>

In quello stretto giro d'anni, lo stesso manifestarsi dello *happening* come fenomeno artistico appariva inconciliabile con il 'purismo' greenberghiano: lo studioso di teatro Michael Kirby, nel tentativo di chiarirne il significato<sup>14</sup>, aveva infatti programmaticamente precisato come esso non si limitasse ad essere un'operazione «esclusivamente visuale», ma potesse contenere in sé materiale auditivo e fare ricorso anche a effetti olfattivi. Secondo Kirby le caratteristiche precipue dello *happening* andavano rintracciate nel totale abbandono dell'intreccio narrativo e nella conseguente riduzione della presenza verbale a mero valore sonoro, ma anche nel rifiuto dell'idea di palcoscenico, presupposto materiale che costringe lo spettatore a «vedere lo stesso quadro». Più in generale, il materiale degli *happenings* doveva essere «concreto», cioè provenire «dal mondo empirico della vita di ogni giorno col quale viene messo costantemente in rapporto»<sup>15</sup>.

Questa aspirazione a cancellare i confini tra le arti e la vita, vero e proprio cardine culturale dei cambiamenti sociopolitici in atto, era alla base anche della poetica di Fluxus, primo movimento globale che riuniva in sé artisti provenienti dai quattro angoli del pianeta accomunati dalla volontà di superare la divisione dei domini dell'estetica mediante uno sconfinamento radicale dell'operare artistico nel flusso della vita quotidiana. In seno ad esso, precedendo di alcuni mesi la pubblicazione del manifesto di VanDerBeek, l'artista Dick Higgins aveva coniato il termine *intermedia* proprio per definire tutti quei «works being produced today» che sembravano, letteralmente,

---

13 Periodicamente, la critica statunitense torna a contestare il concetto di "specificità mediale". Un ulteriore picco si registra tra la fine degli anni Novanta e l'inizio dei Duemila, tra i numerosi studi segnalati qui i fondamentali cfr. CARROL N., *Theorizing the moving image*, Cambridge University Press, London, 1996, cap.1 e 2, pp. 3-36; KRAUSS R., *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames & Hudson, New York 1999; MITCHELL W.J.T., *There Are No Visual Media*, in "Journal of Visual Culture", vol. 4, n.2, 2005, pp. 257-266.

14 Come è noto, il termine era già stato utilizzato dall'artista Allan Kaprow nel titolo di una sua operazione *18 Happenings in 6 Parts* (1958) divenendo impropriamente sinonimo di un'insieme di azioni simultanee improvvisate. Come ha poi precisato Kirby si tratta piuttosto di una «struttura a compartimenti» all'interno della quale si danno una serie di eventi (*event*) «indeterminati», cioè privi di una «matrice» logico-narrativa, ma non sprovvisti di orchestrazione. L'*event* è limitato a un compartimento, mentre lo *happening* ne contiene molteplici. Cfr. KIRBY M., *The New Theatre*, in "Tulane Drama Review", n.2. Winter, 1965, pp. 23-43 [trad. it. Id. *Il Nuovo teatro*, in PIVANO F. (a cura di), *L'altra America negli anni Sessanta - Volume 2*, Arcana, Milano, 1993 [2 ed.], pp. 41-61 - per un affondo specifico sull'uso delle proiezioni filmiche si rimanda invece a KIRBY M., *The Uses of Film in the New Theatre*, in "Tulane Drama Review", vol.11, n.1, Fall 1966, pp. 49-62.

15 KIRBY M., DINE J., *Happenings: An illustrated anthology*, Dutton, New York 1965 [trad. it. KIRBY M., (a cura di), *Happening: antologia illustrata*, De Donato, Bari, 1968, *passim*].

«to fall between media»<sup>16</sup>. Come è stato precisato da Antonio Somaini, laddove la *medium specificity* è l'espressione di una «società gerarchica», l'*intermedia* con la sua «fusione sinestetica e olistica tra media diversi è invece un processo che esprime, nel campo dell'arte, una tendenza più ampia in direzione di una società senza classi»<sup>17</sup>.

Per Higgins l'utopia di una società senza classi si rifletteva non solo nell'elaborazione di una forma d'arte nella quale termini 'gerarchizzanti' come gusto, stile e genere non avessero più valore<sup>18</sup>, ma che comprendeva la coesistenza di differenti linguaggi senza che l'uno fosse subordinato all'altro, posizione che come vedremo non sempre sarà condivisa da tutti i fautori dell'*expanded*.

Detto questo, sia il concetto di *happening* che quello di *intermedia* saranno determinanti per la creazione di molte operazioni artistiche afferibili alla sfera dell'Expanded Cinema, un termine che non definirà mai, neppure negli Stati Uniti, un movimento o un gruppo omogeneo, quanto piuttosto si porrà come una risposta, approssimativa e sperimentale, proprio a quell'esigenza di un'arte che rappresenti i mutamenti culturali in atto, ricorrendo all'espansione oltre ai confini disciplinari dell'unica arte capace di comunicare direttamente ai sensi dello spettatore: il cinema<sup>19</sup>.

---

16 HIGGINS D., *Intermedia*, in "The Something Else Newsletter", n.1, February 1966, p.1; Higgins tornerà più volte sul termine, in proposito cfr. ID., *Horizon. The Poetics and Theory of the Intermedia*, Southern Illinois University Press, Carbondale-Edwardsville, 1983; ID., *Intermedia*, in "Leonardo", vol.34, n.1, 2001, pp. 49-54. per una panoramica storico-critica sugli intermedia cfr. MOREN L. (a cura di), *Intermedia. The Dick Higgins Collection at UMBC*, Albin O. Kuhn Library & Gallery, University of Maryland, Baltimore, 2003; BREIDER H., BUSSE K. (a cura di) *Intermedia: Enacting the Liminal*, Dortmunder Schriften zur Kunst, Books on Demand, Norderstedt, 2005. Il termine «intermedia» viene spesso confuso con il concetto di «intermedialità», di più recente formulazione. Riprendendo la definizione di Higgins Irina Rajewsky ne ha rimarcato le differenze definendo l'intermedialità come una strategia di «crossing of borders between the media» (il corsivo è mio) - cit. in RAJEWSKY I. O., *Intermediality Intertextuality and Remediation: a Literary Perspective on Intermediality*, in "Intermedialités", n.6, 2005, p. 44; in lingua italiana si rimanda invece a ZECCA F., *Cinema e intermedialità. Modelli di traduzione*, Forum, Udine, 2013; DUSI N., *Contromisure. Trasposizioni e intermedialità*, Mimesis, Udine, 2015, in particolare pp. 19-23 e pp. 255-263.

17 PINOTTI A., SOMAINI A., *op. cit.*, 2016, p. 160.

18 Non stupisce che Greenberg, scoperta l'esistenza dei «permissive» intermedia - a dire il vero con un preoccupante ritardo di quasi quindici anni- si affanni a scrivere uno j'accuse: «What's the ominous is that the decline of taste now, for the first time, threatens to overtake art itself. I see Intermedia and the permissiveness that goes with it as symptom of this [...] Good art can come from anywhere, but hasn't yet come from Intermedia or anything like it». Cit. GREENBERG C., *Intermedia*, in "Arts Magazine", n. 2, 1981, pp. 92-93.

19 Questa concezione deriva dalla filosofia del cinema in particolare da MORIN E., *Le cinéma ou l'homme imaginaire, essai d'anthropologie sociologique*, Ed. de Minuit, Paris, 1956 [trad. it. ID., *Il cinema o l'uomo immaginario*, Raffaello Cortina, Milano, 2016].

In proposito non è mai stato abbastanza sottolineato, seppur sia Gloria Sutton<sup>20</sup> che Andrew Uroskie<sup>21</sup> e lo stesso Gene Youngblood ne facciano brevemente<sup>22</sup> accenno nei loro studi, come il concetto di Expanded Cinema nasca e si perfezioni nel medesimo quadro storico-critico in cui Susan Sontag iniziava a costruire il suo impianto teorico, in una sorta di interdipendenza tra i suoi scritti e la nascita stessa del fenomeno.

Nel 1966 la critica d'arte dava infatti alle stampe *Contro l'interpretazione*<sup>23</sup>, prima raccolta di scritti il cui titolo era mutuato dall'omonimo saggio e nel quale si scagliava apertamente contro l'atteggiamento interpretativo tipico della critica artistica americana. Imponendosi come la voce più autorevole tra i contestatori di Greenberg, Sontag sosteneva che dovesse nascere un nuovo modo di fare arte e critica direttamente «dalle condizioni dei nostri sensi» e «non da quelle di un'altra epoca». Le modalità in cui si manifestava questa «nuova sensibilità culturale» verranno poi definite in un altro saggio<sup>24</sup> su cui tornerò in seguito, ma qui è significativo che il punto di partenza per questa riforma venisse individuato proprio nel cinema, unica 'arte' fino ad allora risparmiata dalla critica interpretativa proprio in virtù del suo essere la più 'nuova' e quindi non ancora unanimemente considerata tale. Nondimeno, grazie alla pluralità del suo «vocabolario di forme» e a quell'«esplicita, complessa e discutibile tecnologia», il cinema andava configurandosi come l'unica arte in grado di sfuggire, secondo Sontag, «in modo naturale» all'interpretazione<sup>25</sup>.

Qualche mese prima sul "Tulane Drama Review" era invece stato pubblicato *Film e Teatro*<sup>26</sup>, ristampato poi nella citata raccolta. Con questo saggio, Sontag affrontava l'annosa questione dell'esistenza (o meno) di singole 'specificità' caratterizzanti le due arti, tanto nell'ottica di una sopravvivenza del teatro in età contemporanea quanto delle potenzialità del film di rispondere alla perenne ricerca dell'epoca moderna: essere la «forma d'arte definitiva». Il saggio è problematico, non solo per l'incompatibilità delle posizioni prese in esame, ma anche perché tocca questioni che troveranno una compiutezza teorica in tempi più recenti – come ad esempio ciò che

---

20 Cfr. SUTTON G., *A new cultural sensibility*, in ID., *The Experience Machine. Stan VanDerBeek's Movie-Drome and Expanded Cinema*, MIT Press, Cambridge MA, 2015, pp. 58-63.

21 Cfr. UROSKIE A., *op. cit.*, 2014, p. 150.

22 YOUNGBLOOD G., *op. cit.*, 2013, p. 295.

23 SONTAG S., *Against Interpretation And Other Essays*, FSG, New York, 1966 [trad. it. ID. *Contro l'interpretazione*, Mondadori, Milano 1967].

24 SONTAG S., *One Culture and the New Sensibility*, 1965, [trad. it. *Una cultura e la nuova sensibilità*, in Ivi, pp. 386-399].

25 SONTAG S., *Against Interpretation*, 1964, [trad. it. *Contro l'interpretazione*, in Ivi, pp. 11-26].

26 SONTAG S., *Film and Theatre*, in "The Tulane Drama Review", vol.11, n.1, Fall 1966, pp. 24-37 [trad. it. *Film e Teatro*, Ivi, pp. 236-248].

definiremmo ora come il rapporto tra mediazione e immediatezza, o «l'interpolazione» e la «concorrenza» tra le arti<sup>27</sup> – ma risulta essere per noi di estremo interesse quando, ormai giunta a un punto di stallo, Sontag afferma:

Da qualche tempo tutte le idee estetiche utili sono estremamente complesse. Come quella che ogni cosa è già che è, e nient'altro. Un quadro è un quadro, una scultura è una scultura, una poesia è una poesia e non prosa. eccetera. E l'idea complementare: un dipinto può essere 'letterario' o scultoreo, una poesia può essere prosa, il teatro può rivaleggiare con il cinema e incorporarlo a sé, il cinema può essere teatrale. Abbiamo bisogno di un'idea nuova. Probabilmente sarà molto semplice. Ma saremo in grado di riconoscerla?<sup>28</sup>

La domanda di Sontag sembra ricevere una risposta immediata grazie all'arbitraria scelta redazionale del "Tulane Drama Review", che decide di pubblicare nelle pagine successive il manifesto sull'Expanded Cinema di VanDerBeek suggerendo di fatto che con quelle due «travolgenti» parole si sarebbe riusciti a definire una nuova idea estetica informale e provvisoria, anti-modernista, degna figlia di quella «nuova sensibilità culturale» nella quale era nato Fluxus e stavano maturando anche le idee di Higgins e di Kirby. Al manifesto seguono, come a compendio dimostrativo, gli articoli di Kirby, Milton Cohen, Robert Blossom sull'uso delle immagini in movimento all'interno di azioni performative e parateatrali.

La natura reticolare e osmotica di queste idee era già ben chiara ai protagonisti stessi, tanto che proprio un esponente di Fluxus, George Maciunas, aveva messo a punto il noto Expanded Arts Diagram [fig. 01.02] con il quale tentava di dare una prima sistematizzazione al divenire delle arti tracciando collegamenti tra le nuove forme spettacolari e collocandole all'interno di una genealogia non lineare. In questo schema il termine più ricorrente è *theatre*, nelle sue diverse declinazioni, ma Expanded Cinema è l'unica categoria per cui viene utilizzato espressamente l'aggettivo<sup>29</sup>, come a suggerire che proprio il cinema possa essere la più compiuta delle Expanded Arts. La 'nuova' e popolare delle arti, dal potenziale ancora in parte inesplorato, veniva ora chiamata ad assumere un ruolo centrale nel dibattito sul futuro delle arti stesse. Non è un caso che il diagramma sia stato pubblicato per la prima volta proprio a inserto del numero speciale di "Film Culture" citato in apertura, come a fornire una guida infografica attraverso la quale contestualizzare i mutamenti radicali in atto nella cultura cinematografica americana underground – a quell'altezza ancora fortemente legata allo specifico filmico – dei

---

27 Cfr. BOLTER J.D., GRUSIN R., *Remediation. Understanding New Media*, The MIT Press, Cambridge (MA), 1999 [trad. it. ID., *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini, Milano, 2000]; in proposito cfr. anche GRUSIN R., *Radical Media*, in "Critical Inquiry", vol. 42, n. 1, Autumn 2015, pp. 124-148.

28 SONTAG S., *Film e Teatro*, 1966, op. cit., 1967, p. 248.

29 SUTTON G., op. cit., 2015, p. 4.

quali la rivista si faceva ora portavoce pubblicando la trascrizione integrale dell'*Expanded Cinema Symposium*.

Ciò che emerse in modo preponderante dal simposio di New York fu un discorso che attraversava e trascendeva la concezione coeva di cinema e che mirava a reinventarla partendo proprio dall'etimo stesso di 'cinematografo', da quel bisogno primario di rappresentare il movimento che precedeva e che motivava la nascita stessa del mezzo. L'assenza di standard tipica dell'epoca pre-cinematografica e l'estremo sperimentalismo delle prime avanguardie dovevano ora essere perseguiti come condizioni necessarie per guidare positivamente la dissoluzione del cinema all'interno dei sistemi di comunicazione di massa. Al contempo si riaffermava la necessità di indagare il rapporto tra le emozioni dell'uomo, il dispositivo cinematografico inteso come macchina e la corrispondenza tra il movimento delle immagini e la formazione delle emozioni nel corpo dello spettatore, temi che avevano caratterizzato alcune delle prime teorie del cinema e che ora portavano all'affermazione empirica di principi che troveranno una dimostrazione scientifica soltanto nel recente sviluppo delle neuroscienze cognitive e degli studi associati a queste scoperte in ambito cinematografico<sup>30</sup>. Tutte queste intenzioni trasparirono sin dal primo intervento di VanDerBeek, quando affermò:

Quello di cui stiamo parlando, l'Expanded Cinema, per quanto ne so io, è veramente... questa metafora dell'uomo, della mobilità dell'uomo... ciò di cui stiamo parlando, è la scoperta improvvisa di un'enorme quantità di consapevolezza di comunicazione, e di estetica della comunicazione, e dell'istinto della comunicazione. Oppure... non so che cosa sia venuto prima, se l'idea o la realtà di questo cinema, e quali siano i motivi che ci hanno portato a questa realtà di cinema. Mi sembra che tutto sia stato perfettamente sincronico nel succedersi del tempo degli eventi. Nel diciannovesimo secolo scopriamo [*develop*] una macchina che ci dà la possibilità di riesaminare noi stessi; e mi sembra che in un tempo come quello in cui viviamo ora, non sia stata inventata una macchina migliore e più importante.<sup>31</sup>

---

30 Nello specifico mi riferisco a tutti quei passaggi in cui VanDerBeek sia qui che in precedenza aveva utilizzato in modo totalmente estemporaneo termini come «identità cinetica», «risposta fisio-motoria» o «omeostasi» - infra trad. pp. 244; 252. Senza addentrarmi nell'ambito degli studi cognitivi sulle immagini in movimento mi limito a segnalare i fondamentali: Pepperel R., Punt M. (a cura di) *Screen Consciousness: Cinema, Mind and the World*, Rodopi Press, Amsterdam, 2006; Freedberg D., Gallese V., *Motion, Emotion and Empathy in Aesthetic Experience*, in "Trends in Cognitive Sciences", n. 11, 2007, pp. 197-203; T. Grodal, *Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture, and Film*, Oxford University Press, NY, 2009 [trad. it. *Id. Immagini-corpo. Cinema, natura, emozioni*, Diabasis, Parma, 2014]; M. Blassning, *Time, Memory, Consciousness and the Cinema Experience: Revisiting Ideas on Matter and Spirit*, Rodopi Press, Amsterdam, 2009; A Shimamura (a cura di), *Psychocinematics: Exploring Cognition at the Movies*, Oxford University Press, NY, 2013; V. Gallese, M. Guerra, *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Raffaello Cortina, Milano, 2015.

31 Cit. VANDERBEEK S., in DEWEY K. et al., *op. cit.*, 1967, p. 141.

L'idea di una 'macchina' che potesse essere 'metafora' dell'uomo, permettendogli di indagare se stesso e al contempo comunicare faceva eco sia alle teorie di Jean Epstein, che aveva definito il cinema come una «macchina per pensare il tempo [...] pronta all'uso della mente»<sup>32</sup>, un nuovo strumento capace di «riorganizzare a suo modo lo spirito che l'ha concepito e che l'ha creato»<sup>33</sup>, sia a quelle di Bela Balázs che lo descriveva come una «tecnica per la riproduzione e diffusione della produzione spirituale»<sup>34</sup>. Del resto lo stesso VanDerBeek sembrava aver alluso alle teorie di Balázs già nel suo discorso a *Vision 65* quando con tono profetico aveva affermato:

Vedo che le immagini in movimento [*motion picture*] diventeranno "immagini-emozione" [*emotion-picture*] e si genereranno in una nuova struttura, un nuovo contesto, diventando un linguaggio visivo non verbale internazionale, attraverso il quale potremo conversare...<sup>35</sup>

Sebbene non ci siano prove che VanDerBeek abbia effettivamente letto Balázs, come ha rilevato anche Volker Pantenburg, il suo pensiero si situa chiaramente «in a long theoretical historical tradition, leading from Béla Balázs's hopes at the beginning of *The Visible Man* up to Jean-Luc Godard's numerous complaints that language unfairly dominates the image»<sup>36</sup>. In linea generale, tutti i teorici e i fautori dell'Expanded Cinema dell'epoca guardavano con insistenza alle teorie degli inizi e alle avanguardie storiche proprio con l'intenzione di tornare a una sorta di primigenia «essenza del cinema»<sup>37</sup> tentando di compierne il supposto disegno iniziale. In quest'ottica la *re:visione* di cui parla VanDerBeek assume un significato duplice, di espansione totale dei sensi dell'uomo, ma anche di una riscrittura della storia della visione che faccia riaffiorare il sommerso rapporto tra arte, scienza e tecnologia, un aspetto su cui torneremo.

Se finora abbiamo preso in esame soltanto gli aspetti teorici toccati durante il dibattito, ciò non significa che questo sia stato privo di passaggi legati ai problemi e alle possibili implicazioni materiali connesse alla 'pratica' del cinema espanso, il che è naturale se si pensa che i relatori coinvolti erano prima di tutto artisti e quindi gli stessi soggetti agenti delle loro speculazioni.

32 EPSTEIN J., *L'intelligenza di una macchina*, 1946 in ID., *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, a cura di Pasquali V., Marsilio, Venezia, 2002, pp. 86-87.

33 EPSTEIN J., *Culture Cinématographique*, 1946, in ID., *Écrits sur le cinéma*, vol. 2, Seghers, Paris, p.17 [trad. it. in PINOTTI A., SOMAINI A., *op. cit.*, 2016, p. 10].

34 BALÁZS B., *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, 1924 [trad. it. ID., *L'uomo visibile*, ed. a cura di QUARESIMA L., Lindau, Torino, 2008, p.123].

35 *Infra* trad. pp. 246 ; 253.

36 PANTENBURG V., *Attention, please. Negotiating Concentration and Distraction around 1970*, in "Aniki", vol. 1, n. 2, 2014, p. 333.

37 Uso qui volutamente l'espressione «essenza del cinema» coniata da Ricciotto Canudo ("Il Nuovo Giornale" del 25 novembre 1908) per indicare «un'esplorazione delle componenti fondamentali del cinema» - in proposito si veda anche la nota 6, p. II.

Secondo una sintesi recentemente operata da Valentino Catricalà, durante il simposio vennero evidenziati essenzialmente tre «ambiti istituzionali» dai quali il cinema praticato da questi artisti cercava di emanciparsi: quello «tecnologico», attraverso l'abbandono dell'utilizzo esclusivo della pellicola e della cinepresa, quello «sociale» con l'uscita del film dalla sala di proiezione e infine quello «creativo», con la rinuncia a considerare il film come un oggetto finito dalla durata predeterminata<sup>38</sup>. Questo schema coglie certamente i caratteri precipui e le principali declinazioni fattive delle pratiche *expanded* ma non tiene conto di alcuni importanti interrogativi che emersero dal dibattito.

La rottura con l'*apparato* cinematografico tradizionalmente inteso implicava, come primo problema fondamentale, che gli spettatori si trovassero immersi in una nuova condizione fruitiva, così differente da suscitare in loro – secondo Robert Whitman – una «sorta di ansietà»: le persone che per la prima volta esperiscono un'opera *expanded* spesso «vogliono capire e chiedono a se stessi di capire, vogliono sapere cosa significa» tendono a cercare «qualcosa che pensano dovrebbero trovare invece di essere ricettivi»<sup>39</sup>. Secondo Ken Dewey invece, l'Expanded Cinema avrebbe richiesto un pubblico che reagisse al contempo in modo artaudiano e brechtiano, un pubblico idealmente «capace di rispondere in modo quasi tattile», «con tutti i sensi», ma anche in grado di «valutare quello che sperimenta nel momento stesso in cui lo sperimenta»<sup>40</sup>. Per VanDerBeek invece, che in precedenza aveva già sottolineato come il passaggio dal cinema tradizionale all'*expanded* comportasse che «il pubblico non potesse più essere considerato l'obiettivo finale» ma che al massimo potesse «essere implicato», il punto di partenza essenziale doveva essere quello di «fare i film per il solo piacere di farli»<sup>41</sup>. L'obbiettivo non può più essere il pubblico, perché il fine non è più il porsi in antitesi da quella «macchina perfettamente progettata e costruita, assolutamente efficiente» che è il cinema di Hollywood<sup>42</sup>.

Questa dichiarazione di VanDerBeek sembra fare da contrappunto ideale a quel «our original conception changed» dichiarato da Mekas, segnando il passo di una nuova indipendenza data dall'apertura e dallo scambio produttivo con le altre arti. L'asse di equilibrio interno al cinema underground americano si era quindi spostato da quella che era la primigenia necessità di affrancarsi dall'industria – scritta nero su bianco nella prima dichiarazione del New American

---

38 CATRICALÀ V., *Media art. Prospettive delle arti verso il XXI secolo*, Mimesis, Udine, 2016, p. 69.

39 WHITMAN R., *Expanded Cinema*, in "Marcatré", n. 34/35/36, dicembre 1967, p. 142.

40 DEWEY R., *Ivi*, p. 146.

41 VANDERBEEK S., *Ivi*, p. 146.

42 *ibidem*.

Cinema Group<sup>43</sup> – all'esaltazione della pratica 'amatoriale' del fare cinema che, come aveva precisato Maya Deren, andava intesa proprio a partire dal significato etimologico di amateur: colui che ama quello che fa e che lo fa con amore<sup>44</sup>. L'affermazione potrebbe sembrare un po' *naïve*, se non si tiene conto che Deren era il nume tutelare dell'underground americano, colei che durante gli anni Quaranta era diventata intima amica di Marcel Duchamp e di tutti gli avanguardisti esuli dall'Europa dominata da Hitler. Ed è proprio in rapporto a Duchamp e alle arti visive che si deve leggere quanto detto da Deren. Come riporta Guy Fihman, Duchamp nei suoi appunti era solito scrivere «fare un cinema» anziché «fare un film»<sup>45</sup>, il che significava che per ogni film si doveva inventare una forma nuova, quindi creare «un cinema», ovvero un'idea nuova di cinema e cioè «qualcosa per vedere ciò che la visione può essere»<sup>46</sup>.

Lo scarto tra la posizione di Duchamp e quella di Deren e VanDerBeek è che a metà degli anni Sessanta, a differenza dell'epoca delle prime avanguardie, non solo gli artisti, ma chiunque avesse esigenza di comunicare e disponesse dei mezzi per farlo – in tanti, ora che sul mercato americano erano disponibili sia le cineprese Super8 che le prime telecamere – veniva chiamato a partecipare alla costruzione collettiva di «una forma d'arte internazionale totalmente nuova». Questo proposito lascia intravedere l'onda lunga di tutta una serie di atteggiamenti sovversivi che avrebbero caratterizzato le dinamiche contro-culturali del decennio successivo, dalla politicizzazione delle esperienze private tipica degli hippie al *do it yourself* dei punk, ma non solo. A quel tempo in America, l'espansione del cinema fuori da tutti i suoi pregressi parametri tecnologici, sociali e creativi era salutata, si è detto, come il definitivo superamento della teoria della specificità mediale e l'implicita visione dell'arte come un oggetto finito e in sé concluso.

Infatti, in un passaggio successivo VanDerBeek ci tenne a precisare come fosse proprio questo «il problema da cui la nostra cultura tenta di liberarsi» e che «quello a cui stiamo pervenendo è quest'idea

---

43 *The First Statement of the New American Cinema Group, New York, 30 september 1960*, in "Film Culture", n. 22-23, Summer 1961, pp 131-133 [trad. it. *New American Cinema Group. Prima Dichiarazione*, in ARGENTIERI M., CILENTO S., MUZZI E., QUAGLIETTI L., *New American Cinema Group, Costituzione e programma. Pregi e limiti di una esperienza*, in "Cinema 60", n.11-12, 1961 pp. 4-6].

44 DEREN M., *Amateur versus professional*, in "Film Culture", n. 39, 1965, pp. 45-47 - Sul valore socioculturale e artistico del cinema amatoriale si rimanda anche, per ora solo succintamente, al fondamentale quanto travisato BRAKHAGE S., *In defense of amateur*, 1967 in "Filmmakers Newsletter", vol. 4, n. 9-10, July 1971, pp. 20-25 [trad. it BRAKHAGE S., *In difesa del cine-amatore*, in APRÀ A., *New American Cinema. Il cinema indipendente americano degli anni Sessanta*, Ubulibri, Milano, 1986, pp. 65-68].

45 FIHMAN G., *Fare un Cinema, Primizie e promesse dell'Avanguardia*, in BERTETTO P., TOFFETTI S. (a cura di) *Cinema d'Avanguardia in Europa*, Il Castoro, Milano, 1996, p. 128.

46 Ivi, p. 130.

che l'arte non è un oggetto ma un'esperienza, e come tale perde una definizione semantica, la tradizione del museo»<sup>47</sup>.

Il rifiuto della fruizione frontale, e in questo senso 'musealizzata', tipica della sala cinematografica ma anche del film inteso come parabola narrativa compiuta e in sé conclusa – si pensi al *Movie Drome* di VanDerBeek ma anche a *The Art Of Vision* di Stan Brakhage – andavano a minare quanto di lì a poco avrebbe scritto Michael Fried nel noto saggio *Art & Objecthood*. In un gesto di *extrema ratio* modernista, Fried avrebbe proposto l'ultima possibile ricetta per «the success, even the survival, of the arts» che in sostanza si riduceva alla loro «ability to defeat theatre». Secondo il critico, l'unica arte che sfuggisse automaticamente alla teatralizzazione era proprio il cinema, essenzialmente in virtù della distanza fisica dell'immagine filmica dallo spettatore<sup>48</sup>.

Ma compromesso l'ultimo «welcome and absorbing refuge»<sup>49</sup> della sensibilità modernista si palesavano tutti gli interrogativi con-naturati a una forma artistica concepita programmaticamente attorno alla negazione di un luogo di fruizione codificato. E se per Whitman il luogo della messa in opera comportava uno sforzo adattativo della performance precedentemente progettata, per Dewey era imprescindibile «comporre» a partire dalla «situazione ambientale» specifica, tenendo conto della «intimità» richiesta da taluni film<sup>50</sup>.

Sembra quasi pleonastico rimarcare come il concetto medesimo di 'luogo di fruizione' stesse in quegli anni subendo anche un'espansione fisica a causa dello sviluppo del mezzo televisivo e delle neonate tecnologie video, ma è proprio nell'accoglimento da parte degli artisti di queste possibilità di diffusione capillare dell'immagine che prende le mosse l'idea di un cinema onnicomprensivo, così espanso da comprendere ogni tipo di immagine, a prescindere dal supporto e dal mezzo impiegato per la loro produzione e riproduzione, nella prospettiva utopica di emanciparsi dalle specifiche tecnologie per perseguire una completa 'trasparenza della macchina', una condizione che però si verrà a determinare soltanto con l'avven-

---

47 Cit. VANDERBEEK S. in DEWEY K. et al. ,*op. cit.*, 1967, p. 144.

48 "in the movies the actors are not physically present, the film itself is projected away from us, the screen is not experienced as a kind of object existing, so to speak, in a specific physical relation to us" - cit. in FRIED M., *Art and objecthood*, in "Artforum", n. 5, June 1967, p. 23, n. 20.

49 Ivi, p. 23.

50 Cit. DEWEY K. in ID. et al. ,*op. cit.*, 1967, pp. 142-143.

to del digitale e che i partecipanti del dibattito erano perfettamente consapevoli di non poter materialmente realizzare in tempi brevi.<sup>51</sup>

Come ha giustamente evidenziato Gloria Sutton, nell'*Expanded Arts Diagram* la voce Expanded Cinema è collegata al diagramma in entrambe le direzioni dalla parola chiave 'pseudo-tecnologia' (*pseudotechnology*) come a indicare le complesse *adapting skills* richieste a questi artisti dal repentino evolversi dei nuovi formati audiovisivi, delle comunicazioni di massa e dell'informatica. Sempre secondo Sutton, con l'adozione del termine 'pseudo-tecnologia' Maciunias sembrava voler ricordare visivamente che il cinema espanso «was based on material, historical and political relationships and not on a specific apparatus or type of media technology»<sup>52</sup>.

In proposito, VanDerBeek aveva evidenziato che gli artisti della sua generazione e lui stesso con loro, attraversavano una fase di «arte approssimativa», durante la quale stavano «preparando i dizionari sulla nostra capacità visuale di digerire materiali e sull'abilità dell'artista di usarli»<sup>53</sup>. Un periodo di transizione da lui stesso salutato entusiasticamente con quel «we are on the verge of the new world» più volte ripetuto nei suoi scritti e che avrebbe trovato una più compiuta sistematizzazione nel concetto di «*età paleocibernetica*», termine che secondo il suo teorizzatore Gene Youngblood, combina in sé «le potenzialità primitive legate al Paleolitico e la completezza trascendentale dell'utopismo realistico della Cibernetica»<sup>54</sup>.

Non è l'unico caso. Di lì a poco Youngblood parlerà di «circuito chiuso globale», della «terra come software» o di videosfera come «noosfera portata alla condizione di essere percepibile»<sup>55</sup> giungerà a queste fortunate definizioni a partire dall'«interfono della cultura» (*culture intercom*) pensato da VanDerBeek come «un cine-

---

51 Durante il simposio, Geldzahler raccontò di non aver mai partecipato a un evento organizzato alla cineteca della Film-makers' Coop senza sentirsi «come se fossi uno dei primi cristiani che stesse facendo qualcosa per cui non siamo ancora del tutto pronti, e che dovessi perciò andarmi a rifugiare sotto terra [*underground*]»; Whitman, parlando degli sforzi organizzativi legati al successivo 9 *Evenings* (13-23 ottobre 1966), si augurava invece che grazie alla collaborazione diretta tra gli artisti e gli scienziati della Bell Laboratories le tecnologie impiegate nelle performance risultassero «praticamente invisibili» - cit. WHITMAN R. in DEWEY K. et al., *op. cit.*, 1967, p. 151 [mia traduzione]. A proposito della volontà di rendere la tecnologia «trasparente», in un'intervista del 1992 Johanna VanDerBeek racconta di come il marito si sia opposto fino alla morte (avvenuta nel 1984) al ripristino filologico del *Movie-Drome* proprio per questo motivo: «Nam-June [Paik] aveva pensato che dovesse essere trasformato in luogo da visitare. Ma ciò è fuori discussione. Stan aveva capito molte cose... ciò che non funzionava. I proiettori erano all'interno della cupola. Disse che se l'avesse dovuto fare di nuovo avrebbe messo delle cabine all'esterno perché l'acustica era incredibile. Ovviamente tutti i proiettori erano rumorosi... credo che oggi tutto questo possa esser fatto con il video» - cit. in MANCINO M., MORRA A., *Intervista a Johanna VanDerBeek*, in BERTETTO P. (a cura di), *Il grande occhio della notte. Cinema d'Avanguardia Americano 1920-1990*, Museo Nazionale del Cinema, Lindau, Torino, 1992, p. 110.

52 SUTTON G., *op. cit.*, 2015, pp. 8-9.

53 Cit. in VANDERBEEK S., in DEWEY K. et al., *op. cit.*, 1967, p. 142.

54 YOUNGBLOOD G., *op. cit.*, 2013, p. 23.

55 Cit. in VANDERBEEK S., in DEWEY K. et al., *op. cit.*, 1967, p. 143.

ma che letteralmente circonda il mondo intero, in una forma o nell'altra»<sup>56</sup>, immagine all'epoca certamente più fumosa ma, col senno di poi, decisamente più profetica.

Questo accostamento ossimorico tra primitivo e futuribile che permea tutte le formulazioni terminologiche afferenti il concetto di Expanded Cinema discende direttamente dalle teorie espresse nel medesimo periodo da Marshal McLuhan in *Understanding Media* – soprattutto, si è già detto, dalla metafora del “villaggio globale” – da cui VanDerBeek prima e Youngblood poi attingono a piene mani.

Quando Youngblood sosterrà che la «rete intermediale» formata dagli schermi televisivi tra loro collegati – la *videosfera*, appunto – porterà a «un'accelerazione evolutiva» il cui principale effetto sarà l'«espansione di coscienza»<sup>57</sup> della mente umana, fornirà una descrizione delle potenzialità dei nuovi mezzi audiovisivi di «trasportare lo spettatore da una determinata situazione mentale in un'altra completamente diversa»<sup>58</sup> che, pure essendo più suggestiva rispetto a quella espressa da VanDerBeek, sarà altrettanto debitrice delle parole di McLuhan, che aveva affermato:

Nelle ere della meccanica, avevamo operato un'estensione del nostro corpo in senso spaziale. Oggi, dopo oltre un secolo di impiego tecnologico dell'elettricità, abbiamo esteso il nostro stesso sistema nervoso centrale in un abbraccio globale che, almeno per quanto concerne il nostro pianeta, abolisce tanto il tempo quanto lo spazio<sup>59</sup>.

In questo senso vanno letti i continui riferimenti di VanDerBeek all'uso delle immagini in movimento come «tecnica per capire e regolare i sensi» o affermazioni come «ho abbracciato il cinema perché mi sembra che sia una forma veramente inclusiva, capace di riflettere perfettamente il nostro tempo. Io la uso per cercare di riflettermi per quanto mi è possibile. Penso di stare perseguendo una specie di omeostasi»<sup>60</sup>.

Walter Benjamin aveva scritto già nel 1927 che con il cinema era sorta «una nuova *regione della coscienza*» che aveva fatto saltare «con la dinamite dei decimi di secondo» il senso comune dello spazio e del tempo e permesso «l'avvicinarsi repentino dei luoghi»<sup>61</sup>. Ma se è chiaro che a ogni evoluzione nelle tecniche di produzione delle immagini, o come sostiene Benjamin, ad ogni «frattura della storia dell'arte», emerge una nuova idea di tecnoscienza e di tecnoesteti-

---

56 Cit. in VANDERBEEK S. in DEWEY K. et al., *op. cit.*, 1967, p. 141.

57 YOUNGBLOOD G., *op. cit.*, 2013, *passim*.

58 Ivi, pp. 141-142.

59 McLuhan M., *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill, NY, 1964 [trad. It. Id., *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano, 1967, p. 9].

60 Cit. in VANDERBEEK S. in DEWEY K. et al., *op. cit.*, 1967, p. 151.

61 BENJAMIN W., *Erwiderung an Oscar A. H. Schmitz*, 1927 [trad. it. *Replica a Oscar A. H. Schmitz* in A. PINOTTI, A. SOMAINI (a cura di), *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino, 2012, p. 262].

ca<sup>62</sup>, giocoforza questo mutamento di paradigma dipende ogni volta da contingenze socioambientali specifiche.

Se in precedenza queste ‘fratture’ si erano consumate tutte all’insegna di un primato della sfera visiva sulle altre, ora, nell’America di metà anni Sessanta, si rivelava una nuova “consapevolezza sensoria” che, a detta di Susan Sontag, non anteponeva più un senso all’altro ma mirava «all’estensione delle sensazioni», favorendo la creazione di opere d’arte che non rappresentavano più idee prettamente visuali ma «nuove *miscele sensorie*»<sup>63</sup>. Si stabilivano inedite priorità d’azione, enunciate con un senso di emergenza che abbiamo visto caratterizzare anche gli scritti di VanDerBeek e che la inducevano a chiudere *Contro l’interpretazione* con queste famose parole:

Ciò che oggi è importante è recuperare i nostri sensi. Dobbiamo imparare a vedere di più, a udire di più, a sentire di più [...] Anziché di un’ermeneutica dell’arte, abbiamo bisogno di una erotica dell’arte.<sup>64</sup>

Non si trattava di una presa di posizione isolata e quindi non sorprende che John Gruen durante il dibattito, parafrasando la chiusa di Sontag, avesse chiarito come l’Expanded Cinema fosse il paradigma di questa «nuova sensibilità culturale» affermando:

Noi chiediamo di provare tutti i nostri sentimenti, di avere maggiori emozioni, di vedere di più, di avere maggiore sensibilità, maggiori capacità, più acuti i sensi del tatto, quelli visivi, quelli interni, quelli esterni, tutto. A me sembra che un autore di Expanded Cinema non faccia altro che cercare di concretizzare per noi questo modo di sentire.<sup>65</sup>

Appena prima di questa osservazione Gruen aveva introdotto nel discorso il tema delle sostanze psichedeliche, argomento di assoluta attualità, paragonando le possibilità offerte dall’Expanded Cinema<sup>66</sup> a quelle dell’LSD.

Nel settembre del 1966 mescalina, psilocibina e LSD, non erano ancora state dichiarate illegali negli Stati Uniti, sebbene la loro larga diffusione tra i più giovani destasse l’apprensione del governo americano che stava segretamente studiandone le possibilità di impiego

---

62 In tempi recenti numerosi studi si sono interrogati su questi aspetti. Su come il medium cinematografico abbia influito sulla percezione della realtà, favorendo la formazione di una «tecnoscienza», rimando al fondamentale SHAW S., *Film Consciousness: From Phenomenology to Deleuze*, McFarland, Jefferson, 2008; sulla «gamma di possibilità», oltre alla «finalizzazione diretta», generate dal rapporto tra il corpo umano e le «protesi tecniche» invece a MONTANI P., *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Cortina, Milano, 2014. In proposito si veda anche il numero monografico sul tema della *Coscienza* di “Fata Morgana”, n. 31, 2017. Sull’interazione tra corpo e nuove tecnologie visive nell’ambito dei *media studies* si veda invece MANOVIC L., *The Language of New Media*, The MIT Press, 2001 [trad. it., ID., *Il linguaggio dei nuovi media*, Edizioni Olivares, Milano, 2002].

63 SONTAG S., *op. cit.* (1965), 1967, pp. 395-396.

64 SONTAG S., *op. cit.* (1964), 1967, p.26.

65 Cit. GRUEN J., in DEWEY K. et al., *op. cit.*, 1967, p. 151.

66 *ibidem*.

coatto come dispositivi di ‘controllo mentale’ all’interno del cosiddetto Progetto MK-Ultra(1953-1973). Contemporaneamente, analoghi esperimenti venivano condotti su soggetti consenzienti dagli psicologi Timothy Leary e Richard Alpert all’Università di Harvard con l’opposto intento, secondo una fortunata espressione dell’epoca, di aprire «le porte della percezione»<sup>67</sup>. I due scienziati divennero una fonte d’ispirazione per i nascenti movimenti di protesta quando nel 1963 furono costretti a dimettersi e a continuare il loro studio in forma privata. Come ha ben sintetizzato lo storico Theodore Roszak l’uso di stupefacenti fu per i giovani americani «un atto di lotta controculturale» per il recupero di un genuino senso del sé e del mondo, attraverso il rifiuto della razionalità e dei limiti imposti dai valori produttivi promulgati dalla «tecnocrazia»<sup>68</sup>.

In questo contesto l’LSD, come il cinema, veniva considerato una tecnologia, un medium che andava ‘liberato’ non solo da ogni forma di monopolio governativo ma da ogni suo precedente uso normativo, sentito ora come coercitivo. Le droghe psichedeliche dovevano essere utilizzate «as an agent in the production of cultural reorientation»<sup>69</sup> capaci di aprire a quei «creative and mystical insights» precedentemente riservati solo ai visionari e ai santi<sup>70</sup>.

La nascita di eventi spettacolari propedeutici all’espansione di coscienza che univano immagini in movimento all’uso di sostanze enteogene – si pensi agli *Acid Tests*<sup>71</sup>, alle varie forme di *Liquid Light*

---

67 Cfr. HUXLEY A., *The Doors of Perception*, Harper & Row, NY, 1954 [trad. it. Id., *Le porte della percezione*, Mondadori, Milano, 1958].

68 ROSZAK T., *The Making of a Counterculture: Reflections on the Technocratic Society and its Youthful Opposition*, Anchor Books, NY, 1969.

69 FABER D., *The Intoxicated State/Illegal Nation: Drugs in the Sixties Counterculture*, in BRAUNSTEIN P., DOYLE M. W. (a cura di) *Imagine Nation: The American Counterculture of the 1960s and 1970s*, Routledge, NY, 2001, p. 19.

70 Ivi, p. 29.

71 Gli *Acid Tests* furono una serie di eventi organizzati dallo scrittore Ken Kesey con il suo collettivo, i Merry Pranksters, durante la metà degli anni Sessanta nella Bay Area di San Francisco con lo scopo di «liberare la mente» di quante più persone possibili sottoponendole a «sinfonie psichedeliche» variamente composte da luci stroboscopiche e proiezioni cinematografiche, da fruire rigorosamente previa assunzione di una dose di LSD fornita gratuitamente. Nel 1964 il collettivo si dotò di un «autobus magico» significativamente battezzato Furthur, in una sorta di contrazione tra «further» e «future». Furthur attraversò la California proponendo le sue «sessioni lisergiche» pubblicizzandole con lo slogan «Can you pass the acid test?». I primi anni di questo viaggio sono raccontati in WOLFE T., *The Electric Kool-Aid Acid Test*, Farrar Straus and Giroux, NY, 1968. In proposito cfr. anche il paragrafo *Le porte della percezione e l’acid test* di SPAZIANTE L., *Vedere suoni: musica e psichedelia*, in MARRONE G. (a cura di), *Sensi alterati. Droghe, musica immagini*, Meltemi, Roma, 2005, pp. 25-28.

*Show*<sup>72</sup> o alle serate organizzate in luoghi come il Cerebrum, l'Electric Circus o il Fillmore East<sup>73</sup> – devono essere letti come tentativi di dare luogo a potenti operazioni *intermediali* in grado di riorientare sensi dell'umanità verso una «coscienza cosmica» capace di «allargare i nostri orizzonti oltre l'infinito»<sup>74</sup> azzerando le dicotomie interno/esterno, spazio/tempo, reale/irreale.

Rilette a cinquant'anni di distanza, queste speculazioni utopiche possono apparire ingenua, ma per i giovani che vivevano in uno stato in cui all'epoca vigevano ancora la segregazione razziale e il codice Hays queste esperienze di catarsi collettiva, oltre a essere vissute come pratiche per esercitare un auspicato cambiamento 'dal basso' nella mentalità comune, ne alimentavano e rafforzavano la sensazione di immanenza.

Non sembra un caso che Gene Youngblood scelga di chiudere l'introduzione di Expanded Cinema con queste parole:

This "consciousness expansion" has reached a velocity of evolutionary acceleration at which several transformations occur within the life-span of a single generation. Because of mankind's inevitable symbiosis with the mind-manifesting hallucinogens of the ecology on the one hand, and his organic

---

72 I *Liquid Light Show* sono una forma di spettacolo generalmente associata con l'emergere del rock psichedelico. Tuttavia, già alla fine degli anni Cinquanta, avevano avuto luogo un certo numero di spettacoli che utilizzavano un processo conosciuto come 'wet show' che consisteva nel mescolare liberamente oli e liquidi colorati su una superficie di vetro umida, posta al di sotto di un semplice proiettore da tavolo che restituiva l'immagine ingrandita alle spalle della band mentre suonava. Negli anni Sessanta questo tipo di spettacoli multimediali evolvettero includendo luci lampeggianti, fumi e ruote colorate; in molti casi alle proiezioni liquide erano accostati proiettori cinematografici manipolati per distorcere le immagini o monitor che rimandavano trasmissioni a circuito chiuso. Tutti questi elementi venivano freneticamente combinati per simulare la supposta sensazione di aver assunto una sostanza psicoattiva. In proposito si veda GRUNENBERG C., *The Politics of Ecstasy: Art for the Mind and Body*, in Id. (a cura di) *Summer of Love. Art of the Psychedelic Era*, Tate Publishing, 2005, pp. 11-61.

73 Cfr. par. *Cerebrum: l'intermedia e le capacità sensoriali dell'essere umano*, in G. YOUNGBLOOD G., op. cit. 2013, pp. 291- 29; GLUCK R.J., *Electric Circus, Electric Ear and the Intermedia Center in Late 1960s New York*, in "Leonardo", vol. 45, n. 1, 2012, pp. 50-56; ZINMAN G., *The Joshua Light Show: Concrete Practices and Ephemeral Effects*, in "American Art", vol. 22, n. 2, 2008, pp. 17-21; BLAUVELT A., *The Barricade and the Dance Floor: Aesthetic Radicalism and the Counterculture*, in Id. (a cura di), *Hippie Modernism. The Struggle for Utopia*, (cat. mostra Minneapolis, Walker Art Center, 24 ottobre 2015- 28 febbraio 2016), Walker Art Center, Minneapolis, 2015, pp. 15-30.

74 YOUNGBLOOD G., op. cit. 2013, p. 102. Anche Walter Benjamin negli scritti connessi ai suoi esperimenti con l'hashish (1927-1934) aveva rilevato come l' «alterazione profonda delle coordinate spazio-temporali» data dalla sostanza migliorasse notevolmente la capacità di percepire «l'aura», trasportandoci in un «regno intermedio» dove la percezione si fa «più stratificata e ricca di spazi» e a sperimentare quel «fenomeno di *colportage* dello spazio» che fa percepire tutti gli eventi che potrebbero avere luogo in un determinato spazio come simultanei. In merito cfr. par. *The Role of Hashish in Benjamin's Media Theory* in SOMAINI A., *Walter Benjamin's Media Theory: The Medium and The Apparatus*, in "Grey Room", n.62, Winter 2016, pp. 22-27. Sui rapporti tra droghe e la teoria dei media negli scritti di Benjamin cfr. anche cap. *Sogno e hashish* in PINOTTI A., SOMAINI A., *Walter Benjamin. Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino, pp. 305-315.

partnership with machines on the other, an increasing number of the inhabitants of this planet live virtually in another world.<sup>75</sup>

Un altro cinema, un'altra America, un'altra umanità, sembravano davvero possibili. E erano idee così potenti da riecheggiare fino dall'altra parte dell'Oceano.

## 1.2 L'Italia e l'altra America

L'avanguardia è il punto in cui coloro che sono più presenti si incontrano con i più antichi.

— Jonas Mekas, Torino, 15 maggio, 1967

Il New American Cinema Group ebbe il suo «primo e ufficiale battesimo di gruppo»<sup>76</sup> non negli USA ma in Italia, quando nell'estate del 1961 David Stone presentò al *Festival dei due Mondi* di Spoleto una serie di film che successivamente fecero tappa a Roma e infine, a settembre, a Bergamo durante l'omonimo premio. Questo programma – che comprendeva film di Brakhage, Breer, Broughton, Cassavetes, Drasin, Frank, Harrington, Markopoulous, Rice, Rogosin, VanDerBeek e ovviamente dei fratelli Mekas – era stato costruito con l'intento di restituire l'eterogeneità del gruppo mostrandone tutte le voci. Fin da subito infatti, all'interno del gruppo si erano delineati due differenti schieramenti. Il primo era composto da tutti quei registi che ricercavano un'autonomia prevalentemente produttiva, i cosiddetti «indipendenti», la cui matrice compositiva era legata al direct cinema – si pensi a film come *Pull My Daisy* (R. Frank, 1959), *Shadows* (J. Cassavetes, 1960), *The Connection* (S. Clarke, 1962) o *Guns of the Trees* (J. Mekas, 1962) – e quindi ancora realista e in parte narrativa seppur mitigata da certi caratteri di improvvisazione.

Il secondo gruppo invece comprendeva artisti e filmmaker più giovani e dalla tendenza più 'artistica' il cui intento era quello di sviluppare, attraverso l'uso di un linguaggio personale e poetico ispirato a quello delle prime avanguardie, un contro-sistema estetico e culturale. È all'interno di questo secondo gruppo che personalità come Stan Brakhage, Robert Breer Ron Rice e Stan VanDerBeek stavano iniziando a sviluppare le loro personali declinazioni di Expanded Cinema.

Un dato importante è che fin dalle primissime recensioni la critica cinematografica italiana si limitò a parlare dei film del NAC in modo meramente contenutistico, sforzandosi di descrivere la trama dei film

---

<sup>75</sup> YOUNGBLOOD G., *op. cit.* 1970, p.47 - ho preferito qui citare il testo originale, perché nella traduzione italiana il senso profetico di questa frase risultava inevitabilmente depotenziato.

<sup>76</sup> APRÀ A., *New American Cinema. Il cinema indipendente americano degli anni Settanta*, Ubulibri, Milano, 1986, p.18.

o di trovare in essi un esplicito risvolto politico, spesso con esiti discutibili.<sup>77</sup> Nell'imbarazzo generale, solo Luigi De Santis motivò le sue perplessità al riguardo ammettendo di non avere «un necessario corredo d'informazione» tale da poter giustificare «la necessità di riguardare la produzione newyorkese fuori dagli schemi di un puro sperimentalismo o di un avanguardismo anacronistico»<sup>78</sup>, un giudizio, quest'ultimo, che verrà reiterato anche in circostanze successive da altri critici e che contribuirà in modo pesante ad alimentare le opinioni negative in merito a questo tipo di cinema nel nostro paese. Più specifico fu invece Tommaso Chiaretti che in un saggio pubblicato in *Film 1962* partiva da un interessante raffronto tra le condizioni sociali in cui si era sviluppato il «cineocchio del NAC» e quelle del ben più noto *kinoglaz* vertoviano, dimostrando di aver ben compreso che la critica dovesse necessariamente rapportare questo «nuovo» cinema d'avanguardia alle condizioni del proprio tempo; tuttavia non nascondeva un certo disprezzo proprio per le operazioni 'più espanse', definendo esperimenti cinetelevisivi di Delbert Mann, Paddy Chayefsky e Richard Brooks come mere «variazioni sul vecchio tema linguistico» trasportate in una cornice «dimessa», ovvero quella televisiva.<sup>79</sup> Sorte ancor peggiore toccò ai film di Joseph Marzano e Stan VanDerBeek, definiti un «astruso giocherellare con i ritagli di pellicola» in merito ai quali Chiaretti si accodava, senza se e senza ma, alla «repugnanza» espressa dal «cinema ufficiale».<sup>80</sup>

Tre anni dopo, nel luglio del 1964, una seconda selezione di film del NAC venne presentata fuori programma al *Festival del Cinema Libero di Porretta Terme* da un giovanissimo P. Adams Sitney. Ad alimentare tra i filmmaker nostrani il mito di questa leggendaria mara-

---

77 In merito cfr. FINK G., *Il cinema indipendente americano*, in "Cinestudio", n.2, 1961, s.p. ; ARGENTIERI M., CILENTO S., MUZZI E., QUAGLIETTI L., *New American Cinema Group, Costituzione e programma. Pregi e limiti di una esperienza*, in "Cinema 60", n.11-12, 1961, pp. 2-25. Vorrei sottolineare come quest'ultimo articolo, sebbene proponga una serie di analisi dei film al limite dell'intelligibilità, evidenzi in una nota intitolata Critici assenti (Ivi, p.6) la totale assenza degli stessi sia a Spoleto che a Roma; la glossa è utile anche perché ci testimonia come fin dalle primissime proiezioni italiane del NAC fossero presenti Michelangelo Antonioni e Cesare Zavattini che, insieme ad Alberto Moravia, furono poi grandi estimatori del cinema underground, presenziando a molti eventi e rassegne.

78 DE SANTIS L., *Il New American Cinema a Bergamo*, in "Bianco e Nero", n. 10, 1961, pp. 40-46.

79 L'esistenza (o meno) di uno specifico linguaggio televisivo è un argomento estremamente dibattuto negli anni Sessanta sia in Italia che all'estero. Se VanDerBeek, McLuhan e Youngblood tendono a considerare in cinema e la televisione sullo stesso piano, intendendoli come analoghi sistemi culturali per la produzione di immagini in movimento le posizioni nel vecchio continente sono decisamente meno aperte. Per una rapida panoramica 'a caldo' sulle diverse posizioni teorico-critiche europee nella prima metà degli anni Sessanta rimando a DOGLIO F., *La figlia gracile. Tesi e ipotesi sulla natura della TV*, in "Macatrè", n. 6/7, 1964, pp. 113-115 ; ID., *La figlia gracile. Tesi e ipotesi sulla natura della TV - seconda parte*, in "Macatrè", n. 6/7, 1964, pp. 164-167.

80 CHIARETTI T., *L'occhio del New American Cinema*, in SPINAZZOLA V., *Film 1962*, Feltrinelli, Milano, 1962, pp. 94-116.

tona cinematografica notturna fu il resoconto scritto ‘a caldo’ da Alfredo Leonardi e immediatamente pubblicato su “Marcatré”<sup>81</sup>, articolo che ci permette oggi di ricostruire sia attraverso quali film avvenne il primo contatto<sup>82</sup> con le prime sperimentazioni *expanded* degli statunitensi sia le possibili ricadute di queste sulla produzione italiana. Dalle parole di Leonardi traspare il contagioso entusiasmo suscitato da queste ‘visioni’ e, al di là dell’immediato culto sorto attorno alle proiezioni rituali di Stan Brakhage – di cui furono mostrate solo le prime due parti di *Dog Star Man*, poiché le altre erano ancora in montaggio – è indubbia la fascinazione che la raffica di fotogrammi di *Twice a Man* (G. Markopoulos, 1964) e l’orgia di sovrimpressioni di *Chumlum* (R. Rice, 1964) avrebbe esercitato su di lui e sul suo cinema, come anche su quello di Piero Bargellini, Tonino De Bernardi, e Adamo Vergine.<sup>83</sup>

L’importanza germinale dell’articolo di Leonardi è rafforzata dalla presenza dei film da lui descritti in molte delle rassegne successive organizzate in Italia. Più in generale, le descrizioni dei film del NAC, che per la loro stessa natura ebbero una distribuzione limitata anche da

---

81 LEONARDI A., *Il cinema libero di Poretta Terme*, in “Marcatré” n. 8/9/10, luglio-settembre 1964, pp. 168-170.

82 Come ha raccontato Massimo Bagicalupo, dopo Poretta questi «film americani vaganti per l’Italia» nel gennaio 1965 arrivarono anche a Rapallo durante l’omonimo premio tramite l’amico Guy Davenport. Ad eccezione di Scorpio Rising – già premiato con grande scandalo a Poretta – vennero proiettati fuori concorso a un gruppo ristretto di persone. Cfr. BACIGALUPO M., *Quarant’anni dopo*, in SBARDELLA A. (a cura di), *Il cinema indipendente italiano 1964-1984* (cat. rassegna Roma, Filmstudio 2, 17 novembre- 1 dicembre 2003), Filmstudio 80, Roma, 2003, p. 16.

83 A riprova dell’importanza di queste descrizioni per i nostri filmmaker, dagli «appunti» di Leonardi emerge che a Poretta fu proiettato anche *A Movie* (1958) di Bruce Conner, film realizzato con spezzoni di b-movies; seppure non esistano testimonianze di una filiazione diretta, sappiamo che quell’estate Alberto Grifi e Gianfranco Baruchello stavano ancora lavorando a *La verifica incerta* e che una certa somiglianza tra i due film fu riscontrata già all’epoca – cfr. QUADRI F., *Trapianto consunzione e morte del cinema dei pittori*, in “L’Uomo e l’arte”, n.7, 1971, p.12. Nel medesimo periodo anche il Gruppo 70 produce un film con ‘scarti’ di pellicole di genere, *Volerà nel ’70* (1965, 16mm, b/n, col. son. 7’), che verrà incluso poi nel catalogo della CCI, ma che qui non viene nominato.

noi<sup>84</sup>, furono fondamentali per la diffusione ‘provinciale’ delle istanze del cinema underground ed espanso nel nostro paese, tant’è che in proposito Piero Bargellini disse che nonostante non avesse mai visto alcuni film americani gli bastava «immaginarseli»<sup>85</sup>, mentre Tonino De Bernardi mi ha recentemente confessato di aver concepito *Il mostro verde* (1967) dopo aver «letto o sentito da qualche parte che Andy Warhol aveva fatto un film da proiettare su due schermi», ma di aver visto *Chelsea Girl* (1966) soltanto molti anni dopo.

All’entusiasmo dei filmmaker facevano da contrappasso i commenti della critica. Leonardo Autera sulle pagine di “Bianco e Nero” valutava le dodici ore di proiezione notturna come «ottimamente spese per smantellare dalle fondamenta il mito» liquidando così tutti i film statunitensi presentati a Porretta:

Ciascuno di questi nomi e di questi titoli vale l’altro e tanto tali prodotti denunciano in eguale misura stati che si possono definire semplicemente patologici, rappresentando in forme convulse di decrepita avanguardia monotone ossessioni erotiche di stampo omosessuale e una totale alienazione dalla realtà e dalla società [...] una mistica della spontaneità che in realtà nasconde un’assoluta impotenza creativa.<sup>86</sup>

È cosa nota come in quegli anni, in Europa prevalesses una critica cinematografica normativa e fortemente ideologizzata. In particolare, in Italia molti critici tendevano ad analizzare i film giudicandone l’aderenza ai principi marxisti, un background che, con l’esplosione del Sessantotto, avrebbe determinato nella nascente critica militante un atteggiamento di ferma condanna per tutte quelle forme ritenute estetizzanti, e quindi devianti, se non nocive, ai fini della rivo-

---

84 Molti di questi film mostravano persone intente ad assumere droghe o intente in pratiche sessuali, talvolta anche omosessuali e interrazziali, comportamenti condannati dal codice Hays quanto dalla più morbida censura italiana. I film del NAC potevano quindi essere proiettati solo nei Cine-club e nelle regolari Associazioni dotate di specifico «permesso di importazione temporaneo» da esibire su richiesta delle autorità competenti, come documentato da una lettera datata 30 giugno 1967 inviata per conto dell’Unione Culturale di Torino, nella quale Carlo Repetto raccomanda a Pio Baldelli di prestare particolare attenzione alla copia dell’autorizzazione da loro fornita a P. Adams Sitney in vista dell’arrivo dei film a Perugia (UC, faldone AS056). Dai racconti di alcuni presenti sembra che gli organizzatori delle proiezioni dovessero affrontare anche alcuni problemi di gestione del pubblico che potevano portare a controlli da parte della polizia: alcune persone rimanevano infatti così turbate da questi film da inveire, lanciare sedie contro lo schermo o minacciare i presenti in sala; c’era anche chi, saputo tramite passaparola del contenuto pruriginoso di alcune pellicole, si recava alla proiezione per compiere atti osceni, ma talvolta capitava nella serata ‘sbagliata’ e, trovandosi davanti a un rigorosissimo film strutturale, decideva di ‘vendicarsi’ disturbando gli altri spettatori.

85 BACIGALUPO M., *Il film sperimentale*, numero speciale di “Bianco e Nero”, n.5/8, maggio-agosto 1974, pp. 10-11.

86 AUTERA L., *Poretta: festival di aggiornamento*, in “Bianco e Nero”, n. 10, ottobre 1964, pp. 41-42. Tratti «patologici» vengono ravvisati anche da Rita Porena che esorta paternalisticamente a rivalutare questi film come una «denuncia», considerandoli «una confessione, anzi l’esibizione, di una malattia in tutti i suoi sintomi, materia viva, da comprendere con mente pura e disponibile» – cit. in PORENA R., *Gli angeli ribelli del cinema beat*, in “Cinema 60”, n. 56, febbraio 1966, pp. 14-18.

luzione<sup>87</sup>; parimenti quello stesso clima avrebbe fatto in modo che i sostenitori di un certo cinema intellettuale ed esistenzialista si raccogliessero attorno a "Filmcritica" e alla neonata "Cinema & Film".

Tra chi si schierò più apertamente in difesa del NAC e soprattutto del gruppo più sperimentale vi fu ancora Tommaso Chiaretti il quale, in un lungo saggio intitolato *Le ragioni dell'Avanguardia*, assume una posizione più possibilista rispetto a quella che aveva manifestato soltanto tre anni prima. Ribattendo direttamente ai commenti fatti da Guido Aristarco, sia a Porretta che in un articolo di poco successivo<sup>88</sup>, Chiaretti puntò il dito contro i suoi colleghi e sottolineando in un lungo passaggio le differenze di approccio tra critica cinematografica e artistica:

Nessun critico d'arte, nemmeno per malintesa voglia di organizzazione della materia o di volgarizzazione, potrebbe distinguere la pittura in due tipi principali: quella a soggetto e quella non a soggetto, comprendendo in quest'ultima tutta la produzione non figurativa. [...] È del tutto irrilevante lo stabilire, tuttavia, a cosa debbano riferire tali immagini, che cosa debbano rappresentare: anzi è negare il carattere autonomo, il processo dell'arte cinematografica. È criticamente rilevante ricreare ed analizzare, caso per caso e tendenza per tendenza, a che cosa si riferiscano nella realtà: cioè a che cosa tentino di mimare o di esprimere, e fino a che punto siano in sintonia con la realtà del tempo. Che non è, o non è necessariamente una realtà politica, e nemmeno una realtà fisica, da tradursi più o meno fotograficamente (sempre che si voglia illegittimamente sostenere il carattere 'realistico' della fotografia): ma anche una realtà di idee, di movimenti interni, di apparenze, di fantasmi, senza vergognarsene. Vi è una realtà dei conflitti sociali, ad esempio, ma anche di quelli sessuali. Vi è una realtà dei più intimi nodi dell'inconscio, vi è una realtà medesima delle illusioni<sup>89</sup>.

Proseguendo con il suo discorso il critico si concentrò sul parallelismo tra la visione onirica e tecnica cinematografica, evidenziando come i suoi elementi («accelerazioni e decelerazioni, ingrandimenti di dettagli, sfocature») determinino una temporalità sempre fittizia, illusoria. Appoggiandosi prima alle teorie di Balázs per poi spingere

---

87 Particolarmente significativa in proposito mi sembra l'opinione espressa da Nino Ferrero su la rassegna di Poretta: dopo aver liquidato le pellicole del NAC come «curiosi filmetti sperimentali di giovani registi statunitensi» il critico aprì una lunga chiosa sul significato di cinema libero, a suo dire «un cinema che si potrebbe anche definire 'resistenziale', estendendo il concetto di 'Resistenza', ferma restando la sua matrice storica, a tutto ciò che ancor oggi si oppone, in ogni parte del mondo, ad una distruzione più o meno violenta della ragione. Cinema libero quindi ma non 'cinema in libertà' come alcuni tra i film qui presentati potrebbero dar addito a definirlo». cfr. FERRERO N., *Cinema Libero a Porretta Terme*, in "Filmcritica", n.147-148, 1964, p. 398.

88 ARISTARCO G., *Il Kaiser non da di che vestirsi*, in "Mondo Nuovo", n. 18, 1964.

89 CHIARETTI T., *Le ragioni dell'avanguardia*, in SPINAZZOLA V., *Film 1964*, Feltrinelli, Milano, 1964, pp. 151-154. Sul parallelismo tra visione inconscia e tecnica cinematografica si veda METZ C., *Le signifiant imaginaire*, UGE, Paris, 1977 [trad. it. ID., *Cinema e psicanalisi il signifiante immaginario*, Marsilio, Venezia, 1980] e gli italiani ALBANO L., *Lo schermo dei sogni. Chiavi psicoanalitiche del cinema*, Marsilio, Venezia 2004; EUGENI R., *La relazione d'incanto. Studi su cinema e ipnosi*, Vita e Pensiero, Milano, 2002.

il discorso in ambito fenomenologico (citando Merleau-Ponty), Chiaretti cercò di spiegare al collega Umberto Barbaro<sup>90</sup> come non si possa chiedere al cinema di produrre significati di natura assoluta, cosa che lo costringerebbe sempre a piegarsi alla narrazione letteraria – «come se l'impegno sociale fosse severamente costretto nei canoni dell'oratoria» – quanto piuttosto si debba accettare che le immagini in movimento servano ad analizzare e indagare concetti legati alla contingenza fenomenica, salutando positivamente anche gli «sforzi creativi» e non solo la «comunicazione di empiti rivoluzionari».<sup>91</sup>

Chiaretti sarebbe rimasto una voce fuori dal coro. Negli anni immediatamente successivi la critica cinematografica italiana continuò infatti a mostrare un atteggiamento di completa chiusura verso i film più sperimentali e a interessarsi al NAC limitatamente alle questioni legate all'indipendenza dai sistemi di produzione ufficiali, travisando e piegando a scopi politici le (presunte) intenzioni che avevano portato alla fondazione della Film-Makers' Coop all'inizio degli anni Sessanta. Ma a metà del decennio lo scopo del NAC non era più – se mai la fosse stato – girare dei film indipendenti dall'industria cinematografica che a prescindere dai risultati estetici avessero un valore a in quanto film *contro* il sistema<sup>92</sup>. Molti 'indipendenti' della prima ora come John Cassavetes ora lavoravano a Hollywood e Shirley Clarke nel 1964 aveva addirittura vinto un Oscar con il film *Robert Frost: A Lover's Quarrel With the World*, mentre Andy Warhol e Paul Morrissey stavano riempiendo le sale americane con *Chelsea Girl* (1966). Jonas Mekas stesso era stato molto chiaro sulla posizione presa in quel momento dal gruppo, non solo nell'editoriale pubblicato nel numero speciale di "Film Culture" citato in apertura, ma an-

---

90 Chiaretti fa qui riferimento a un lungo passaggio de *Il film e il risarcimento marxista dell'arte* che si limita a riportare in nota senza trascriverlo per intero; mi sembra utile però riportarne una breve parte nella quale Barbaro fa un'affermazione dal sapore quasi greenberghiano sostenendo che le opere d'arte «vanno valutate dalla forma, dal loro esclusivo linguaggio che esprime suggestivamente e per immagini il loro contenuto profondo, latente e sotterraneo» cit. in BARBARO U., *Il film e il risarcimento marxista dell'arte*, Ed. Riuniti, Roma, 1960, pp. 201-202.

91 CHIARETTI T., *Le ragioni dell'avanguardia*, in SPINAZZOLA V., *Film 1964*, Feltrinelli, Milano, 1964, pp. 184-186.

92 A tal proposito, mi sembra significativo ricordare che durante la tavola rotonda organizzata alla 1ª edizione del *Festival del Nuovo Cinema di Pesaro* il critico cinematografico americano Andrew Sarris aveva precisato di aver cambiato il titolo del suo intervento – programmaticamente intitolato *Essere indipendenti non basta* – durante il convegno, poiché «il marxismo predominante in questo festival» stava portando «alla formulazione di fantasie» trasformando la discussione in «una guerriglia male organizzata». Sarris non era un estimatore del NAC, ma si era sentito in dovere di difenderne le posizioni più sperimentali evidenziando il «paradosso» a causa del quale «questo cinema è un'offesa ai fautori della rivoluzione qui a Pesaro come ai Filistei di Hollywood». Rincarando la dose aveva aggiunto: «come americano, non vedo alcun particolare pregio nel cinema indipendente in se», infine aveva chiuso il suo discorso affermando che alla fine di tutto e nonostante tutto l'arte avrebbe vinto «non attraverso il falso collettivismo, ma grazie alla penetrazione di una visione genuinamente originale nella compiacenza che ci circonda» cfr. A. SARRIS, *Essere indipendenti non basta*, in AA.VV., *Per una nuova critica. I convegni pesaresi 1965-1967*, Marsilio, Venezia, 1989, pp. 109-124.

che nel successivo *Where Are We-the underground?*, saggio che però sarebbe stato tradotto solo nel 1971<sup>93</sup>, ben dopo quella primavera del 1967 in cui, con l'arrivo di Mekas a Torino, il *misunderstanding* tra la critica cinematografica italiana e le posizioni del NAC raggiunse l'apice.

Dal 13 al 23 maggio di quell'anno si tenne presso la Galleria d'Arte Moderna di Torino la grande rassegna *The New American Cinema Group Exposition* [fig. 01.03] organizzata dall'Unione Culturale di Torino<sup>94</sup> e questa volta non si trattava di proiezioni semi-clandestine o fuori concorso, ma di un evento che ebbe un'eco di portata nazionale<sup>95</sup> non solo in ambito cinematografico. La grande esposizione giunse in Italia grazie ad Edoardo Fadini, vice-presidente dell'Unione Culturale di Torino e critico teatrale, intimo amico dei membri del Living Theatre. Nell'estate del 1966, attraverso la compagnia, Fadini incontrò Jerome Hill nella sua residenza di Cassis in Francia che lo introdusse a Jonas Mekas, da tempo desideroso di far conoscere i film del NAC in tutta l'Europa<sup>96</sup>. Torino doveva infatti essere la prima tappa italiana – seguita da Pesaro (27 maggio - 4 giugno) e Roma (10-14 giugno) – di un tour europeo che sarebbe dovuto proseguire in Francia, Germania, Svezia, Olanda, Inghilterra

---

93 MEKAS J., *Where Are We-the underground?*, 1966, in BATTOCK G., *The New American Cinema*, Dutton, New York, 1967 pp. 17-21 [trad. it. ID. *A che punto siamo noi dell'Underground?*, 1971 in PIVANO F. (a cura di), *L'altra America negli anni Sessanta - Volume 1*, Arcana, Milano, 1993 (2 ed.), pp. 98-101].

94 Riepilogando per sommi capi le premesse della rassegna NAC, l'Unione Culturale riaprì dopo una breve chiusura con la nuova direzione di Fadini nella stagione 1966-1967. Già nelle prime settimane di riapertura le attività dell'Unione furono contrassegnate da un clima di estrema vivacità: dal 5 all'8 maggio del 1966 il Living Theatre portò lì in scena *Mysteries and Smaller Pieces*; il 18 maggio Carmelo Bene il suo *Pinocchio*; il 21 maggio Sanguineti e Baruchello presentano *La verifica incerta*. Dopo la pausa estiva, il 28-29 novembre 1966 l'Unione Culturale organizzò due serate di film sperimentali italiani con proiezione di *Immagine del tempo* e *Sogno di Anita* di Mario Masini, *Go for your money* di Magdalo Mussio, *Voyage* e *Il fachimiro* di Giorgio Turi e Roberto Capanna; alla serata intervenì anche la poetessa del Gruppo 63 Patrizia Vicinelli che li conobbe Paolo Menzio e Tonino De Bernardi (che le dedicherà nel 1969 il film *A Patrizia*) – dopo la rassegna del NAC – nel giugno 1967, grazie a da Fadini fu realizzato tra Ivrea e la sede dell'UC di Torino, il *Primo Convegno Nazionale per un Nuovo Teatro* con interventi e spettacoli di Carmelo Bene, Eugenio Barba e l'Odin Teatret, De Berardinis e Peragallo, Carlo Quartucci.

95 Per l'occasione il settimanale "Panorama" tradusse un lungo articolo di sei pagine di "Newsweek" dedicato al NAC, purtroppo cambiandogli il titolo. Si tratta del primissimo articolo in italiano che fece espressamente riferimento all'Expanded Cinema: «Ancora più aggressivo il cosiddetto *cinema in espansione* che si potrebbe paragonare a un circo equestre d'avanguardia dove film, teatro, musica registrata, scultura in movimento e pittura luminosa vengono mescolati in un solo calderone, con effetti unici e di nuovo genere» – cfr. *Contro Hollywood*, in "Panorama", maggio 1967, pp. 91-92.

96 Presso l'archivio dell'Unione Culturale Franco Antonicelli di Torino sono conservate una serie di lettere di Hill indirizzate a Fadini (lettera di Hill 11/01/1967, UC, faldone A057; lettera di Hill 25/02/1967, UC, faldone A057; lettera di Hill 11/03/1967, UC, faldone A057; lettera di Hill 04/04/1967, UC, faldone A057) e tra quest'ultimo e Mekas (lettera di Mekas 28/03/1967 UC, faldone A057; lettera di Fadini 12/04/1967 UC, faldone A057; lettera di Mekas 27/04/1967 UC, faldone A057) in cui si discutono i dettagli organizzativi, i costi della rassegna e gli spostamenti dei film verso Roma e Pesaro.

e Belgio<sup>97</sup>; come si evince dalla copiosa corrispondenza e dai documenti conservati nell'Archivio dell'Unione Culturale di Torino i film rimasero tuttavia bloccati in Italia fino all'autunno successivo, dando modo a un buon numero persone in diverse città di poterli vedere<sup>98</sup>.

La rassegna torinese ci interessa particolarmente perché fu teatro di una serie di dibattiti tra il pubblico e i filmmaker americani e soprattutto tra questi ultimi e alcuni critici cinematografici italiani, ri-

---

97 Cfr. bozza del Comunicato Stampa dell'Unione Culturale di Torino datata 10/04/1967 (UC, faldone AS270).

98 Richieste di noleggio da tutta Italia arrivarono all'Unione Culturale di Torino che in quei mesi divenne, in modo del tutto officioso, il deposito e il centro di distribuzione dei film del NAC in Italia, occupandosi anche di fare anche da intermediario per la gestione dei diritti o la vendita di alcune copie del film *The Brig* dei fratelli Mekas (lettera di Jonas Mekas 24/08/1967, UC, faldone A057; lettera di Carlo Repetto, s.d., UC, faldone A056; lettera Cineteca Italiana; 13/07/1967, UC, faldone A057) e dei *Songs of Stan Brakhage* (lettera di Stan Brakhage, agosto 1967, UC, faldone A057). — Attraverso l'ampia corrispondenza conservata presso l'Archivio dell'Unione Culturale di Torino è possibile ricostruire sia dove sono stati proiettati i film immediatamente dopo l'edizione del Festival di Pesaro, sia il costo di noleggio (30.000 lire per circa una decina di film). Rassegne del NAC si svolsero a: Napoli al Teatrino di via dei Fiorentini dal 20 al 23 giugno (lettera di Adamo Vergine, s. d., UC, faldone A057); all'Accademia di Belle arti di Perugia il 7 luglio (lettera di Pio Baldelli, 10/06/1967, UC, faldone A057; lettera di Carlo Repetto 30/06/1967; UC, faldone A056); alla Cineteca di Monte Olimpino il 14 luglio (lettera di Alberto Longatti 08/06/1967, UC, faldone A057; lettera di Carlo Repetto, 30/06/1967, UC, faldone A056); a Savona dal 17 al 23 luglio (programma; UC, faldone A057). — Nei faldoni sono contenute anche lettere di richieste di noleggio dei film che non sembrano essere andate a buon fine. Daniela Palazzoli chiede per prima di poter portare la rassegna a Milano (lettera del 09/05/1967, UC, faldone A057) ricevendo risposta negativa da Fadini (lettera del 12/05/1967, UC, faldone A057) ancora convinto che i film non si sarebbero fermati a lungo in Italia, ma non venendo in seguito ricontattata come avverrà invece in altri casi. Altre lettere di richiesta che non portano alla realizzazione di una rassegna arrivano da parte: della Galleria Barozzi, Venezia (lettera di Paolo Barozzi a Jonas Mekas, 15/05/1967; UC, faldone A057); del Centro Universitario di Genova (lettera di Edoardo Fadini 30 maggio 1967, UC, faldone A057; lettera di Anna Oberto, s.d., UC, faldone A057); della Cineteca Italiana (lettera di Walter Alberti, 10/06/1967; UC, faldone A057); della Cineteca Nazionale (lettera di Leonardo Fioravanti, 16/07/1967; UC, faldone A057); della Sala di Cultura del Comune di Modena (lettera di Oscar Goldoni, 09/06/1967; UC, faldone A057); della Commissione Cinematografica del Comune di Bologna (lettera di Vittorio Boarini, 16/06/1967; UC, faldone A057). — Un caso particolare è rappresentato dalle insistenti richieste di contatto da parte di Annabella Miscuglio del Filmstudio di Roma, luogo che a partire dall'anno successivo diventerà il "tempio" del cinema underground in Italia, ma dove i film del NAC arriveranno soltanto nel 1969 (lettera di Annabella Miscuglio al Comune di Torino, 15/05/1967, UC, faldone A057; lettera di Annabella Miscuglio, 18/05/1967, UC, faldone A057; lettera di Edoardo Fadini, 30/05/1967, UC, faldone A057; lettera di Annabella Miscuglio, 16/06/1967, UC, faldone A057; lettera di Annabella Miscuglio, 11/07/1967, UC, faldone A057; lettera di Annabella Miscuglio, 05/09/1967, UC, faldone A057; lettera di Edoardo Fadini, 15/09/1967, UC, faldone A056; lettera di Annabella Miscuglio, 24/09/1967, UC, faldone A057; lettera di Edoardo Fadini, 20/10/1967, UC, faldone A056; lettera di Annabella Miscuglio, 26/11/1967, UC, faldone A057) — tra queste lettere inviate dal Filmstudio c'è un documento di particolare interesse: si tratta di una lettera fotocopiata curiosamente indirizzata a Stan VanDerBeek e datata 08/05/1967 (UC, faldone A057) in cui Miscuglio scriveva di essere interessata a organizzare una rassegna di film indipendenti a Roma chiedendo di avere una lista completa dei film dell'autore corredata di condizioni di noleggio; da quanto si evince dalle iscrizioni a penna la comunicazione arrivò a Torino tramite lo stesso Jonas Mekas.

portati non solo sui quotidiani locali, ma anche su quelli nazionali<sup>99</sup>, che segnarono una rottura inconciliabile tra le parti.

L'apice della polemica si raggiunse il 23 maggio, data in cui fu organizzata una tavola rotonda pubblica conclusiva alla presenza di Mekas e Hill con la partecipazione di registi e critici cinematografici<sup>100</sup>, tra i quali Guido Aristarco, giunto su invito dell'Unione.

A documentare il violento botto e risposta tra Aristarco e Mekas restano oggi due articoli antitetici per posizioni e toni, scritti dal giornalista Nino Ferrero e dell'artista Ugo Nespolo, che hanno il pregio di restituire l'inconciliabilità totale delle due fazioni. Da una parte Aristarco domandava se queste «immagini del caos» potessero esplicitare «un'azione nuova e rivoluzionaria» o se invece si trattasse di una mera riproposizione di modalità avanguardistiche, stupito da «questi simpatici americani» che così repentinamente «cambiano le loro dichiarazioni di protesta»<sup>101</sup>; dall'altra Mekas gli rispondeva maliziosamente di essere «sempre più convinto che noi a New York dobbiamo continuare a fare film, e portarli qui a voi, perché ci spieghiate che stiamo facendo»<sup>102</sup>.

Mekas aveva già incontrato il pubblico nei giorni precedenti<sup>103</sup>, e in tale circostanza, incalzato da vari interlocutori che gli domandavano se il concetto di avanguardia potesse essere ancora appropriato, e se sì in che termini, per definire i film del NAC, il filmmaker aveva cercato di condurre, seppur con il suo tipico fare messianico, la discussione nell'ambito di una contingenza socioculturale affermando:

Possiamo prendere un esempio tra due poeti in letteratura, due poeti che vissuti a cinquanta anni di differenza tra loro... un poeta non rinnega l'altro... la differenza è che ognuno viene da un mondo differente. [...] L'avanguardia è il punto in cui coloro che sono più presenti si incontrano con i più antichi<sup>104</sup>.

---

99 In proposito cfr. FERRERO N., *Acque agitate con i diari europei di Taylor Mead*, in "L'Unità", venerdì 19 maggio 1967; VICE, *Le provocatorie immagini del "new cinema" americano*, in "La Stampa", venerdì 19 maggio 1967; *Rassegna del sesso gabellata per arte*, in "L'eco dello spettacolo", sabato 20 maggio 1967; RONDOLINO G., *Il nuovo cinema americano a Torino*, in "L'eco dello spettacolo", 27 maggio 1967.

100 In quell'occasione sembra fossero presenti alla conversazione oltre che a Mekas, Hill e Aristarco anche Fernanda Pivano, Edoardo Fadini, Gianni Rodolico, l'editore di "Marcatré" Roberto Lerici e il regista teatrale Michel Fontaine. Cesare Zavattini, da tempo desideroso di conoscere Mekas rimase purtroppo bloccato a Luzzara e non fu presente all'incontro (telegramma Zavattini, 13/05/1967, UC, faldone A057).

101 NESPOLO U., *Paradise Now*, in "Bit", n.3, giugno-luglio 1967, pp. 7-10.

102 FERRERO N., *Tavola rotonda sul new cinema*, "L'Unità", 25 maggio 1967 (s.p. ritaglio, UC, faldone AS1114).

103 Gli incontri di Mekas con il pubblico avvenuti al termine delle proiezioni del 15 maggio e del 16 giugno furono registrati su due bobine rimaste inedite per cinquant'anni. La trascrizione del dibattito è stata messa a disposizione da Claudio Panella e Fabio Scandura e finalmente pubblicata in occasione del *reenactment* della storica rassegna torinese realizzato dalla Fondazione Prada di Milano nel 2017 - cfr. CELANT G. (a cura di), in *The new american Cinema. Torino 1967*, "Quaderno della Fondazione Prada", n. 11, aprile 2017, pp. 14-27.

104 Ivi, p.27.

Terminata la rassegna torinese, Gianni Rondolino tentò un bilancio. Pur partendo dal presupposto che il «valore di contestazione» di questo cinema fosse «senza dubbio nullo», il critico giustamente rilevò che «più che di cinema, nel senso tradizionale del termine» sarebbe stato meglio iniziare a parlare di «nuova arte della visione»<sup>105</sup> e che per questo motivo «è giusto che questa ampia rassegna del cinema americano si sia tenuta nella sede della Galleria Moderna»<sup>106</sup>. Riprendendo il discorso in un articolo successivo su "Bianco e Nero", Rondolino tornò sulla questione spiegando che la pratica di questa nuova arte

può condurre a una nuova percezione della realtà e conseguentemente alla formulazione di nuovi giudizi di valore [Questi film] posseggono un loro valore che trascende a volte gli stessi risultati estetici raggiunti, che pur sono considerevoli. Ed è un valore di "contestazione" che andrebbe indagato attentamente.<sup>107</sup>

Come prevedibile, la cosa fece infuriare Aristarco che pubblicò un articolo su "Cinema Nuovo" nel quale si scagliava contro le affermazioni di Rondolino e rincarava la dose contro gli americani, rei di aver venduto l'anima all'industria cinematografica. Il casus belli veniva individuato nel successo commerciale di *Chelsea Girls*, in merito al quale il critico arrivava addirittura a chiedersi cosa ne avrebbe pensato il povero Ron Rice, filmmaker del NAC scomparso prematuramente nel 1964<sup>108</sup>.

Al netto della gratuità di queste affermazioni, dopo il lungo viaggio delle pellicole americane per la nostra penisola, terminato a settembre con la Mostra di Venezia, la maggioranza dei critici smise completamente di interessarsi al NAC.

I pochi che continuarono a farlo sembravano accogliere l'invito di Rondolino a mutare il proprio approccio, rendendo ancor più evidente la necessità già evidenziata dal critico torinese di collocare questi discorsi visivi al di fuori dei «luoghi» cinematografici tradizionalmente intesi, non solo fisici ma anche critici e teorici.

E se la successiva e decisamente più dimessa edizione della *The New American Cinema Group Exposition* del 1968, dopo il debutto all'Unione Culturale, venne ospitata solo in luoghi legati al mondo

---

105 Rondolino chiaramente fa riferimento al noto film-manifesto di Stan Brakhage *The Art Of Vision* (1965) presentato per la prima volta in Europa a Torino.

106 RONDOLINO G., *Il nuovo cinema americano a Torino*, "L'eco dello spettacolo", Roma, 27 maggio 1967 (s.p. ritaglio, UC, faldone AS1114).

107 RONDOLINO G., *Appunti sul New American Cinema*, in "Bianco e Nero", n. 6, giugno 1967, p. 40.

108 G. ARISTARCO, *Il new american cinema esce dal sottosuolo*, in "Cinema Nuovo", maggio-giugno 1967, pp. 214-216 - lo stesso articolo venne pubblicato sull'edizione nazionale de "La Stampa" con il titolo *Il cinema del sottosuolo diventa attrattiva mondana* (venerdì 7 luglio 1967).

dell'arte e del design<sup>109</sup>, dal punto di vista critico questo cambio di rotta fu ben rappresentato da un articolo di Renato Tomasino pubblicato in due parti su "Filmcritica", la rivista di cinema in quel momento più attenta alle sperimentazioni filmiche. Nonostante qui fossero combinati due filtri teorici ancora altamente normativi – la teoria dell'informazione e la *gestaltpsychologie*, con buona pace della critica americana anti-greenberghiana – l'articolo fu l'unico che a quell'altezza tentò di spostare l'asse del discorso sui film del NAC da un'analisi contenutistico-politica a una estetico-percettiva, concentrando l'attenzione sulle tecniche espanse di ripresa e di montaggio utilizzate in alcuni di questi film, segnatamente quelli che Gene Youngblood avrebbe definito con il termine di «cinema sinestetico» (*synaesthetic cinema*), di cui si discuterà ampiamente nel capitolo successivo. Un ulteriore merito di questo articolo fu di constatare che il principale errore della critica nei confronti del film del NAC fosse stato quello di non produrre «una serie di analisi dell'autoespressione e delle sue possibilità», ovvero della «matrice estetica comune a tutto il movimento», ma di essersi limitata a «constatare che i film esistevano e che comportavano dei concreti problemi economici».<sup>110</sup>

Gli «errori» evidenziati da Tomasino stavano per ripetersi anche e in seno alla neonata Cooperativa di Cinema Indipendente che si formò ufficialmente nell'autunno del 1967 a Roma sul modello della Film-Makers' Coop di Mekas<sup>111</sup>, ma che era nata a Napoli qualche tempo prima, con premesse decisamente diverse, da una costola del

---

109 La rassegna fu ospitata alla Galleria de' Foscherari il 26 e il 27 giugno (programma, testo e lettera di Pietro Bonfiglioli, 14/06/1968, UC, faldone AS057), successivamente i film vennero proiettati alla Biblioteca Olivetti di Ivrea (lettera di Bruno Zorzi, 11/07/1968, UC, faldone AS057; lettera di Bruno Zorzi, 03/07/1968, UC, faldone AS057) - A metà Luglio si sollecitava il ritorno dei film che risultavano ancora presso la Triennale di Milano (lettera di Edoardo Fadini, 11/07/1968 UC, faldone AS1031).

110 TOMASINO R., *Dal romanticismo del NAC alla critica gestaltica 2*, in "Filmcritica", n. 181, settembre 1967, p. 436.

111 Oltre la CCI italiana la Film-Makers' Coop ispirò in pochi anni analoghe forme associative in tutto il mondo, tra le quali mi limito a segnalare le principali: la Canyon Cinema (San Francisco, 1967), la London Film-Makers' Co-op (1966), la tedesca Hamburger Filmmacher Cooperative (1967), la danese ABCinema (Roskilde, 1968) e, più tardi le francesi Collectif Jeune Cinéma (Parigi, 1971) e Paris Film Coop (1974). Per un approfondimento sulla storia di queste cooperative cfr. MACDONALD S., *Canyon Cinema: The Life and Times of an Independent Film Distributor*, University of California Press, 2008; WEBBER M. (a cura di), *Shoot Shoot Shoot: The First Decade of the London Film-Makers' Co-operative 1966-76*, Lux, London, 2016; MEUELER C., *Wer Filmmacher ist, soll die Hand heben! Die Hamburger Filmmacher Cooperative* in ID., *Das ZickZack-Prinzip*, Heyne Verlag, München, 2016, s.p.; ØRUM T., *ABCinema and Super8 Technology*, in ID., OLSSON J. (a cura di), *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950-1975*, Brill/Rodopi Press - Leiden/Amsterdam, 2016, pp. 422-432 - purtroppo, a differenza delle altre cooperative, sulla CCI italiana non esiste uno studio scientifico completo: l'unica forma di documentazione è rappresentata dalle testimonianze da Bagicalupo - cfr. BACICALUPO M., *op. cit.*, 1974, pp. 3-14; ID., *op. cit.*, 2003, pp.15-19.

Centro di Filmologia e Cinema Sperimentale<sup>112</sup> fondato nel 1965 dal filmmaker e psicologo Adamo Vergine.

Con l'ingresso dei filmmaker e degli artisti torinesi e romani nella Cooperativa l'attenzione per gli aspetti percettivi del cinema che aveva caratterizzato la sua origine andò scemando e le attività del gruppo si concentrarono prevalentemente su questioni distributive e produttive – a dire il vero senza grandi risultati – guardando al modello americano soprattutto a livello di organizzazione corporativa<sup>113</sup>.

Come la maggioranza della critica italiana aveva fatto con i film del NAC, anche la CCI come gruppo si strinse sul portare all'attenzione pubblica solo la propria «politica di indipendenza» dall'industria cinematografica, valorizzando poco o niente gli aspetti più genuinamente sperimentali, sui quali i suoi membri non rilasceranno mai dichiarazioni, se non a titolo esclusivamente personale. La mancanza di una prospettiva comune è chiaramente visibile nell'unico film «collettivo» prodotto dalla CCI, *Tutto tutto nello stesso istante* (1968-1969): nove travagliati mesi di gestazione per partorire venticinque minuti di rara disorganicità.

Con l'arrivo del Sessantotto, la questione sperimentale era diventata via via sempre più un motivo insostenibile di contrasto politico all'interno della CCI, che già nel 1969 si era legalmente sciolta scegliendo un tipo di collaborazione «al di fuori di uno schema controllato dallo stato»<sup>114</sup>. Bacigalupo, il più attendibile e fedele testimone di questa esperienza, qualche anno dopo scrisse amareggiato che la Cooperativa «servì all'escalation culturale di certa contestazione istituzionalizzata e fu abbandonata a se stessa quando non serviva più»<sup>115</sup>.

I primi ad andarsene sbattendo la porta furono i torinesi Gabriele Oriani, Renato Dogliani e Paolo Bertetto capitanati da Luciano Mantelli e Mario Ferrero, già fondatori della rivista indipendente “Ombre Elettriche” uscita in soli tre numeri. Contraddistinta da una linea edi-

---

112 Lo scopo di questa organizzazione – che aveva sede presso il Cine Club di Napoli – era quello di «riunire gli studiosi di cinema e quelli di altre discipline» per indagare i «problemi inerenti al fenomeno 'cinema'». Il Centro si proponeva di dare un contributo all'analisi del linguaggio filmico «nelle sue strutture e nel suo valore di comunicazione semantica, tenendo ampiamente conto dei problemi della percezione e di interpretazione del materiale filmico nella comunicazione ordinaria e psico-patologica». Cit in *Centro di Filmologia e Cinema Sperimentale*, in “Marcatré”, n. 14/15, 1965, p. 87; in proposito cfr. anche LICCIARDELLO A., *Adamo Vergine. Umano troppo umano*, in “Eidos. Cinema Psyche e Arti Visive”, n. 35, giugno-settembre 2016, pp. 42-45 [intervista].

113 In proposito rimando a LEONARDI A., *La cooperativa del cinema indipendente*, in “Filmcritica”, n. 179/180, 1967, ora in LODATO N. (a cura di), *Ind Under Off*, “Quaderni di Filmcritica”, n. 13/14, 1981, Bulzoni, Roma, pp. 129-132.

114 Cit. BARUCHELLO G., in APRA A., MENON G. (a cura di), *Cooperativa di Cinema Indipendente: intervista (di gruppo)*, in “Cinema & Film”, n. 7/8, primavera 1969, p. 111.

115 BACIGALUPO M., *op. cit.*, 1974, p. 8.

toriale che mirava all'attuazione di un «cinema di liberazione e di rivolta» e a «difendere tout court questo nostro cinema antagonistico al sistema»<sup>116</sup> la pubblicazione si proponeva di diventare la rivista ufficiale della CCI, ma così non fu. Il gruppo, non più in grado di accettare alcuna linea di disimpegno al suo interno – rappresentato dagli artisti Sergio Sarri ed Emanuele Centazzo – pubblicò sul numero di “Ombre Elettriche” del maggio 1968 le sue «Dimissioni Politiche dal CCI», dichiarandosi di lì in poi promotore di una nuova forma di underground, battezzata «underpolitcinema».

Ma l'abbandono più clamoroso, quello determinante per la fine della Cooperativa fu quello di Alfredo Leonardi, ufficialmente sancito da un articolo programmatico uscito su “Filmcritica” nel marzo 1971 intitolato *La parte giusta* a cui seguiva un regesto di tutte le lettere a lui inviate nel corso degli anni dagli altri membri della CCI. Il paladino del cinema fondato sull'interiorità dell'esperienza al punto da apparire «scandalosamente individualistico ed estetico»<sup>117</sup> si univa, insieme a Guido Lombardi, al collettivo Videobase «rinunciando al proprio soggettivismo e diventando strumento della lotta del popolo per la propria emancipazione»<sup>118</sup>. Leonardi, che era stato il più strenuo difensore della sperimentazione filmica e aveva rinunciato a nome di tutta la CCI a collaborare ai *Cinegiornali Liberi* di Zavattini<sup>119</sup>, colui che aveva appena pubblicato con Feltrinelli un volume sul NAC intitolato *Occhio mio dio*, abbandonava la cinepresa per imbracciare il più proletario videotape, cambiando fazione nella «guerra dei formati»<sup>120</sup> che lui stesso aveva alimentato<sup>121</sup>.

Detto questo, gli unici film nel catalogo della CCI con caratteristiche veramente *expanded* – se si escludono i primi film percettivi di Adamo Vergine e le sperimentazioni di due *bricoleur* come Tonino De Bernardi e Gianfranco Brebbia – erano i film realizzati da Umberto Bignardi, Luca Patella e Mario Schifano, tutti e tre artisti.

La cosa è abbastanza logica se si pensa che il “cinema dei pittori”, come veniva infelicemente chiamato all'epoca, era nato proprio dall'esigenza creativa di ‘uscire’ dal quadro, di espandersi al di là del perimetro rettangolare deputato alla rappresentazione, ma anche di chiudere definitivamente con l'oggetto vendibile/musealizzabile,

---

116 MANTELLI L., “*Ma che roba: ma chi ruba i maccheroni americani dei caraibi a maracaibo?*”, in “Ombre Elettriche”, numero unico (A), dicembre 1967, s.p.

117 cit. BACIGALUPO M., in APRÀ A., MENON G. (a cura di), *op. cit.*, 1969, p.114.

118 LEONARDI A., *La parte giusta*, in “Filmcritica”, n.214, p.138-144.

119 cit. LEONARDI A., in APRÀ A., MENON G. (a cura di), *op. cit.*, 1969, p.113.

120 GUERRA M., *Impegni improrogabili: le forme "politiche" del cinema italiano degli anni Settanta*, in CASERO C., DI RADDÒ E. (a cura di), *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*, Silvana Editoriale, Milano 2009, p. 177.

121 cfr. in particolare *Tavola rotonda sul cinema italiano: produzione e distribuzione - 1 (Amico, Aprà, Bertolucci, Leonardi, Orsini, Ponzi e Taviani)*, in “Cinema & Film”, n. 5/6, estate 1968, pp. 113-114.

finito e in sé conchiuso. Anche negli Stati Uniti i primi che avevano iniziato a praticare l'*expanded* erano artisti che si erano formati come pittori. Bignardi, Patella e Schifano però avevano un'altra cosa che gli accomunava: erano legati alla Galleria romana l'Attico di Fabio Sargentini.

All'attico, l'8 giugno del 1967 – nei medesimi giorni in cui i film del NAC si trovavano a Roma – aveva inaugurato *Fuoco Immagine Acqua Terra*. L'esposizione, nota ai più per aver dato origine alla cosiddetta arte povera, fu anche il primo evento in cui vennero presentate le prime operazioni di cinema espanso italiane che non fossero film sinestetici, ma che coinvolgessero lo spazio espositivo. Durante l'inaugurazione infatti, Mario Schifano decise di proiettare, non su uno schermo ma sull'angolo di una parete, due suoi film in 8mm oggi perduti *Silenzio* e *Made in USA*, girati durante il suo primo soggiorno negli Stati Uniti tra il 1963 e il 1964. Durante la sua permanenza in America, l'artista aveva conosciuto Gerard Malaga e fotografato Andy Warhol alla Factory<sup>122</sup>, luogo sulle cui attività era rimasto informato anche rientrato a Roma grazie a conoscenze comuni, e dove nel marzo del 1966 era andato in scena il grande light show *Exploding Plastic Inevitable*, al quale Schifano certamente si ispirò nel dicembre successivo, quando con la collaborazione dello stesso Malaga allestì al Piper di Roma lo spettacolo intermediale *Grande Angolo Sogni e Stelle*<sup>123</sup>.

Nondimeno, in quell'occasione venne esposto all'Attico anche il *Rotor Vision*, il primo dispositivo cinematografico espanso italiano creato da Umberto Bignardi, una sorta di lanterna magica che proiettava sulle pareti della galleria il film *Motion Vision*, un «omaggio ai pionieri del cinema» girato da Alfredo Leonardi su indicazione dell'artista [scheda 2] Bignardi, che non firmerà mai più un film, è forse il più *expanded* degli artisti italiani. Andando completamente controten- denza, con il volgere del Sessantotto sceglierà di lavorare come progettista per l'Olivetti, grazie alla quale realizzò, tra il 1968 e il 1970 il più grande sistema audiovisivo sperimentale mai progettato in Italia, l'*Implicor* [scheda 5].

---

122 Lux S., *Mario Schifano a New York: dicembre 1963 - luglio 1964*, in "Color", n.1, 1983, pp. 30-35.

123 Sull'evento sono mancati per anni consistenti riscontri documentari, a eccezione di una preziosa recensione di Moravia apparsa su "L'Espresso" e in seguito ripubblicata su "Sipario", insieme alle foto di Patrizia Ruspoli e a un testo di Furio Colombo. Cfr. MORAVIA A., "I sogni e le stelle" *Al night club con i vietcong*, in "L'Espresso", 14 gennaio 1968, p. 22; MORAVIA A., COLOMBO F. (a cura di), *Grande Angolo sogni e stelle di Mario Schifano al Piper Club*, in "Sipario", gennaio-febbraio 1968, n. 261-262, pp. 14-17. Recentemente, nuove ricerche condotte da Elisa Francesconi, coadiuvata da Gerard Malaga, presso l'archivio del The Andy Warhol Museum di Pittsburgh hanno fatto emergere nuove testimonianze e documenti riguardo all'evento romano e alla sua replica torinese nell'autunno del 1968, ora raccolte in FRANCESCONI E., *Franco Angeli e Tano Festa. Pittori con la macchina da presa*, Postmedia Books, Milano, 2018, pp. 30-37.

Con *Fuoco Immagine Acqua Terra*, la galleria aveva imboccato la breve parabola che l'avrebbe portata negli anni successivi a divenire il luogo privilegiato per la produzione, la pratica e la diffusione di operazioni intermedia, una parabola il cui fuoco venne segnato l'anno seguente con l'apertura della nuova sede nel garage di via Beccaria, «primo spazio artistico italiano letteralmente *underground*» che, a detta di Sargentini «rappresentava una specie di rivoluzione estetica parallela a quella politica in atto»<sup>124</sup>.

In un'ottica di continuità con gli ultimi eventi realizzati nella precedente sede, tutti caratterizzati per una spiccata attenzione per le sperimentazioni cinematografiche<sup>125</sup> – tra i quali l'*Ambiente Proiettivo Animato* [scheda 7] realizzato da Luca Patella nell'aprile del 1968 a cui seguirà l'anno successivo *Sfere* – in occasione dell'inaugurazione del nuovo spazio Sargentini decise di produrre addirittura un film, SKMP2 (dove la S sta per Sargentini e le restanti lettere per Kounellis, Mateacci, Patella e Pascali), un «reportage ironico-visuale» girato proprio dallo stesso Patella che ritrae gli artisti della sua scuderia «in azione», quasi ad annunciare la nuova mission della galleria: non più vendere prodotti finiti ma promuovere le nuove arti processuali e anche nel nostro paese.

Il costante aggiornamento con quanto stava succedendo dall'altra parte dell'Oceano<sup>126</sup> si intensificò grazie alle amicizie strette da Sar-

---

124 Cit. SARGENTINI F. in POLA F., BARBERO L.M.(a cura di), *L'Attico di Fabio Sargentini 1966-1978*, Electa, Milano, 2010, p. 105.

125 Nel marzo del 1968, per il *finissage* della mostra di Michelangelo Pistoletto furono messi a disposizione del pubblico una serie di costumi e proiettati undici film, realizzati da altrettanti artisti e filmmaker italiani: *Michelangelo andrà all'inferno* di Mario Ferrero, *Maria Fotografa* di Plinio Martelli, *La vestizione* di Antonio De Bernardi, *Pistoletto & Sotheby* di Pia Epremian, *Il Giornale* di Renato Dogliani, *Float* di Gabriele Oriani, *Comunicato Speciale* di Ugo Nespolo, "... " di Marisa Merz, *Vernissage* di Franco Giachino Nichot e Cesare Tacchi, *Frankenstein prossimamente* di Paolo Menzio; a maggio furono invece proiettati tre film dell'avanguardia storica - *Entr'acte* di Rene Clair, *Ballet mécanique* di Fernand Leger e *Vormittagsspluk* di Hans Richter - alternati a un film di Leonardi (*JEJECO*, 1967) e due film di Patella (*Terra Animata* e *Intorno-fuori*, entrambi del 1967).

126 Negli anni precedenti al 1969, non solo Schifano, ma numerosi artisti vicini a Sargentini soggiornarono a lungo negli States, tra questi Marco Balzarro che nel 1966 assistette di persona all'importante *9 Evenings* restituendolo sotto forma di appunti, fotografie e schizzi in un articolo pubblicato sulla rivista della galleria, "Cartabianca". Al di là del reportage, pubblicato solo nel 1969, quando alcuni degli artisti coinvolti in *9 Evenings* furono invitati in Italia proprio da Sargentini, Balzarro al rientro dal suo viaggio ebbe modo di discutere lungamente di quanto visto negli Stati Uniti con gli artisti romani che frequentavano la galleria. I racconti di Balzarro mi sono stati indicati da Umberto Bignardi e da Luca Patella - che a quell'altezza avevano già iniziato a introdurre immagini in movimento nel loro lavoro - come un'importante «aggiornamento tecnico» su quanto stava accadendo oltreoceano. Cfr. BALZARRO M., *Lettera da Filadelfia*, in "Cartabianca", n.4, gennaio 1969, pp. 2-10; cfr. anche KLÜVER B., RAUSCHENBERG R. (a cura di) *9 Evenings: Theatre and Engineering*, Foundation for Contemporary Performance Arts, New York, 1966 ; sulla tecnologia impiegata a *9 EVENINGS* cfr. invece BARDIOT C., *Les Images de 9 Evenings: Theater and Engineering*, in DUBOIS P., MONVOISIN F., BISERNA E. (a cura di), *Extended Cinema. Le cinéma gagne du terrain*, Campanotto Editore, Pasion di Prato, 2010, pp. 243-260.

gentini in quegli anni, soprattutto quella con la danzatrice italoamericana Simone Forti. Sarà per merito suo infatti, se nel 1969 e negli anni successivi si esibiranno a L'Attico tutti i maggiori esponenti della nuova danza americana, segnatamente quelli che si erano formati alla Judson Church con Merce Cunningham e John Cage, nonché i maggiori compositori minimalisti dell'epoca, giunti per la prima volta, non solo in Italia, ma in Europa.

Nell'ambito del *Festival Danza Volo Musica Dinamite*, tenutosi a L'Attico nel mese di giugno, tra le tante storiche performance val la pena di ricordare *Planes*, un *equipment piece* di Trisha Brown, nel quale i danzatori si presentavano appesi su una parete sulla quale venivano proiettate immagini caleidoscopiche in movimento. Nella medesima occasione, la danzatrice e filmmaker Yvonne Rainer propose una coreografia (*Roman Movies*) eseguita da Steve Paxton in uno spazio perimetrato da tre schermi, sui quali venivano proiettati altrettanti suoi film<sup>127</sup> costringendo lo spettatore a una forma di «percezione volutamente anti-unitaria e spezzettata».<sup>128</sup> La Monte Young e Marian Zazeela presentarono invece il loro noto light show *Ornamental Lightyears Tracery* (1965), che Sargentini aveva visto a New York nel 1969, raccontando al suo ritorno che contemporaneamente alla musica

si sviluppano della parete di fondo le proiezioni di Marian, e succedono molto lente, si cangiano l'una nell'altra, il disegno è molto orientale, sono come ideogrammi ed i colori sono straordinari. Il proiettore usato da Marian fa tramutare un'immagine nell'altra ed il momento di questo trapasso è quasi invertibile, l'occhio ha una percezione un pochino sfalsata, la magia è in questo procedere dell'immagine la percezione. Tutto è molto mistico, il suono, la musica, le immagini.<sup>129</sup>

Nell'edizione successiva del Festival, nel 1972, nella galleria romana venne presentata anche la videoperformance *Organic Honey's Vertical Roll* di Joan Jonas, una ripresa in tempo reale in cui il 'flusso' continuo del video veniva interrotto attraverso lo spostamento di una barra nera di fronte alla videocamera, illudendo otticamente lo spettatore di star guardando una sequenza di fotogrammi filmici ral-

---

127 Da un raffronto incrociato tra le fotografie realizzate in quell'occasione da Claudio Abate con il resoconto scritto da Bonito Oliva sono riuscita a stabilire con relativa precisione che film i di Rainer proiettati in quell'occasione fossero *Hand Movie* (1965), *Trio Film* (1968) e *Line*, (1969) - cfr. OLIVA A.B., *Respiro Primario*, luglio 1969, in "L'Attico - Album 09/1968-02/1971", L'Attico, Roma, 1971, s.p. - Per un approfondimento sul rapporto tra danza e film nel lavoro di Yvonne Rainer si veda *From Dance to Film. Yvonne Rainer in conversation with Chantal Pontbriand*, in "Parachute", n. 10, Spring 1978 ora in PONTBRIANT C. (a cura di), *Parachute: The Anthology (1975-2000). Performance e Performativity [vol. 2]*, JRP Ringer/Les presses du réel, Zurich/Djon, 2013, pp. 22-43.

128 *Ibidem*.

129 SARGENTINI F., *Impressioni registrate di una settimana newyorkese*, in "Cartabianca", n.5, maggio 1969, pp. 29-36.

lentati, un lavoro concettuale germinale per tutta la produzione videoperformativa di artisti come Roberto Taroni e Michele Sambin.

Al giro di boa con il nuovo decennio i contatti con gli USA erano più solidi che mai, anche grazie a Fernanda Pivano, da sempre viva 'interprete' dell'underground americano. Pivano, che aveva già partecipato attivamente alla rassegna torinese del NAC introducendone il programma e presenziando a tutte le proiezioni, aveva pubblicato un dossier, corredato da un importante apparato iconografico, sul cinema underground italiano che venne pubblicato non su una rivista di cinema, ma su una di architettura, "Domus", nel settembre del 1969. Nell'articolo, dopo aver riassunto una serie di esperienze underground, indipendenti e collettive, Pivano giungeva a presentare il «raggruppamento più attuale» ovvero

quello che lega alcuni di questi filmatori in esperienze già protese verso la quarta fase del cinema d'avanguardia che in America, da quando Henry Jacobs cominciò a manipolare le luci su un planetario della California agli esperimenti in corso di Stan VanDerBeek, si è talmente allargata da essere già studiata nelle storie del cinema. In Italia il cinema espanso ha avuto i suoi primi tentativi nella seconda edizione de *Il Mostro Verde* di Menzio e De Bernardi, o nel *Bestiario*, nel *Sogno di Costantino* e nelle *Moons* di De Bernardi e nel *Motion Vision* di Bignardi. Fuori dal cinema, tra i tentativi che stanno tra il cinema espanso e le ricerche visive si possono ricordare la realizzazione teatrale di Nanni Balestrini e Mario Ricci *Illuminazione* e le recenti ricerche di Marinella Pirelli con una proiezione di films a ciclo continuo su prismi trasparenti. Pare che nel cinema espanso i filmatori si differenzino, più che per l'impostazione politica per un'impostazione tecnica avviandosi gli uni verso la pura ricerca visiva e gli altri verso un ambiente che coinvolge lo spettatore con la situazione creata dall'artista.<sup>130</sup>

L'anno successivo, Pivano ripropose parti di questo suo intervento in una lezione all'interno del *Seminario Internazionale di Studi sul Cinema Underground*<sup>131</sup> organizzato da La Biennale di Venezia, con cui riportava l'attenzione sul concetto di «quarta avanguardia», ripreso poi a stretto giro in un altro articolo su "Domus"<sup>132</sup> *Obbiettivo nell'occhio/Coscienza*, nel quale tracciava una genealogia per tappe che partiva da Abel Gance per arrivare fino a Stan VanDerBeek, percorso seguito in parte anche dalle proiezioni del suddetto seminario.

L'idea che l'Expanded Cinema fosse la quarta avanguardia cinematografica derivava direttamente dalle teorie di Sheldon Renan, che

---

130 PIVANO F., *Manovelle fuori canale*, in "Domus", n.477, agosto, 1969, p.40.

131 Cfr. lezione di Fernanda Pivano: *Il cinema underground e i suoi punti di contatto con le altre attività artistiche*, in "Atti del Seminario Internazionale di Studi sul Cinema Underground", Venezia, Cà Giustinian 19-23 maggio 1970, pp. 119-145 (ASAC, ciclostile n. 71565) - in merito cfr. anche *Venezia Underground*, in "Bianco e Nero", n. 5/6, maggio-giugno 1970, pp. 78-79.

132 PIVANO F., *Obbiettivo nell'occhio/Coscienza*, in "Domus", n.490, settembre, 1970, pp. 49-51.

nell'ultimo capitolo del suo libro *An Introduction to American Underground Film* (1967) aveva cercato di fare chiarezza sul fenomeno.

Renan sosteneva che la «terza avanguardia» – il cinema più propriamente *underground* – fosse ancora in atto, ma che una «quarta» fosse già iniziata, della quale però non si comprendevano ancora le caratteristiche finali, pur potendo assumere al momento le forme del film ambientale, del film come parte di una installazione intermedia, o del film come puro fenomeno di tempo e di luce. A volte però il cinema espanso si configurava come un «cinema ridimensionato» (*deflated cinema*) da cui veniva rimosso tutto, tranne lo stretto necessario. Più il cinema si espande, tanto più inizia a prendere in considerazione i giochi di luce e di ombra come parte di sé, iniziando a inserire nella sua storia l'uso di tecniche pre-filmiche. Secondo Renan, con l'aggiunta di nuovi supporti leggeri come la televisione, le forme del cinema si stavano moltiplicando e la pellicola – che era soltanto uno dei suoi possibili formati – probabilmente non sarebbe rimasta quella dominante ancora per molto, dal momento che, con lo sviluppo di mezzi sempre più efficienti e sensibili per controllare la luce, avrebbe potuto estinguersi.<sup>133</sup>

Il libro di Renan, sebbene non tradotto in italiano, ebbe una buona circolazione anche in Italia<sup>134</sup>, dove le forme di «cinema ridimensionato», o meglio di «cinema contratto» (*contracted cinema*) come le avrebbe poi definite Johathan Walley<sup>135</sup>, sarebbero state quelle più praticate a partire dagli anni Settanta. Più in generale, con il nuovo decennio, il cinema espanso europeo si sarebbe configurato come una forma di cinema strutturalista autoctona, differenziandosi dalla spettacolarità tipicamente americana e ponendosi in una linea di filiazione concettuale proprio con le avanguardie storiche dalle quali, a differenza degli autori del NAC, non avrebbe mai sentito l'esigenza di prendere le distanze.

---

133 Mi sono permessa di parafrasare in italiano questo importante passaggio di cui riporto in parte qui l'originale «The third avant-garde continues, but a fourth has begun. It is not certain what its ultimate characteristics will be. Currently it takes the form of film as environment, film as part of inter-media, film examined as a phenomenon of time and of light. It is sometimes called expanded cinema. [...] Expanded Cinema is sometimes also deflated cinema, cinema from which everything but the bare essentials has been removed. As cinema expands, as it begins to take in light shows and shadow plays, its history begins to include prefilmic techniques [...] With the addition of new light media, such as television, the forms of cinema multiply. Film is only a form of cinema, and perhaps it will not be the dominant form for long. As more efficient and sensitive means of controlling light are developed, film itself may become extinct. of cinema, and perhaps it will not be the dominant form for long. As more efficient and sensitive means of controlling light are developed, film itself may become extinct.» Cit. in RENAN S., *op. cit.*, 1967, pp. 103-104.

134 Al di là delle testimonianze orali, mi sembra significativo che anche Vittorio Boarini domandasse a Edoardo Fadini di procurargliene una copia per preparare il catalogo per la rassegna del NAC della Galleria De Foscherari (lettera Boarini, 14/06/1968, UC, faldone AS057).

135 WALLEY J., *op. cit.*, 2011, p. 29.

Nel frattempo negli Stati Uniti, Gene Youngblood aveva dato alle stampe Expanded Cinema; nel 1972 "Filmcritica" ne pubblicò la traduzione alcune parti – unitamente a uno speciale sul cinema «contratto» del canadese Michael Snow, ospite a Pesaro proprio quell'estate<sup>136</sup> – provocando le reazioni della critica cinematografica su un tema che sembrava sopito da tempo.

"Cinema Nuovo" pubblicò un articolo di Romano Giachetti dal roboante titolo *Minaccia, terrore, posa nel cinema in espansione USA* che, letto oggi a cinquant'anni di distanza, risulta quasi comico. Giachetti riteneva che i fautori dell'*expanded* fossero mossi dal «terrore» di «operare troppo nel profondo della società»: da questo sarebbe derivato il loro «minaccioso arroccarsi dietro al ciarpame del formalismo fine a se stesso». Questo atto di viltà avrebbe però avuto la conseguenza positiva di relegare finalmente «l'avanguardia nel margine culturale che le compete: dal quale nixonianamente non può più nuocere»<sup>137</sup>. Viceversa, dopo aver ripreso i passaggi teorici essenziali sia di Renan che di Youngblood, Giachetti interpretava questa «dissoluzione completa del cinema come lo abbiamo inteso oggi»<sup>138</sup> come un tangibile ed evidente pericolo.

Dal 31 gennaio all'8 luglio dell'anno successivo, al Filmstudio70 si tenne la colossale rassegna *Underground prima e dopo. Dal New American all'Expanded Cinema*: per sei mesi, praticamente a ciclo continuo, nella capitale vennero proiettati sia i film della Filmmakers' Coop, sia quelli della Cooperativa della costa occidentale, la Canyon Cinema, che vantava nel suo catalogo i film realizzati con le tecniche più avveniristiche del momento, inclusi alcuni film olografici.

A documentare la rassegna oggi non resta molto, solo i programmi conservati nell'archivio del cineclub [fig. 01.04] e uno scritto programmatico di Amerigo Sbardella significativamente intitolato *Che cos'è stato, che cos'è l'underground?* descrive, seppur in modo un po' troppo semplicistico, il cambiamento avvenuto. Scrive Sbardella:

---

136 Cfr. YOUNGBLOOD G., *New Criticism: Expanded-Cinema*, in "Filmcritica", n. 228, 1972, pp. 336-339. Su Michael Snow si rimanda invece a una serie di articoli presenti sullo stesso numero di "Filmcritica", uno dei quali è la traduzione di un'altra parte del volume di Youngblood cfr. PECORI F., GRANDE M., MANCINI M. (a cura di), *Conversazione con Michael Snow* (pp. 318-323); PECORI F., *Snow: lo schermo oltre la soglia dell'infinito*, (pp. 324-327); GRANDE M., *Teoria del cinema e cinema della teoria* (pp. 328- 332); YOUNGBLOOD G., *"Wavelength": cinema sinestetico e realtà extra-obbiettiva* (pp. 333- 335). Cfr. anche A.V., *Personale di Michael Snow* (cat. Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro 10-17 settembre 1972), "Quaderni Informativi", n. 40, SAT, Pesaro, 1972; i film di Michael Snow ebbero un buona circolazione e vennero sicuramente proiettati, oltre che a Pesaro, anche a Roma e Firenze.

137 GIACHETTI R., *Minaccia, terrore, posa nel cinema in espansione USA*, in "Cinema Nuovo", n. 218, luglio-agosto 1972, pp. 260-261.

138 *Ivi*, pp. 263 - Sulla minaccia di un «mantello planetario» portato dalle «nuove diavolerie elettroniche» e dai «sitemi con film Super 8» (i visori a luce piena) rimando anche a ROSSI U., *Nuove "cartucce" per (o contro) la lotta di classe*, in "Filmcritica", n. 216, luglio 1971, pp. 286-291.

[...] Sarà possibile comprendere, in un quadro unitario, le ragioni della nascita, in USA, di questo «cinema contro» e le evoluzioni successive del movimento, dalla prima fase (dominata da J. Mekas) alla seconda (pilotata da Andy Warhol). Ciò servirà anche a dissipare equivoci. Infatti, l'underground è noto da noi come un fenomeno «spontaneista», come un cinema che traduce un'«interiorità», come la visualizzazione di fenomeni mentali privi di sistematicità; questo underground è la manifestazione vitalistica di un mito della «libertà», della «creatività» dell'«arte», come qualcosa che non conosce regole. È questa, peraltro, solo una poetica, attribuibile molto più ai diffusori dell'underground (Mekas in testa) che ai film singolarmente presi. Comunque, rispetto a questa direzione dell'underground, Warhol rappresenta una svolta fondamentale. Con lui si afferma un cinema dell'esteriorità; l'occhio si fa «meccanico», il corpo (e l'eros) sostituisce la metafisica di un'anima poetica o lirica; la pellicola e il processo di produzione del film impongono la loro materialità. Dopo Warhol, l'underground ha avuto sviluppi che da noi sono quasi del tutto sconosciuti, e che questa rassegna vuole esemplificare in maniera ampia se non esauriente (oltre a dare una selezione dei film più interessanti del «primo tempo» dell'underground USA). Il cinema esce dalle secche della poesia e sposa la causa della scienza: il film-maker non riceve più la propria «ispirazione» da una sorta di illuminazione interiore che si tratta di «tradurre» in immagini e suoni. Le macchine intervengono nella produzione del film, la tecnologia avanza i propri diritti, anche quando è una tecnologia «dolce», la cultura della droga e la psicanalisi si incaricano di materializzare quello che prima sembrava essere il prodotto di una non meglio definita «anima». In questo sviluppo dell'underground c'è anche uno spostamento geografico, che vede indebolirsi il regno della Film-makers. Coop. di New York ed emergere i cineasti di San Francisco, dove sembra più vivo l'interesse per la scienza, per gli aspetti tecnici della realizzazione cinematografica. I cineasti somigliano assai più a scienziati in laboratorio, e non è raro il caso di film che richiedono anni di lavorazione per pochi minuti di proiezione. Ogni improvvisazione, ogni spontaneismo sembrano eliminati; il perfezionismo e il rigore sono il metodo di lavoro più diffuso. [...]»<sup>139</sup>

Il successo della manifestazione fu tale che, una parte della rassegna venne «esportata» da Roma a Firenze (Circolo Est Ovest, 1-27 marzo 1973), dove le fece seguito un altro programma del Filmstudio, *Le avanguardie storiche* (Circolo Est Ovest, 3-25 maggio 1973), come testimoniato dai programmi rinvenuti nell'archivio dello Studio Granchi. I film presentati furono visti dagli artisti dell'allora

---

139 SBARDELLA A. *Che cos'è stato, che cos'è l'underground?*, foglio di sala della rassegna *Underground prima e dopo. Dal New American all'Expanded Cinema*, s.p.; [non numerato]. Courtesy Archivio Filmstudio - Armando Leone e Delia Peres, Roma.

nascente «Scuola di Firenze»<sup>140</sup>, dando loro l'opportunità di introdurre innovazioni di stampo *expanded* nel proprio cinema.

Curiosamente, come a sancire un definitivo inasprimento nella «guerra dei formati», proprio quell'anno il Festival del Nuovo Cinema di Pesaro presentò la rassegna d'approfondimento *L'altro Video - Incontro sul videotape*. Il regesto di testi raccolti in vista del dibattito, pur contenendo al suo interno un passo del libro di Youngblood, un'intervista a Frank Gillette e Ira Schneider e uno scritto di Douglas Davies, si focalizzava principalmente sulle più importanti esperienze di video-attivismo militante, tra le quali quella di Videobase, di cui veniva presentata una significativa dichiarazione:

La novità del mezzo elettronico in sé porta anche alla sua ipervalutazione e a quelle posizioni disumanizzate e reazionarie di quanti si dedicano ai deliri formali dell'*arte pura* computerizzata e alla metafisica dell'espansione di coscienza. Tutte pratiche ideologiche di pseudo redenzione dal capitalismo<sup>141</sup>.

Le posizioni erano ormai inconciliabili. Negli anni immediatamente successivi le sperimentazioni sul mezzo filmico sarebbero diventate quasi ad appannaggio esclusivo degli artisti, richiudendosi in forme concettuali di *expanded* sempre più *contracted*.

---

140 L'etichetta «Scuola di Firenze» è generalmente impiegata per definire un insieme di artisti e gli architetti (Lanfranco Baldi, Massimo Becatini, Lapo Binazzi, Piero Convertino, Andrea Granchi, Mario Mariotti, Eugenio Miccini, Alberto Moretti, Massimo Nannucci, Gianni Pettena e Renato Ranaldi) che lavorarono con il cinema nel capoluogo toscano tra il 1968 e la metà degli anni Ottanta. In realtà il gruppo assunse questo nome soltanto nel 1980, anno in cui venne creata e presentata l'omonima collezione di film in una serie di eventi, tutti curati da Andrea Granchi. Dai documenti non ordinati conservati nell'archivio dello Studio Granchi si evince che il gruppo presentò i suoi film a Milano (Cineteca Italiana, 14-15 maggio 1980); a Modena (Ufficio cinema British Council Nord Italia, 16-17 maggio 1980) a Firenze (Firenze Estate 1980, Piazza S. Spirito, 21 luglio - 8 settembre 1980) e negli Stati Uniti, a Filadelfia, nell'ambito di una più ampia rassegna sul cinema d'artista italiano sponsorizzata dall'European Council (Philadelphia Museum of Art, 1 Dicembre 1980- 1 Febbraio 1981). Più on generale, dalla metà degli anni Sessanta ai primi Ottanta la Toscana fu probabilmente la regione italiana che produsse il più alto numero di film sperimentali e d'artista, per il regesto delle pellicole di cui si ha traccia cfr. LUCCHESI S., *Cinema d'artista Toscana 1964-1980*, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato, 2005.

141 LAJOLO A., LEONARDI A., LOMBARDI G., *Videobase, Agosto 1973*, in AV., *L'Altro video. Incontro sul videotape*, (cat. Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 15-19 settembre 1973), Centro Stampa del Comune, Pesaro, 1973, p. 90.

### 1.3 Espansioni nelle arti tra globalismo e radici europee

È opinione comune che con la fine della CCI e l'avvento del video anche in Italia le sperimentazioni sul mezzo filmico siano andate via via diradandosi fino a scomparire completamente ma, in realtà, fu proprio verso la metà degli anni Settanta che si assistette nel giro di pochi anni a una vera e propria esplosione sia a livello produttivo che «espositivo»<sup>142</sup> del cosiddetto «cinema d'artista» e che, in seno ad esso, si compirono le esperienze più mature nel campo delle *expanded arts*.

Se già all'epoca il termine «cinema sperimentale» risultava ambiguo – al punto che nel 1979 Dominique Noguez scrivendone l'*éloge* ne cancellava programmaticamente l'indicazione<sup>143</sup> – quello di «cinema d'artista», come precisato dal suo massimo esegeta Vittorio Fagone, assumeva una «connotazione precisa» proprio

---

142 Bisogna ricordare che il film d'artista all'epoca non veniva esposto ma più propriamente *proiettato* e che solo con il successivo subentrare della pratica del riversamento elettronico (effettuato inizialmente proprio per ragioni conservative e allestitivo) si può parlare di «cinema esposto». Il termine va infatti più propriamente riferito alla produzione d'artista degli anni Novanta e al cosiddetto *cinematographic turn* ad essa contestuale, tema sempre più oggetto di ricerca di numerosi studi. Mi limito qui a segnalare in ordine cronologico i principali e quelli in lingua italiana: ROYUX J., *Pour un cinéma d'exposition 1: Retour sur quelques jalons historiques*, in "Omnibus", n. 20, 1997, pp. 10-12; ID., *Cinéma d'exposition: l'espacement de la durée*, Art Press, n. 262, november 2000, pp. 36-41; ID., *Cinéma d'exposition: L'invention d'un médium*, in "La Part de l'oeil", n. 30, 2016-17; R. BELLOUR, *La querelle des dispositifs*, in "Art Press", n. 262, 2000, pp. 42-52; PAÏNI D., *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002; SHAW J., WEIBEL P., (a cura di), *Future Cinema. The cinematic imaginary After Film*, MIT Press, Cambridge, 2003; DUBOIS P. (a cura di), *Cinema et art contemporain/Cinema And Contemporary Visual Art*, "Cinéma&Cie", n.8, Fall 2006, pp.14-180; POIAN C., SABA C. (a cura di) *Unstable Cinema. Film and Contemporary Visual Arts*, Campanotto Editore, Pasian di Prato, 2007; sez. III *From Cinema to Post-Cinema* in LEIGHTON T. (a cura di), *Art and the Moving Image. A critical reader*, Tate-Afterall, London, 2008, pp. 302-460; LISCHI S., *Site Specific, Placeless: Reflections on the Relocation of Cinema onto Video*, in "Cinéma&Cie", n. 11, autunno 2008, pp. 23-30; CONNELLY M., *The Place of Artists' Cinema: Space, Site, and Screen*, Intellect Ltd, 2009; NEWMAN M., *Moving Image in The Gallery. Since the 1990s*, in CORNER S., *Film And Video Art*, Tate Publ., 2009, pp. 86-121; DUBOIS P., *La question vidéo. Entre cinéma et art in contemporain*, Yellow Now Ed., Crisnée, 2011; TRODD T. (a cura di), *Screen Space. The protected image in contemporary art*, Manchester University press, Manchester, 2011; LISCHI S., *Film da percorrere: l'installazione cinematografata*, in "Predella", n. 31, agosto 2012, pp. 231-240; BALSOM E., *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2013; cap. V *Nell'arte* in DE ROSA M., *Cinema e postmedia. I territori del filmico nel contemporaneo*, postmedia Books, Milano, 2013, pp. 127-149; FEDERICI F., SABA C. (a cura di) *Cinéma: Immersivité, surface, exposition*, Campanotto Editore, Pasian di Prato, 2013; SABA C., *Extended Cinema: The Performative Power of Cinema in installation Practices*, in "Cinéma&Cie", n. 1, gennaio-febbraio 2013, pp. 123-140; BOVIER F., MEY A. (a cura di), *Exhibited Cinema/Cinéma Exposé*, ECAL, Lausanne, 2014; FEDERICI F., ESTREMO V., BORDINA A. (a cura di), *Extended Temporalities. Transient Visions in the Museum and in Art*, Mimesis International, Udine, 2017; FEDERICI F., *Cinema esposto. Arte contemporanea, museo, immagini in movimento*, Forum, Udine, 2017.

143 Cfr. NOGUEZ D., *Éloge du cinéma expérimental: définitions, jalons, perspectives*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1979 (2 Ed. Paris expérimental, Paris 1999) – in proposito cfr. anche LISCHI S., *Italian Experimental Cinema: Art, Politics, Poetry* in BURKE F. (a cura di), *A Companion to Italian Cinema*, Willey & Sons, Malden 2017, pp. 341-343.

nella seconda metà degli anni Sessanta quando gli artisti visuali tornano a rivolgersi al cinema non solo come strumento di registrazione della nuova dimensione metalinguistica, performativa e concettuale della ricerca, ma anche per l'impulso a continuare a esplorare le risorse, temporali e di costituzione d'immagine, del mezzo cinematografico.<sup>144</sup>

Individuando una specifica area di sperimentazione, la definizione di «cinema d'artista», marcava due precise differenze: il contesto produttivo – il mondo dell'arte, appunto – e quello fruitivo, la galleria.

Sirio Luginbühl nell'introduzione alla sezione *Il cinema degli artisti* del volume *Lo schermo negato*, da lui scritto a quattro mani con Raffaele Perrotta, sottolineava come questa espressione ponesse una sorta di demarcazione tra chi (come lui) era un filmmaker diciamo 'duro e puro', e quindi intento a produrre e girare in autonomia film sperimentali, e chi approdava solo in quel momento al film provenendo da un contesto in cui il cinema era uno dei tanti linguaggi possibili di una ricerca estetica che, cosa a suo avviso ancor più grave, veniva notoriamente condizionata da «fini commerciali»<sup>145</sup>.

Il ragionamento di Luginbühl evidenziava in modo chiaro come sul cinema d'artista gravasse una sorta di doppio pregiudizio: da un lato le sperimentazioni sul mezzo filmico erano in generale accusate di non essere abbastanza *engagé* da chi era passato al «video-teppismo» e, viceversa, i filmmaker provenienti dall'amatoriale contestavano agli artisti di non essere abbastanza 'fedeli' al mezzo pellicolare, in altre parole di non amarlo davvero, ma di averlo abbracciato per moda, o peggio per lucro.

Come ho già avuto modo di precisare altrove, entrambe le opinioni erano viziate dal clima italiano particolarmente bellicoso dell'epoca, poiché in realtà l'avvicinamento del cinema da parte degli

---

144 FAGONE V., *Dal cinema sperimentale all'arte al video*, in VALENTINI V. (a cura di), *Intervalli tra film video e televisione*, Sellerio, Palermo, p. 47.

145 LUGINBUHL S., PERROTTA R. (a cura di), *Lo schermo negato. Cronache dal cinema italiano non ufficiale*, Shakespeare & Co., Milano, 1976, p. 92. Come hanno ben ricostruito gli autori della recente monografia a lui dedicata, Sirio Luginbühl è in quegli anni una figura tanto importante quanto ambigua. Già promotore dal 1970 della Cooperativa Cinema Indipendente di Padova – fondata con Flavia Randi e Antonio Concolato nel medesimo periodo in cui la CCI romana (di cui non aveva mai fatto parte) – si disgregava. Nel 1973 con Raffaele Perrotta costituisce la Cooperativa Cinematografica con l'intento, mai davvero raggiunto, di farsi distributore su scala nazionale. Al riguardo Cfr. PAROLO L., *Sirio Luginbühl e la sperimentazione nell'arte e nel cinema (1960-1980)*, in Id., G. BARTORELLI (a cura di) *Sirio Luginbühl: film sperimentali*, (cat. mostra Palazzo Pretorio, Cittadella, 15 aprile-15 luglio 2018), Cluep, Padova, 2018, pp. 72-79; cfr. anche PAROLO L., *Storie tra Padova e Venezia*, in Id., LISCHI S. (a cura di), *Michele Sambin. performance tra musica pittura e video*, Cluep, Padova, 2014, pp.64-81. Sempre con Perrotta, Luginbühl cura anche la *Prima rassegna nazionale del cinema indipendente e sperimentale* (Salone PierLombardo, Milano, 1 dicembre 1974) che, a dispetto del titolo, non solo non era la «prima» – nel 1972 si era tenuta infatti a Piacenza la Prima rassegna di cinema sperimentale (Teatro Filodrammatico, Piacenza, 4-25 febbraio 1972) curata dallo stesso Perrotta con l'artista Ugo Locatelli – ma vedeva la partecipazione anche di numerosi film «d'artista» (Cioni Carpi, Valentina Berardinone, Gianfranco Pardi, Ugo La Pietra, Davide Mosconi, Arnaldo Pomodoro, Ugo Locatelli, Luigi Ontani, Stanislao Pacus e Michele Sambin).

artisti nasceva proprio dalla precisa esigenza di «opporsi alla mercificazione dell'opera d'arte, nel tentativo rivelatosi quasi sempre vano di portare l'arte *fuori* dai luoghi a essa storicamente deputati, la galleria e il museo»<sup>146</sup>. Il sorgere di queste tendenze in tutto l'Occidente non solo dimostrava il predominio globale dell'immaginario visivo statunitense anche a livello contro-culturale, ma che gli artisti di tutto il mondo stavano facendo propria quell'idea di arte come *esperienza* esposta con tanta chiarezza da VanDerBeek durante il già citato simposio di New York.

La pratica di girare/proiettare un film era considerata al pari di un'azione performativa e come tale impiegata proprio per sua capacità di attuare una doppia rivoluzione nel regime delle arti: verso l'esterno, distogliendo lo spettatore dalla mera osservazione di un *oggetto* statico (il quadro), ma anche *interna* allo stesso sistema, dirottandolo in una direzione anti-greenberghiana.

Le prime due edizioni di *Arte e Cinema* curate da Vittorio Fagone nel biennio 1976-1977 e organizzate al Centro Internazionale sono particolarmente emblematiche di questo doppio sforzo di avvicinamento di un'audience più ampia e soprattutto diverso da quello che abitualmente frequentava le gallerie. Questa non fu infatti soltanto un'occasione per presentare opere (i film) realizzate con il preciso intento di coinvolgere più intensamente il pubblico, ma anche per mostrarle in un luogo che si proponesse da statuto in antitesi alle gallerie d'arte<sup>147</sup>.

Nell'introduzione dei cataloghi e in due articoli usciti sulla rivista del Centro Internazionale "Brera Flash", Fagone si pose l'obbiettivo di rispondere indirettamente a tutte le polemiche, ritornando ogni volta sugli stessi punti, rielaborandoli e affinandoli nel tentativo di renderli sempre più chiari.

Il critico sosteneva che attraverso il cinema d'artista lo spettatore fosse «sollecitato percettivamente a analizzare immagini» ovvero «a

---

146 MALVEZZI J., *Per un cinema d'artista nel sociale. La rassegna Arte e Cinema al Centro Internazionale di Brera e alcuni casi di studio*, in CASERO C., DI RADDÒ E., GALLO F. (a cura di), *Arte Fuori dall'Arte. Incontri e scambi fra arti visive e società negli anni Settanta*, Post-media Books, 2017, p. 184.

147 Il Centro Internazionale di Brera nacque nel 1973 da una associazione di artisti e di intellettuali di area socialista, capitanati da Ugo La Pietra, Franco Mazzucchelli e Fernando De Filippi. Lo spazio si poneva da statuto in antitesi a tutti i circuiti artistici istituzionali, proponendosi, secondo una fortunata formula dell'epoca, come «circolo culturale polivalente». All'interno del Centro aveva sede anche il Cine Club Brera coordinato da Francesco Casetti, Alberto Farassino e Paolo Mereghetti, luogo dove si svolse la rassegna Arte e Cinema. In quest'occasione quindi, i film degli artisti italiani normalmente allestiti nelle gallerie si trovarono per la prima volta proiettati «in uno spazio cinematografico» che, come precisava Farassino, richiedeva «al film e al pubblico una presenza del tutto diversa» (in FAGONE V., *op. cit.*, 1977, p. 3). Questa dinamica, che qui ho definito di «opposta *rilocalizzazione*» fu compiuta proprio nel tentativo di avvicinare un pubblico differente a questo tipo di cinema. Cfr. MALVEZZI J., *op. cit.*, 2017, pp. 184-185, 188, nota 4; nota 8. Sulle attività del Centro e nello specifico del CineClub cfr. anche CORNELIO B., *L'attività del centro*, in "Brera Flash", n. 1, 1976, s.p.; GRASSI G. (a cura di), *L'altro schermo. Libro bianco sui cineclub, le sale d'essai e i punti di diffusione cinematografica alternativa*, Marsilio, Venezia, 1978, p. 131.

vivere un'esperienza percettiva con una certa vigilanza: nella sua condizione ideale il film d'artista lo obbliga a essere attore più che spettatore».<sup>148</sup> Replicando da prima all'accusa di disimpegno, Fagone sottolineò come questo tipo di sperimentazioni si contraddistinguessero per una «diversa indipendenza»<sup>149</sup>, poiché questi film erano sì i prodotti di «una particolare congiuntura estetica» ma che questa a sua volta collimava «con una ben più viva congiuntura sociale e politica»<sup>150</sup>. Poi, tra le righe, rispose anche al 'fuoco amico' dei filmmaker ai quali sembrava rivolgere l'assunto che «il cinema non è oggi un divertimento dell'artista come cinquanta anni fa, ma un medium ancora da esplorare in tutte le possibilità che offre all'immagine e alla visione», precisando che per gli artisti degli anni Settanta «il cinema è la loro opera. Difficile da ritagliare e da esporre in vendita sui muri, ma coerente, chiara»<sup>151</sup>. Questa affermazione di Fagone risulta ancor più eloquente se si pensa che all'epoca in ambito artistico era notoriamente il videotape, e non il film, lo strumento principale per la commercializzazione delle opere, soprattutto all'estero<sup>152</sup>.

È per certi versi ironico come i galleristi preferissero il videotape al film per i medesimi motivi dei filmmaker militanti: il tape era più «resistente» alle ripetute visioni e permetteva di ottenere facilmente copie a basso costo. Le gallerie potevano così garantire all'acquirente il possesso di un bene materiale – «video-oggetto» lo aveva puntualmente definito Gerry Shum<sup>153</sup> – relativamente stabile e duraturo nel tempo.

---

148 FAGONE V., *Per un catalogo del cinema d'artista in Italia, 1965-1976 (1)*, in Id. (a cura di), *Arte e Cinema*, Marsilio, Venezia, 1976, p. 5.

149 Ivi, p. 6.

150 FAGONE V., *Per un catalogo del cinema d'artista in Italia 1965-1976 (2)*, in Id. (a cura di), *Arte e Cinema*, Marsilio, Venezia, 1977, p. 7.

151 FAGONE V., *Arte e cinema. Due e seguito*, in "Brera Flash", n.1, 1976, s.p. - pieghevole non numerato, courtesy Archivio La Pietra.

152 In Italia non esistette mai un vero e proprio circuito commerciale, né tantomeno televisivo, per i videotape e quasi tutte le realtà produttive italiane, affrontarono notevoli problemi economici che le portarono nel giro di pochi anni alla chiusura o alla decisione di non produrre più video. In questo senso è emblematico è il caso di art/tapes/22 (1972-1976), il più importante centro di produzione italiano di quegli anni che fu costretto «a svendere» tutto il suo archivio all'ASAC di Venezia recuperando solo il costo dei materiali – in proposito cfr. in particolare BIOCCHI M.G., *Art Tapes. Tra Firenze e Santa Teresa: dentro le quinte dell'arte*, Ed. Il Cavallino, Venezia, 2003; SABA G. (A cura di), *Arte in videotape: art/tapes/22, collezione ASAC-La Biennale di Venezia: conservazione, restauro, valorizzazione*, Silvana, Cinisello Balsamo, 2007.

153 Sulla questione cfr. TRINI T., *Di videotape in videotappa*, in "Domus", n. 495, febbraio 1971, pp. 49-51; *Intervista con Gerry Schum*, in "Data", n. 4, maggio 1972, pp. 70-72. In questi due articoli si evidenzia come spesso il videotape fosse usato come mero mezzo «di riporto» per creare delle edizioni (video) da dei film d'artista o più semplicemente per renderli più facilmente fruibili. Sul tema del riporto video, segnatamente al caso della prima mostra italiana di videoarte Gennaio 70, rimando invece al più recente articolo di PAROLO L., *Le fonti, i metodi e le narrazioni della storia della videoarte in Italia negli anni Settanta*, in "Sciami", n. 2, 2017, s.p. <https://webzine.sciami.com/le-fonti-metodi-le-narrazioni-della-storia-della-videoarte-italia-negli-anni-settanta/> [consultato il 20/10/2018].

Oltre al luogo di fruizione la vera differenza tra i filmmaker sperimentali e gli artisti che lavoravano con il film era la volontà di quest'ultimi di collocare la propria ricerca sul mezzo filmico in un orizzonte disciplinare più ampio:

Nessuno può negare che il cinema d'artista viva come suo spazio naturale l'utenza, la circolazione e l'attenzione al cinema 'alternativo' ma esso impegna una ricerca più complessa di quella orientata verso la interna specificità del medium stesso. Tecnica, immagine, specificità e *estensibilità* del cinema vengono contaminati, o esaltati, dentro un campo di significazioni complesso [...] anche verso una ridefinizione del medium, verso un suo riuso. [...] Oggi credo nessuno discuta che un operatore possa costruire il suo lavoro puntando centralmente sul cinema come su qualunque altro medium.<sup>154</sup>

Un altro aspetto non trascurabile è che in tutti gli scritti legati a *Arte e Cinema* ricorre più volte il termine «espansione» sempre intesa come «sconfinamento» dello spazio di intervento dell'artista sia, si è già detto, fisicamente, al di fuori dei luoghi ufficiali, sia per quanto riguarda gli ambiti disciplinari esterni alla superficie pittorica e scultorea.

In merito a queste questioni bisognerà ricordare che nel mese precedente alla prima edizione di *Arte e Cinema* si era tenuta a Firenze *Zona Film* [fig. 01.05; fig. 01.06], una rassegna di cinema d'artista internazionale curata da Andrea Granchi e Maurizio Nannucci. Le particolarità di questo evento sono legate innanzitutto al luogo in cui si svolse: Zona era infatti uno spazio no-profit completamente autogestito dagli artisti che, a differenza del Centro Internazionale di Brera, non aveva una netta colorazione politica.<sup>155</sup> L'intento dei suoi fondatori era infatti quello di creare una rete globale di pratiche interdisciplinari e sperimentali che offrisse una modalità di presentazione delle operazioni artistiche alternativa al sistema commerciale dell'arte basato su logiche concorrenziali. Ispirandosi al progetto *The Eternal Network* (1968) del fluxartista Robert Filliou, gli artisti di Zona iniziarono (come molti altri nel mondo) a scam-

---

154 FAGONE V., *Per un catalogo del cinema d'artista in Italia, 1965-1976 (2)*, in "Brera Flash", n.5, 1976, s.p. - pieghevole non numerato, courtesy Archivio La Pietra.

155 Il collettivo di artisti Zona fu fondato nel 1974 nel quartiere popolare di San Niccolò dagli artisti Mario Mariotti, Paolo Masi e Maurizio Nannucci ai quali in seguito si unirono Giuseppe Chiari, Andrea Granchi, Massimo Nannucci, Alberto Mayr, Alberto Moretti. Inizialmente lo spazio svolgeva solo attività editoriali riproducendo pagine e documenti che informavano sulla ricerca artistica, permettendone così la diffusione. L'anno dopo diventò anche uno spazio espositivo la cui particolare struttura inclinata e bislunga (era ricavato da un ex autorimessa) condizionò in senso performativo le esposizioni che vi avvenivano, configurandole più che come mostre temporanee come eventi «momentanei». Per approfondimenti si rimanda a TOSCHI C., *Lo spazio Zona e la scena internazionale degli artist-run spaces: l'orizzontalità nella gestione dell'arte e l'archiviazione dell'effimero (1974-1985)* in ID., ACOCELLA A. (a cura di), *Arte a Firenze 1970-2015. Una città in prospettiva*, Quodlibet, Macerata, pp. 39-62; in proposito cfr. anche BERTOCCI C., *Informazione, produzione, esposizione delle attività di Zona*, in "Brera Flash", n.9, 1978, pp. 6-8.

biarsi per posta opere originali di cui non si chiedeva la restituzione ma un'altra opera in cambio, creando così un sistema di circolazione internazionale parallelo a quello ufficiale. Come ha raccontato Nannucci, questo sistema permetteva «un modo di lavorare nel marginale con collegamenti molto ampi» ma al contempo determinava «un nuovo modo di concepire il lavoro artistico»<sup>156</sup> che doveva necessariamente ridursi all'essenziale per poter, banalmente, entrare in un piccolo pacchetto ed essere spedito dall'altra parte del mondo.

Va da sé che le pellicole dei film d'artista, di formato ridotto, fossero uno dei materiali più congeniali per questo tipo di scambi. Grazie a questo ingegnoso sistema – chiaramente debitore della teoria del «villaggio globale» di McLuhan – durante Zona Film furono proiettati i film delle più importanti figure della scena internazionale attive nel campo della *land art* e dell'arte concettuale, molte delle quali erano anche attive nella produzione di operazioni intermedia<sup>157</sup>. Un dato non secondario è che tra i film degli architetti e degli artisti italiani<sup>158</sup> presentati durante la rassegna ce ne fossero alcuni la cui «messa in visione» prevedeva un grado di performatività rispetto alla proiezione stessa. È in questa occasione che furono presentati per la prima volta i famosi *Film Profumati* di Yervant Gi-

---

156 cit. in Maurizio Nannucci & Fulvio Salvadori: *Steeds zoek ik kleine verschillen*, in A.V. Maurizio Nannucci (cat. mostra, Internationaal Cultureel Centrum, Anversa, 10 febbraio-18 marzo 1979), ICC, Anversa 1979, s.p.

157 GRANCHI A., NANNUCCI M. (a cura di), *Zona Film / Documenti di cinema d'artista*, Zona, Firenze 1977 [regesto materiali relativi alla rassegna di cinema d'artista *Zona Film*, aprile-giugno 1976]. Durante la rassegna furono presentati i film dei landartisti americani Dennis Oppenheim, Charles Simonds e Walter De Maria. Tra gli artisti concettuali statunitensi si videro a Zona i film di Gordon Matta-Clark, Valie Export, Dan Graham, Vito Acconci, John Baldessari e Bruce Nauman; di quelli europei furono presentate le pellicole di Terry Fox (Belgio), David Dye (Inghilterra) e di Mari Boeyen (Olanda) James Coleman, irlandese trasferitosi in quel periodo a Milano. Oltre ai giapponesi Tsuneo Nakai e Akira Kokubo e ai brasiliani Iole de Freitas Antonio Dias (che come Coleman, intreccerà un rapporto privilegiato con l'Italia); la vera novità era rappresentata da una serie di film concettuali provenienti dall'altra parte della cortina di ferro: Natalia II, Janusz Haka, Zdzislaw Sosnowski (Polonia) Milan Grygar (Cecoslovacchia) e Andy Lachowicz (Ucraina).

158 Presentarono i loro film a Zona gli artisti italiani: Lanfranco Baldi, Lamberto Calzolari, Cioni Carpi, Claudio Cintoli, Giuseppe Chiari, Antonio D'Agostino, Andrea Granchi, Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, Alberto Moretti, Massimo Nannucci, Maurizio Nannucci, Ugo Nespolo, Gianfranco Pardi, Renato Ranaldi, Stanislao Pacus, Luca Patella, Antonio Paradiso, Gianni Emilio Simonetti, Franco Vaccari. In questa occasione vennero presentati anche alcuni film realizzati dagli architetti radicali italiani che, ad eccezione di Ugo La Pietra, erano tutti fiorentini (Lapo Binazzi, UFO, Superstudio, Gianni Pettena).

anikian e Angela Ricci Lucchi<sup>159</sup>, la cui visione era notoriamente accompagnata dalla combustione di alcune essenze, qui diffuse da dei bruciatori collegati a dei tubi di gomma<sup>160</sup>[fig. 01.07]. In quell'occasione a Zona furono mostrati anche *Della Presenza e Morte del Movimento* di Andrea Granchi<sup>161</sup>, un film la cui attuazione richiedeva un sonoro improvvisato che dipendeva dal coinvolgimento all'evento del pubblico stesso: gli spettatori erano infatti invitati dall'artista a prestare attenzione ai cambiamenti di intensità di luce che stavano alla base della struttura stessa dei film e a far corrispondere a essi suoni o rumori.

In seguito all'esperienza di Zona Film, Granchi sarebbe diventato con Fagone il principale animatore del cinema d'artista in Italia, non solo realizzando film e operazioni *expanded*, ma curando le rassegne

---

159 Le prime proiezioni dei *Film Profumati* sono scarsamente documentate e restano ad oggi avvolte da una sorta di mistero che ne accresce il mito di rituale mistico. Dai materiali emersi finora durante la mia ricerca pare che la prima occasione in cui questi film vennero proiettati pubblicamente sia stata proprio la prima rassegna di Zona Film (12-26 aprile 1976). La successiva proiezione documentata è quella avvenuta il 26 agosto del 1976 alla XXXII Mostra del Cinema di Venezia - cfr. Locandina di B 76. La Biennale. Cinema. 26 agosto / giovedì - ASAC, Venezia (Fototeca, R59079). A Venezia i film arrivarono tramite Francesco Casetti che mi ha raccontato di aver conosciuto Gianikian e Ricci Lucchi al Centro Internazionale di Brera, dove i due avrebbero poi presentato i loro film durante la seconda edizione di *Arte e Cinema* (17- 25 giugno del 1977) - cfr. FAGONE V. (a cura di), *op. cit.*, 1977, pp. 36-40. Nel medesimo periodo i due parteciparono alla *Prima Settimana Internazionale della Performance* (GAM, Bologna, 1-6 giugno 1977) evento solitamente ricordato come la prima proiezione; in proposito cfr. LISSONI A., *Scruta, interroga, graffia. Gianikian e Ricci Lucchi, esplorare senza arrendersi mai alla storia*, in ID., BERTOLA C. (a cura di), *NON NON NON*, (cat. mostra, Milano, Hangar Bicocca, 12 Aprile - 10 giugno 2012), Quaderno Hangar Bicocca, n.1, ebook, p. 39.

160 Questa particolare tecnica di profumazione dell'ambiente, certamente meno nota di quella con gli scenografici bracieri (presenti invece a Bologna) è confermata dalla copia nell'intervista di Lissoni sopracitata.

161 *Infra*, cap. 3, pp. 131-133.

più importanti del periodo sia nel nostro paese che tra quelle dedicate al cinema italiano all'estero.<sup>162</sup>

Per Granchi, l'anno di svolta fu il 1978: dopo aver curato la rassegna *Lo specchio Fluido* presso la Galleria de Amicis di Firenze (marzo-aprile 1978) organizzò nel capoluogo toscano *La Mano dell'Occhio, giornate internazionali del cinema d'Artista* (16-27 giugno 1978).

Il principale segno di discontinuità dato da questo evento – oltre al fatto di aver incluso preziosissimi film delle prime avanguardie<sup>163</sup> – è legato al fatto che siano stati dichiaratamente esclusi tutti i film legati al NAC e all'underground americano realizzati negli anni Sessanta, come spiegato dallo stesso Granchi nel saggio di apertura al catalogo:

l'omissione di tale settore, considerato per anni come catalizzatore culturale ed esistenziale di un'epoca che ha segnato una svolta fondamentale nell'uso dei media e nella scoperta di nuovi modi e contenuti estetici e politici, significa il tentativo di ritrovare un 'percorso' che, permettendoci di focalizzare esclusivamente il lavoro degli artisti e di privilegiare il film come luogo

---

162 Oltre alle già citate ricordo le principali: *In progress 4. Cinema d'Artista - Film Editi e Indediti* a cura di Vittorio Fagone (Livorno, Museo Progressivo d'Arte Contemporanea, 9 gennaio- 23 gennaio 1975); *Cinema d'Artista* a cura di Vittorio Fagone (Antwerpen, Internationaal Cultureel Centrum, 17-22 marzo 1975), le due edizioni de *Lo Schermo Negato* a cura di Luginbühl e Perotta (Padova, Studio d'Arte Eremitani, 6 dicembre-31 gennaio 1976; Milano, Cineclub Brera, 5-7 maggio 1976); la *Rassegna del Cinema Indipendente* a cura di Ester De Miro (Milano, Galleria Multhipla, maggio-giugno 1976); *4 Rencontres Internationales d'Art Contemporain - Expérimentel Italien* a cura di Jean Loup Passek (La Rochelle, 26 giugno-10 luglio 1976); *Il gergo inquieto*, a cura di Ester De Miro (1 - *Convegno sul cinema sperimentale italiano*, Genova, Palazzo Tursi, 3-6 novembre 1977; 2 - *Modi del cinema sperimentale europeo* Genova, Palazzo Tursi, 21-25 febbraio 1979); *Dimensione Super 8* (Filmstudio 70, Roma, 5 -14 dicembre 1975); *Lo specchio Fluido* a cura di Andrea Granchi, (Galleria de Amicis, Firenze marzo-aprile 1978); *Artisti e cinema negli anni Settanta* a cura di Vittorio Fagone (Pinacoteca Comunale di Ravenna, aprile 1978), *L'Occhio dell'immaginario* a cura di Paolo Bertetto e Ugo Nespolo (Torino, Galleria d'Arte Moderna, 22-26 maggio 1978); nel medesimo periodo le Edizioni Multhipla dell'omonima Galleria milanese e le Edizioni Jabik del Centro internazionale di Brera si proponevano come luoghi di raccolta e distribuzione dei titoli italiani. - cfr. DE MIRO E., *Il gergo inquieto. Convegno sul cinema sperimentale italiano*, in "Brera Flash", n.7, 1977, p.25; ID., (a cura di), *Il gergo inquieto. Le parole degli ospiti*, Bonini Ed., Genova, 1983; FAGONE V., *La tradizione del nuovo. Rivista della Pinacoteca comunale di Ravenna*, n. 2, Aprile 1978; ID., *Arte e Cinema*, in "Brera Flash", n.8, 1978, p. 25-27; A.V.; *Dimensione Super 8*, (cat. rassegna Roma, Filmstudio 70, 5-14 dicembre 1975), Quaderni del Filmstudio, n.2, Filmstudio/Politecnico/KarmaFilm, Roma, 1975; PISTAGNESI P.(a cura di) *Super 8: la nuova 'scrittura'?*, in "Cinema e Cinema", n.6, gennaio-marzo 1976, pp. 3-8.

163 Dal Bauhaus-Archiv vennero inviati a Firenze i film di Moholy-Nagy, dall'Inter Nations di Bonn quelli di Richter. Particolarmente divertente l'aneddoto riportato da Farassino sull'edizione nazionale de "La Repubblica" nel quale si racconta del delegato della Cinèmathèque Française che si aggirava per Firenze tenendo l'unica copia superstite del film di Anton Giulio Bragaglia *Thais* «sotto al braccio portandosela dietro anche al ristorante nel timore di sottrazioni notturne, sostituzioni truffaldine, controtipature clandestine, sequestri da parte di bande armate, di brigatisti della cinefila» -cit. in FARASSINO A., *E Gabriele d'Annunzio suggerì la mossa*, in "La Repubblica", 21 giugno 1978 (ritaglio non numerato, fascicolo *Rassegna Stampa La Mano dell'Occhio*, 1978 - Archivio Studio Granchi).

di ricerca visiva, ci introdurrà una serie di quesiti e di problematiche di netta pertinenza nell'area dell'arte contemporanea. È questo uno dei punti che la mostra mette in rilievo: quello cioè di tentare la possibilità (suggestiva) di riscoprire e/o riallacciare il cinema degli artisti contemporanei a quello delle avanguardie storiche in ragione di una continuità effettiva anche se non sempre sviluppatasi in maniera progressiva e consequenziale [...] il rapporto fugace ed 'emotivo' col mezzo sull'onda del diffuso filmmakerismo sessantottesco ha ceduto progressivamente il campo a nuovi spazi di approfondimento, e sono riemersi con chiarezza quegli atteggiamenti e quei risultati tecnici ed estetici che trovavano riscontro non tanto nel momento, gli anni '60, largamente catalizzato dagli americani, quanto piuttosto in esperimenti di cinema 'puro' o 'totale' realizzati da artisti prima della guerra. La mostra non vuol essere un ossequio alla diffusa accettazione che vede e supervaluta come fondamentale il contributo americano (la cui importanza peraltro nessuno discute e che trova ampio spazio di analisi nella parte introduttiva di questo catalogo) nella determinazione del rifiorire dell'uso del cinema come luogo di ricerca in Italia – ma vorrebbe dimostrare, al contrario, come esistesse già in questo senso una smaccata tradizione spiccatamente europea, fortemente analitica e eminentemente visuale<sup>164</sup>.

La scelta di bypassare le influenze nordamericane sul cinema d'artista italiano può sembrare fin troppo audace se solo si pensa a quanto queste esperienze abbiano contato, ad esempio, per Patella, che aveva frequentato L'Attico negli anni a cavallo tra i Sessanta e i Settanta o per Cioni Carpi che negli anni Cinquanta aveva vissuto da prima in America, dove era diventato intimo amico di Maya Deren e di suo marito Teiji Ito e poi in Canada, dove aveva visto le animazioni di Norman McLaren dalle quali aveva poi desunto alcune tecniche<sup>165</sup>. D'altro canto, come ho qui ribadito più volte – e come ben illustra anche Ester De Miro nel saggio contenuto in *La Mano dell'Occhio*<sup>166</sup> – è un'evidenza storica che il cinema indipendente americano degli anni Cinquanta prima, l'underground e soprattutto l'*expanded* poi, siano nati e si siano sviluppati solo grazie alle «interferenze» operate dalle sperimentazioni degli artisti emigrati negli States durante la Seconda Guerra Mondiale. Sarebbe quindi errato inferire che l'obbiettivo di questa rassegna fosse quello di stabilire quanto le sperimentazioni degli anni Settanta abbiano radici autoc-

164 GRANCHI A., *La cattura del miraggio*, in ID. (a cura di), *La Mano dell'Occhio. Giornate Internazionali del cinema d'artista* (cat. mostra Firenze, Istituto degli Innocenti, 16-27 giugno 1978), Grafiche Parretti, Firenze, 1978, pp. 3-4. Sulla particolarità del cinema d'artista rispetto a quello più propriamente sperimentale dei filmmaker rimando invece a un articolo pubblicato proprio dopo la rassegna cfr. VESCOVO M., *Il cinema d'artista oggi, ovvero l'immagine come evento*, in "Cinema e Cinema", n. 16-17, luglio-dicembre 1978, pp. 148-160.

165 MADESANI A., *Cioni Carpi artista e cineasta*, in ID., L. CAMEL (a cura di) *Luigi Veronesi e Cioni Carpi alla Cineteca Italiana*, Il castoro, 2002, pp. 79-82. In proposito cfr. anche B. DI MARINO, *Con (e senza) macchina da presa. Estetica e tecnologia dagli anni '30 agli anni '70*, in SABA C. (a cura di), *Cinema Video Internet. Tecnologie e avanguardia in Italia dal Futurismo alla Net.art*, Clueb, Bologna, 2006, p. 176 n. 36.

166 DE MIRO E., *Arte dei film-maker e cinema degli artisti in USA*, in GRANCHI A. (a cura di), *op. cit.*, 1978, pp. 23-35.

tone o quanto siano frutto di un innesto più o meno coatto, ma come queste siano parte di una cultura visiva che ha una matrice storica precisa e condivisa. Le ragioni della distinzione operata da Granchi sono tutte da rintracciare nel movimento contingente degli artisti verso un tipo di sperimentazioni «eminentemente visuali» e «analitiche» del mezzo filmico, in altre parole *contracted*. E se è chiaro che queste *contrazioni* abbiano una matrice storica profondamente legata alle prime avanguardie è altrettanto evidente – e De Miro lo sottolinea con forza – come esse siano legate a quello che P. Adams Sitney aveva definito, già nel 1969, come «cinema strutturale»: fenomeno, a suo dire, prevalentemente nordamericano<sup>167</sup> la cui definizione è del tutto indipendente dallo strutturalismo filosofico.

In proposito ho già accennato alla circolazione dei film di Michael Snow tra il 1972 e il 1973 e all'interesse critico sorto intorno a essi<sup>168</sup>, mentre non si è fatto ancora riferimento all'ampissima diffusione delle idee e dei film iper-strutturalisti di Peter Kubelka. Il suo *Unsere Afrikareise* (1966) era compreso nella selezione di film del NAC che aveva attraversato l'Italia nel 1967 in occasione della *New American Cinema Group Exposition* – anche se austriaco faceva parte della Film-Makers' Coop fin dal 1963 – mentre *Arnulf Rainer* (1960) era già stato proiettato in Italia già nel 1968<sup>169</sup> e nel 1973 nell'ambito della già citata rassegna *Underground prima e dopo*<sup>170</sup>. Nel maggio del 1978 Kubelka intraprese un vero e proprio tour tenendo un seminario dimostrativo in giro per tutta Italia, significativamente intitolato *L'essenza del Cinema (Essential Cinema)* [fig. 01.08; fig. 01.09] nel quale presentò e spiegò tutti i suoi film in un perfetto italiano, imparato negli anni in cui era stato studente al Centro Speri-

---

167 ADAMS SITNEY P., *Structural Film*, in "Film Culture", n. 47, Summer 1969, pp. 1-10 – il fatto che Sitney citasse qui solo cineasti aderenti alla Film-Makers' Coop fu fortemente contestato da George Maciunas in un articolo scritto volutamente in francese cfr. MACIUNAS G., *Quelques commentaires sur Le Film Structurel de P. Adams Sitney*, in "Cinema, Théories, Lectures", Klincksieck, Parigi, 1973, p. 355.

168 *Supra*, p. 40, nota 136.

169 In proposito rimando a: *Conversazione con Peter Kubelka a cura di Nuccio Lodato e Giuliana Callegari*, in "Filmcritica", n. 193, dicembre 1968, pp. 517-522; *Del cinema commerciale intervista a Peter Kubelka a cura di Nuccio Lodato*, in "Filmcritica", n. 198, maggio 1969, pp. 161-162.

170 Il mitico film composto solo da fotogrammi bianchi e neri accompagnati da un persistente rumore bianco era già noto in Italia, tanto che "Marcatré" ne aveva addirittura pubblicato la partitura completa in ALEMANNO R., *Il viaggio di Kubelka ai confini del cinema*, in "Marcatré", n. 43/44/45, n. 7, luglio, 1968, pp. 167- 171.

mentale di Cinematografia<sup>171</sup>. Pur essendosi sempre definito un filmmaker e mai un artista, Kubelka è stato il profeta di una modalità immersiva *contratta* estrema, di cui il suo *Invisible Cinema*<sup>172</sup> è paradigmatico – che ha trovato terreno fertile nel campo delle arti visive, più che in quello strettamente cinematografico. Film d'artista radicali come *The Flicker* (1966) di Tony Conrad o *T.O.U.C.H.I.N.G.* (1968) di Paul Sharits – unica pellicola della Filmmakers' Coop presente a *La Mano dell'Occhio* non sarebbero mai stati concepiti senza la lezione di Kubelka.

Nel 1978 a Firenze, durante questa storica rassegna, venne presentata per la prima volta in Italia anche un'operazione considerata all'unanimità dagli studiosi del fenomeno la quintessenza del cinema espanso proprio per quella sua capacità di collocarsi perfettamente «between the expansion and contraction»<sup>173</sup>. Mi riferisco a *Line Describing a Cone* (1973) di Anthony McCall, qui allestita nel Salone Brunelleschiano dell'Istituto degli Innocenti per un pubblico a cui era stato chiesto preventivamente di accendere una sigaretta e di posizionarsi con lo sguardo rivolto verso il proiettore<sup>174</sup>.

*Line Describing a Cone* è forse il più noto dei cosiddetti *Solid light film* prodotti dall'artista inglese, proiezioni in cui il fascio di luce proiettato non è semplicemente mero «vettore di informazioni» (*coded information*) che trovano il loro compimento visibile quando incontrano la superficie piana dello schermo, ma è

---

171 Nell'archivio dello Studio Granchi è conservata una locandina dell'evento organizzato a Napoli che prevedeva tre serate (6-9 maggio 1978) alla Cineteca Altro, in cui Kubelka avrebbe mostrato i suoi film e discusso con il pubblico, e una «esposizione dei film metrici a parete» presso lo Studio Morra; l'evento, in forma analoga fu anche replicato a Roma (Palazzo Taverna 11-14 maggio) nell'ambito degli Incontri Internazionali d'Arte con la collaborazione del Cineclub L'Occhio, l'Orecchio e la Bocca e, successivamente al Cinema Uno di Padova e al Centro Internazionale di Brera a Milano. Cfr. LIGUORI C., *Ma il cinema che cosa è?*, in "Brera Flash", n.8, 1978, pp. 28-29.

172 «Questo cinema (questa sala di proiezioni) non è concepito come una architettura, e non è progettato da un architetto: è ideato da un filmatore per il quale il cinema è la macchina mediatrice fra autore e pubblico [...] Il mezzo cinematografico dipende da macchine: per arrivare all'occhio e all'orecchio dello spettatore. il film passa attraverso una serie di macchine – la macchina da presa, il registratore sonoro, la macchina da sviluppo, da stampa, la moviola, il proiettore ecc. – e la sala in cui il film si proietta è un'altra macchina ancora. La sala è nera, e tutto ciò che essa contiene è nero. Tutte le sue superfici, assolutamente piane, sono rivestite in velluto nero: pareti, pavimenti, sedili. I sedili hanno uno schienale unico, continuo, che sale al disopra delle teste e, in alto, è ricurvo; e ogni posto ha oltre ai soliti appoggi per le braccia due paretine laterali divisorie – paraocchi e paraorecchie – che si protendono dello schienale all'altezza circa delle spalle. Non v'è alcuna lampada nella sala [...] La sola ed unica cosa non nera, nella sala, è lo schermo [...] La soffici delle superfici stimola, del resto, il senso tattile. [...] Comodamente seduti, si vede lo schermo intero, e solo lo schermo – e non ci si accorge dei vicini, né di chi sta nelle file più avanti, né dei particolari architettonici della sala.» Cit. in *Il cinema invisibile di Peter Kubelka*, in "Domus" n. 497, 1971, p. 50.

173 WALLEY J., *op. cit.*, 2011, p. 29.

174 Le proiezioni performative di *Line Describing a Cone* e dei film profumati di Gianikian e Ricci Lucchi a Firenze sono descritte dettagliatamente in una recensione di Sergio Frosali – cfr. S.F., *Profumi e balocchi d'avanguardia*, in "La Nazione", 23 giugno 1978 (ritaglio non numerato, fascicolo *Rassegna Stampa La Mano dell'Occhio*, 1978 - Archivio Studio Granchi).

esso stesso il fulcro dell'evento. Lo spettatore osserva per trenta minuti il raggio di luce formare lentamente un cono la cui visibilità è determinata dalla quantità di persone e di fumo<sup>175</sup> nella stanza: «the more people who are present, the more solid the form become», scrive McCall nella nota di accompagnamento alla performance proiettiva.<sup>176</sup> *Line Describing a Cone* non riguarda soltanto l'unica condizione irriducibile necessaria per la visione del film, ovvero la luce proiettata – «the bare essentials» come diceva Renan<sup>177</sup> – ma è anche l'unico film

to exist in real, three-dimensional space. This film exists only in the present: the moment of projection. It refers to nothing beyond this real time. It contains no illusion. It is a primary experience, not secondary: i.e., the space is real, not referential; the time is real, not referential.<sup>178</sup>

Come ha recentemente proposto Antonio Somaini, anche se l'opera di McCall può essere collocata «in una lunga genealogia» che prende le mosse dalle utopie di Moholy-Nagy – ottenere effetti sorprendenti proiettando su nuvole di fumo o attraverso giochi di coni luminosi<sup>179</sup> – si differenzia nettamente da queste, perché il suo scopo non è «promuovere una nuova *cultura ottica*» (e quindi eminentemente visiva), quanto invitare il corpo (e tutti i sensi) a «sperimentare nuovi modi di *toccare* quella che di solito è considerata una sostanza immateriale»<sup>180</sup>. Secondo Somaini queste «sculture di luce» coi loro volumi conici luminosi che chiamano lo spettatore ad abitarli avvicinano il cinema a quella «teatralizzazione» delle arti di cui parlava Fried<sup>181</sup> e, mi permetto di aggiungere, mettevano un punto definitivo a quella

---

175 Nel 1978 non esistevano macchine per produrre la nebbia artificiale. Sulle nuove versioni dei *Solid Light Film* prodotte dal 2001 in poi, nelle quali il film in 16mm dipinto a mano è stato sostituito da un'animazione in digitale e il fumo di sigaretta da appositi macchinari che hanno permesso di migliorare la «visibilità» delle proiezioni, rimando a SKREBOWSKI L., *Il reversioning nelle opere di luce solida di Anthony McCall*, in DELLA CASA B. (a cura di), *Anthony McCall: Solid Light Works* (cat. mostra, Lugano, LAC, 12 settembre 2015 - 31 gennaio 2016), Skira, Ginevra, 2015, pp. 51-69.

176 *Artist's statement to the judges of the Fifth International Experimental Film Competition*, Knokke-Heist's Casino, Belgium, 1974, ora in MCCALL A., *"Line Describing a Cone" and Related Films*, in "October", n. 103, Winter, 2003, p. 42.

177 *Supra*, p. 39, nota 133.

178 MCCALL A., *op. cit.*, 2003, p. 42.

179 MOHOLY-NAGY L., *Problems of the Modern Film*, in "Telehor", n. 1-2, February 1936, pp. 37-40. Da sempre affascinato dalle idee di Moholy-Nagy, Stan VanDerBeek realizzò, in collaborazione con Joan Birgman, l'installazione/performance *Steam Screens* (Whitney Museum, 1979) costituita dalla proiezione di un film in 16mm su un banco di nebbia artificiale, con il quale gli spettatori erano invitati a interagire, spostando il vapore e intercettando la luce per trasformarsi essi stessi in schermo di proiezione. L'operazione è stata recentemente oggetto di un *reenachment* – cfr. BRUNO G., *The Screen as Object: Art and the Atmospheres of Projection*, in ILES C. (a cura di), *Dreamlands: Immersive Cinema and Art, 1905-2016* (cat. mostra New York, Whitney Museum of American Art, 28 ottobre 2016 - 5 febbraio 2017), Whitney Museum Ed., NY, 2016, pp. 163-164.

180 SOMAINI A., *La luce, il suono e il "medium della percezione"*, in DELLA CASA B. (a cura di), *op. cit.*, 2015, p. 81.

181 Ivi, p. 87.

competizione in atto tra le arti già evidenziata da Sontag nel suo saggio *Film e Teatro*<sup>182</sup>.

Queste forme più performative di cinema espanso sono quelle che anche in Italia sarebbero state con maggior facilità riconosciute come tali e che avrebbero segnato gli esiti più compiuti della sua parabola. Dopo *La Mano dell'Occhio* il termine Expanded Cinema iniziò ad essere utilizzato, anche in Italia, non più soltanto per definire quelle situazioni in cui il film veniva proiettato su più schermi o sistemi multivision, ma tutte quelle operazioni intermediali nelle quali l'immagine in movimento assumeva un ruolo centrale.

Il consolidamento di questo atteggiamento si fece palese in occasione della grande rassegna *Cinéma d'artiste et cinéma expérimental en Italie* organizzata al Centre Pompidou e curata da Granchi con la collaborazione di Luca Ferro nel dicembre del 1978. Dopo la morte di Henri Langlois nel 1977, la Cinémathèque Française era stata assorbita dal Centre Pompidou, all'epoca diretto da Pontus Hultèn, uno storico dell'arte svedese che aveva un passato da filmmaker sperimentale ed era intimo amico di Kubelka. Fin dal suo arrivo a Parigi nel 1974, Hultèn si mostrò profondamente interessato a esporre e acquisire film d'artista e sperimentali e la manifestazione italiana rientrava certamente in questo più ampio disegno<sup>183</sup>.

La rassegna seguiva una infelice antologica intitolata *Arte e Cinema. Opere Storiche, documenti, materiali attuali 1916-1978* curata da Vittorio Fagone nell'ambito della XXXVIII Biennale di Venezia e passata completamente sotto silenzio, probabilmente perché le «opere storiche» qui messe in rassegna erano alcune di quelle già viste a Firenze soltanto qualche settimana prima ma anche perché i film vennero mostrati in una stanza di ca' Corner della Regina (all'epoca sede dell'ASAC) che risultava defilata rispetto alle sedi principali della manifestazione e che per l'occasione era stata adibita a sala di proiezione in modo raffazzonato.

Purtroppo ad oggi non sono ancora state reperite immagini relative a *Cinéma d'artiste et cinéma expérimental en Italie* ma già dal catalogo introduttivo<sup>184</sup> si trova verifica di una nuova consapevolezza

---

182 *Supra*, pp. 10-11.

183 Le vicende legate alla genesi della collezione di cinema sperimentale del Pompidou sono ampiamente documentate in CAMPORESI E., *A History of Cinema according to Peter Kubelka (and Annette Michelson)* in BOVIER F., STEWART M. (a cura di), *Early Video Art and Experimental Film Network*, ECAL University of Lausanne - Les Presses du Réel, Lausanne, 2017, pp. 231-236. Sul rapporto tra nuova gestione della Cinémathèque e l'arrivo della rassegna italiana si veda di FARASSINO A., "Filmartisti" alla riscossa. A Parigi il cinema sperimentale italiano, in "La Repubblica", 24-25 dicembre 1978, p. 12. La rassegna venne recensita anche da alcune riviste di critica cinematografica francese cfr. McMULLIN C., *Italie: cinéma de recherche 1960-1978* in "Cinématographe", n. 43, gennaio 1979; BASSAN R., *L'autre cinéma italien: 1960/1978*, in "Ecran", n. 77, 1979 (ritagli non numerati, fascicolo *Rassegna Stampa Cinéma d'artiste et cinéma expérimental en Italie*, 1978 - Archivio Studio Granchi).

<sup>184</sup> GRANCHI A. (a cura di), *Cinéma d'artiste et cinéma expérimental en Italie*, (cat. rassegna, Paris, Palais De Chaillot, Cinémathèque Française - Centre Georges Pompidou, 8-23 dicembre 1978), Centre Georges Pompidou, Paris, 1978.

raggiunta rispetto alle rassegne precedenti. Come suggerisce il titolo, il programma era diviso in due macro sezioni distinte, una dedicata al cinema d'artista e una a quello sperimentale (introdotta da Ferro), separate «nel rispetto delle reciproche radici motivazionali e scopi specifici»<sup>185</sup>. Al suo interno, il «repertorio» di cinema d'artista era suddiviso per «categorie»: *Gli anni Sessanta*, *La nuova narrazione*, *Immagine e scena*, *Animazione*, *Aspetti antropologici*, *Lo spazio fisico*, *territorio urbano culturale*, e infine *Il recupero dei sensi, analisi (Expanded Cinema)*, insieme qui rappresentato dai film profumati di Gianikian e Ricci Lucchi e dal ciclo di pellicole dedicate all'analisi del movimento dello stesso Granchi<sup>186</sup>. Il modo in cui venne ordinato quest'ultimo blocco di film è determinante: non solo in quanto il termine Expanded Cinema veniva scientemente utilizzato qui per la prima volta in un programma di film italiani, ma anche perché si specificava che in questa definizione dovessero rientrare sia i film la cui visione fosse strettamente collegata a una performance atta a coinvolgere i sensi del pubblico, sia quelle pellicole che riflettevano concettualmente su uno o più specifici cinematografici.

A chiarire ulteriormente quanto fosse ormai importante per gli artisti dotare di una modalità *allestitiva* il proprio film, permettendone l'espansione fuori dalla superficie schermica, vi sono due lettere inviate a Granchi da Angela Ricci Lucchi e da Luca Patella in vista della manifestazione parigina a cui entrambi non sarebbero stati presenti di persona. Dalla lettera di Ricci Lucchi traspare la preoccupazione di non poter eseguire personalmente il rituale olfattivo e, al contempo, l'esigenza di mostrare a fianco dei film i loro «materiali», all'epoca infatti le loro performance erano accompagnate dall'ostensione degli oggetti ordinatamente archiviati in teche e scatole che comparivano nei film, chiamati anche per questo motivo *Cataloghi*. Ma se la combustione di essenze nell'aria era una *conditio sine qua non* alla proiezione stessa dei film di Gianikian e Ricci Lucchi, il film di Patella qui presentato *SKMP2* originariamente non comprendeva nessun intervento performativo a latere, mentre per l'occasione l'artista chiese a Granchi di allestire da parte sua un'azione: tre «personaggi schematici», cioè non caratterizzati da alcun tipo di costume<sup>187</sup> avrebbero dovuto alzarsi in piedi in corrispondenza di un bagliore di luce che appariva sullo schermo per diversi secondi all'inizio del film e, nel momento in cui incominciava la prima scena, uscire dalla stanza [fig. 01.10].

Questa modalità di *espandere* il film in senso performativo investì contemporaneamente anche le ricerche degli artisti che lavoravano

---

185 GRANCHI A., *Premessa*, in Ivi, s.p.

186 *Infra*, pp. 131-133.

187 Questi «personaggi schematici» ricordano «l'uomo indicativo» dell'*Ambiente Proiettivo Animato* [scheda 7] e in generale tutte quelle figure che agiscono indicativamente, cioè si limitano a indicare o a compiere un'azione nei vari film, nei video e nelle installazioni diapositive di Patella spesso interpretate da se stesso o dalla moglie Rosa Foschi.

con il video, tecnologia che nell'arco del decennio si era perfezionata in modo notevole. Dalla metà degli anni Settanta alcuni artisti avevano iniziato a impiegare il video non più solo come mezzo di rapporto o nella produzione di opere e installazioni monocolore, ma a servirsi della sua specifica capacità di trasmettere in diretta l'immagine nel momento stesso in cui viene ripresa nell'ambito di una performance, che diveniva così una *videoperformance*<sup>188</sup>.

Il primo artista in Italia a utilizzare il video in questo senso fu Michele Sambin che nel 1977 lo impiegò sia per *Autoritratto per quattro camere e quattro voci* che in *Looking for listening*. Come ha evidenziato Sandra Lischi, esperienze di questo tipo, soprattutto in ambito musicale, coincidono con una fase della storia della videoarte legata a pratiche di «auto-esplorazione» e «auto-riflessività» che stava avendo luogo contemporaneamente in tutto il mondo<sup>189</sup>. Come lo era stata la cinepresa per molti filmmaker e artisti della generazione precedente<sup>190</sup> anche per Sambin il video era un'«estensione espressiva del corpo»<sup>191</sup> ma a differenza di questa, grazie alla possibilità di rivedersi subito concessa dal mezzo elettronico, l'artista poteva ora compiere, in diretta, una «orchestrazione di se stesso» – secondo un'espressione da lui spesso usata.

Parallelamente alle ricerche di Sambin, nel dicembre del 1977 Roberto Taroni e Luisa Cividin utilizzarono il *time delay* in *Putredo*

---

188 Secondo la classificazione operata da Giaccari con questo termine si definisce «una performance basata sull'impiego di circuiti chiusi televisivi, di videoregistrazioni o di entrambi da parte dell'artista che si avvale di questi mezzi elettronici per creare una determinata situazione». La condizione determinante perché si possa parlare di *videoperformance* è legata quindi alla presenza dell'artista «dal vivo», in altri casi si deve parlare necessariamente di *videoenvironment*. Cfr. GIACCARI L., *Classificazione dei vari modi di impiego del videotape in arte*, 1972, in LUGINBUHL S., CARDAZZO P., *Videotapes. Arte Tecnica Storia*, Mastrogiacomo Editore, Padova, 1980, p. 37.

189 LISCHI S., *C'era una volta il loop: Michele Sambin e il contesto internazionale*, in PAROLO L., LISCHI S. (a cura di), *op. cit.*, 2014, pp. 36-47. *Autoritratto per quattro camere e quattro voci* (*Settimana Internazionale della performance*, GAM Bologna, 1-6 giugno) e *Looking for listening* (*Artisti e videotape*, ASAC, Venezia, 01-16 ottobre) non sono le prime performance musicali in cui Sambin usa il video – aveva già impiegato il monitor come coadiuvante all'esecuzione in *Concerto per clarino e VTR* (1976) e *Playing 4,8,12* (1977) – ma le prime in cui lo usa «in diretta».

190 *Infra*, cap.2, p. 95.

191 SAMBIN M., *VTR & I*, 1978, [scheda di presentazione] ora in MARANGON D., *Videotapes del Cavallino*, Ed. Cavallino, Venezia, 2004, pp. 143-144.

*Paludis*<sup>192</sup>, la prima vera e propria performance intermediale realizzata in Italia.

Com'era accaduto negli anni precedenti con il mezzo pellicolare, il linguaggio elettronico veniva ora impiegato dagli artisti sia in operazioni di tipo esplorativo-personale che per generare un ambiente capace di causare uno spiazzamento sensorio nello spettatore.

Un aspetto importante legato al lavoro di Taroni e Cividin è che, sempre nel 1977, la coppia di artisti aveva trasformato la propria casa-studio (uno *squat* in via San Sisto a Milano) in uno spazio per la produzione artistica autogestito rivolto principalmente a tutte quelle esperienze nate nel segno dello sconfinamento disciplinare; nel 1979, con l'ingresso di un'altra coppia di soci, gli artisti Ferruccio Ascari e Daniela Cristadoro, il centro prese ufficialmente il nome di Sixto/Notes. Le attività di questo centro, come quelle di Zona, funzionavano essenzialmente grazie a una politica di scambio tra *artist-run spaces*<sup>193</sup>: in questo caso si trattava di un baratto non di pellicole, bensì di spazi e apparati tecnici<sup>194</sup>, scopo esplicitato fin dalla stessa carta intestata del Sixto/Notes che recava stampata sul verso la pianta dello spazio con tanto di misure [fig. 01.11].

In sostanza il sistema funzionava così: artisti internazionali attivi nell'ambito delle arti ambientali, della videoarte e dell'Expanded Cinema si recavano al Sixto/Notes dove presentavano un loro lavoro

---

192 *Putredo Paludis* fu allestita a Milano, nell'ex studio di Lucio Fontana che era appena stato trasformato nell'Out-Off, uno spazio di ricerca sulle arti performative che sarebbe diventato, di lì a poco, un teatro. «All'ingresso dell'Out Off erano infatti posizionati due videoregistratori a bobina aperta e una telecamera che riprendeva le persone che entravano: le immagini venivano trasmesse in diretta su un monitor, il nastro registrato passava poi attraverso le testine di un altro videoregistratore che le ritrasmetteva su un monitor posto alla base delle scale. Calcolando il tempo medio di discesa dello spettatore i due videoregistratori erano stati posti a una distanza tale che permettesse all'osservatore di vedersi in tempi diversi nello stesso spazio» cit. in MALVEZZI J., *Remedi-Action. Dieci anni di videoteatro italiano*, Postmedia Books, 2015 pp. 77-78 - per approfondimenti su questa operazione intermedia cfr. anche *TaroniCividin* in BARTOLUCCI G., MANGO A. (a cura di), *Per un teatro analitico-esistenziale: materiali dal teatro di ricerca*, Studio Forma, Torino 1980, pp. 105-106.

193 A documentare questi scambi tra i soci del Sixto/Notes e gli artisti stranieri vi sono numerose lettere conservate nell'archivio privato di Roberto Taroni, certamente il più attivo tra i quattro; queste carte, che ho avuto modo di esaminare nello studio milanese dell'artista, non sono però state ancora sistematicamente archiviate e digitalizzate, poiché l'artista attualmente vive e lavora a Berlino. Devo altresì precisare che la ricostruzione dei fatti è stata ulteriormente complicata dal fatto che Roberto Taroni e Ferruccio Ascari non si sono più visti, né parlati, dalla chiusura del centro e pare proprio che non abbiano intenzione di farlo nel futuro. Per il momento, data la delicatezza della situazione, ho preferito ricostruire le attività del Sixto/Notes confrontando i documenti con le testimonianze orali, riportando solo gli elementi su cui entrambe le parti (e Daniela Cristadoro) concordano. Per il medesimo motivo mostro qui solo un campione limitato seppure significativo di materiali 'verificati' provenienti da entrambi gli archivi.

194 Il centro metteva a disposizione degli artisti proiettori, monitor, cineprese, videocamere e più in generale varie attrezzature tecniche che potevano servire per produrre una performance o un'installazione intermedia - in proposito cfr. AGOSTINI R., *Invasione di mass media in via San Sisto*, "La Repubblica", domenica 21 ottobre 1979 (ritaglio, non numerato - Archivio Roberto Taroni).

al pubblico italiano, spesso un'operazione *site specific*; a loro volta Taroni e Cividin oppure Ascari e Cristadoro (più raramente entrambe le coppie) si spostavano all'estero in altri centri di produzione artistica come il Franklin Furnace di New York o l'ICC di Anversa con i quali avevano costituito una solida rete di scambi. Nei suoi brevi ma intensi anni di attività – il centro chiuse nel 1981 – per il Sixto/Notes passarono alcuni dei più importanti protagonisti delle *expanded arts* di quegli anni<sup>195</sup> e si videro importanti operazioni di Expanded Cinema come *Regen* (1977) di Christine Koenigs, un'installazione cinematografica che ingannava l'occhio del visitatore facendogli credere che stesse piovendo all'interno dello spazio espositivo, un'idea ripresa negli anni successivi da vari artisti fino alla recente costruzione della spettacolare *Rain Room* (2013) del collettivo Random International. Ma al Sixto/Notes furono presentate anche molte operazioni *expanded* italiane: oltre a quelle del duo Taroni e Cividin e a quelle di Ascari fu qui che, nel 1978, un giovanissimo Mario Martone presentò uno dei suoi germinali lavori teatrali contenenti immagini cinematografiche proiettate (*Dallas* 1983, 1979), e che Cioni Carpi e Gianni Melotti adattarono due loro lavori precedenti, rispettivamente *Violenza come Palinsesto* (nel 1980)<sup>196</sup> e *Come as you are / Jacket and necktie* (nel 1981).

Il fatto stesso che queste operazioni venissero presentate al Sixto/Notes ancora in una fase preliminare o in una nuova versione adattata allo spazio dimostra quando l'intenzione non fosse più solo quella di superare l'idea oggettuale di arte, ma anche quella di performance replicabile. Come vedremo, i fondatori dello spazio, sarebbero giunti addirittura a non rifare mai la stessa performance, pur riutilizzando gli stessi film e gli stessi video (o parti e riporti di essi in altri formati) in moltissime operazioni intermedia, col fine di dimostrare la raggiunta impossibilità di eseguire un «prodotto finito», catalogabile e commerciabile secondo modalità canoniche, nonché di rimarcare, ancora una volta, il concetto di arte come esperienza.

Questo atteggiamento si sarebbe in breve tempo rivelato un'arma a doppio taglio che avrebbe decretato la scomparsa più o meno gradu-

195 A una prima mappatura risultano essere passati per il Sixto Notes: Vito Acconci, Ant Farm, Art & Language, Lanfranco Baldi, BDR Ensemble, Nancy Buchanan, Chris Burden, Giovanni Caligaris, Cioni Carpi, Rhys Chatham, Giuseppe Chiari, Dal Bosco-Varesco, Guy de Cointet, John Duncan, David Dunn, Bruce Fier, Dale Frank, Dieter Froese, Vincenzo Ghiroldi, Jack Goldstein, Ilona Granet (Disband), Gruppo di Ricerca Materialistica, Dick Higgins, Douglas Huebler, Martin Davorin Jagodic, Sven Ake Johansson, Laurel Klick, Alison Knowles, Christine Koenigs, Marinka Kordis, Laymen Stifled, Annea Lockwood, Jackson MacLow, Ruggero Maggi, Luca Majer, Walter Marchetti, Jonier Marin, Tom Marioni, Mario Martone, Roberto Masotti, Tim Maul, Guido Mazzon, Paul McCarthy, Gianni Melotti, Monofonic Orchestra, Gordon Mumma, Ian Murray, Fredrik Nilsen, Juergen Olbrich, Orlan, Franco Ravedone, Arturo Reboldi, Tom Recchion, Roberto Rossini, Tony Rusconi, Alan Scarritt, Jill Scott, Gianni Emilio Simonetti, Barbara Smith, Demetrio Stratos, Akio Suzuki, Massimo Acanfora Torrefranca, Maurizio Turchet, Joshi Wada, Lawrence Weiner.

196 *Infra*, cap. 3, p.137.

ale, in tutto l'occidente, di tutte sperimentazioni *expanded*, non solo quelle cinematografiche, divenute ormai sempre più indecifrabili e inclassificabili sia per la critica che per il pubblico. L'arrivo degli anni Ottanta segnava il passo di un ritorno all'ordine: il sistema si rigenerava da un lato con il rilancio della pittura – la famigerata Transavanguardia e tutti i sottogeneri a essa conseguiti – dall'altro con quello che Sandra Lischi ha puntualmente definito uno «scivolamento» dell'uso artistico del video verso una

dimensione 'narrativa' [...] nella cristallizzazione in 'generi', nell'invisibilità del supporto, del dispositivo, dell'autore stesso, non più performer. Il video diventa 'monocanale' e dialoga con il piccolo schermo di alcune tv innovative. La scena video internazionale sembra perdere quel punto di partenza che rende possibile la ricerca condivisa, quella che era partita da Cage e dalla musica per aprirsi a ventaglio sulle altre arti.<sup>197</sup>

L'Expanded Cinema ebbe però un atto finale in grande stile, per lo meno nel nostro paese, dove nel 1980 si assistette a un *exploit* di manifestazioni.

A giugno venne inaugurato il Padiglione Italia della XXXIX Biennale di Arti Visive di Venezia a cura di Vittorio Fagone, il quale decise di esporre, tra le altre, anche due installazioni *expanded*: ne *La facciata e la fente, psicoinstallazione lacaniana* di Luca Patella il visitatore veniva invitato a inserire la testa in piccoli finestrini (*fentes de tir*) per scorgere «visioni metamorfiche» di albe e tramonti, ricreate con un sistema di proiezione diapositivo simile a quello utilizzato per la luna che sovrastava le *Sfere per amare* [scheda 8]; mentre *Oudén e Adam Zero* di Cioni Carpi consisteva in un tipico sistema multivisivo dell'artista composto da 6 proiettori carichi con 100 diapositive ciascuno, la cui proiezione avveniva su tre schermi. Di questa installazione oggi non resta che un'immagine [fig. 01.12] ma Fagone la descrisse come «un affresco mobile senza materia»<sup>198</sup>, espressione che riporta alla mente i *Movie-murals* di VanDerBeek.

Lo stesso anno, nell'ambito della Mostra Internazionale del Cinema, venne presentato il progetto *Suono/Immagine* realizzato da un gruppo eterogeneo di ricercatori provenienti dalla stessa Biennale (settore Musica e settore Cinema e Spettacolo Televisivo), dal Centro Sperimentale di Cinematografia e dal CNR. Il progetto includeva anche una mostra dal titolo omonimo (28 agosto - 8 settembre 1980) suddivisa in dieci sezioni tematiche – ordinate dall'architetto Mario Garbuglia – che nella volontà degli organizzatori avrebbero dovuto interrogare i meccanismi elementari, quanto inconsci, della

---

197 LISCHI S., *op. cit.*, 2014, p.46.

198 FAGONE V., *Italia, in La Biennale di Venezia. Settore Arti Visive: catalogo generale, Venezia, 1980*, p. 132. In generale, il Padiglione Italia curato da Fagone per la Biennale 1980 fotografava perfettamente la suddetta situazione dicotomica in cui si trovava l'arte italiana all'inizio del nuovo decennio, divisa tra pittura e new media; in proposito cfr. anche CELANT G., *Biennale 80: sogni e risvegli*, in "Domus" n. 680, luglio 1980, p. 54.

percezione audio-visiva dei visitatori attraverso «la moderna tecnologia audio-visuale»<sup>199</sup>. Di per sé la mostra non presentava niente di particolarmente eclatante rispetto a una qualsiasi esposizione fieristica di vent'anni prima, limitandosi a mostrare tecnologie, appunto, «moderne» come l'ologramma o varie forme di commutatori luce-suono. L'elemento per noi di interesse è che a latere dell'esposizione vennero proposte al pubblico alcune performance audiovisive con lo scopo di mostrare il raggiunto «sincretismo teorico e spettacolare fra media»<sup>200</sup>, che involontariamente costituivano una sorta di canone di tutte le possibili forme di Expanded Cinema dalla più materiale (il film) alla più immateriale (il laser). Il primo evento consisteva nella proiezione dei film d'animazione «psico-erotici» creati da Suzan Pitt attraverso l'uso congiunto di pellicola e video (*Asparagus* 1979, 35mm ; *Eso-S* 1980-1986, 2 schermi, 35mm), qui musicati dal vivo da Richard Teitelbaum con una composizione per sintetizzatore analogico Polymoog realizzata *ad hoc* per l'occasione (*Is this the boid*, 1980). Il secondo, *Tam Tam* (1980), era una videoperformance di Kristina Kubisch e Fabrizio Plessi che vedeva i due dialogare attraverso due monitor collegati a due telecamere e a due videoregistratori posti all'estremità di un lungo tavolo: alternando immagini dirette e riprodotte si formava «una unica base visiva in cui non era più possibile decifrarne l'origine»<sup>201</sup>. Il terzo infine era un *Laser Concert* generato con un sistema creato da Lowell Cross e David Tudor (l'esecutore prediletto da Cage per i suoi pezzi) che permetteva ai due compositori di creare nell'ambiente un'immagine cinetica di pura luce coerente con il suono [fig. 01.13].

L'evento certamente più emblematico che consacrò e al tempo sancì la fine di queste sperimentazioni in Italia fu la grande mostra *Camere Incantate. Espansione dell'Immagine. Video, cinema, fotografia e arte negli anni Settanta* [scheda 1] curata da Vittorio Fagone e allestita a Palazzo Reale, il 'salotto' dell'arte milanese.

Come precisava Fagone nell'introduzione al catalogo, il titolo occhieggiava al Carrà futurista che nel 1914 aveva definito lo spazio del cinema «caldissima oscurità cubica», indicando così la possibilità di «una nuova dilatata, e abitabile camera oscura», uno spazio mentale restituito poi nel metafisico *La camera incantata* (1917), dipinto nel quale aveva disposto gli oggetti «nell'ordine dell'immaginazione, non nell'ordine delle cose». Fagone motivava poi l'ardito paragone con un'immagine così cara al pubblico milanese, spiegando come l'artista di quegli anni non si limitasse più a guardare nella camera oscura, ma avesse iniziato ad abitarla, e che i nuovi media fossero – proprio come gli oggetti di Carrà – «gli *utensili* di cui saggia la possibilità. Lo spazio buio, dove egli proietta immagini senza corpo, è

199 A.V., *Ricerca Suono/Immagine*, La Biennale Settore Cinema e Spettacolo Televisivo, Venezia 1980, p. 70 - ASAC, brochure n. 46605).

200 Ivi, p. 73.

201 Ivi, p. 82.

luogo di nuovi incantesimi». I mezzi di riproduzione meccanica dell'immagine davano ora la possibilità agli artisti di «portare a una riformulazione dell'opera visiva, a una vera e propria espansione dell'immagine».<sup>202</sup>

Lo stesso dispositivo espositivo pensato da Fagone seguiva questa logica espansiva e mutevole, articolandosi in «cinque luoghi-momenti, non sezioni»<sup>203</sup>; mentre sui monitor posti all'ingresso si alternavano ininterrottamente i video prodotti dai centri di videoarte internazionali, nella stanza attigua si tennero per tutta la durata della mostra performance e proiezioni *expanded*. Accanto a queste aree aperte si squadernavano le vere e proprie «camere», da un lato quelle dedicate alla fotografia, dall'altro quelle dedicate alle installazioni intermedia, a quelle immagini commiste pensate dagli artisti per saggiare «relazioni inediti e significanti, dentro spazi complessi»<sup>204</sup> che rappresentavano il cuore pulsante della mostra.

Come rilevava Enzo Bargiacchi in una delle rare recensioni sull'evento dell'epoca<sup>205</sup>, il «termine mostra» mal descriveva l'incanto di queste camere, tanto più che le uniche tra queste dedicate a opere statiche, alle fotografie, apparivano «superate» se confrontate alla vitalità degli ambienti realizzati, appunto, con immagini in movimento. Ma Bargiacchi nella sua recensione faceva anche un'altra osservazione importante:

*Camere incantate* può quindi apparire, nel clima di post-avanguardia che viviamo oggi, solo una iniziativa 'storica', ma non è così [...] limitarsi a ciò vuoi dire esaminare solo aspetti esteriori e di breve periodo di una svolta che ha ben più ampie dimensioni caratterizzandosi per un attraversamento di tutte le avanguardie vecchie e nuove, delle quali vengono utilizzati senza riguardo tutti i conseguimenti per raggiungere, al di là degli aspetti formali, più intensi e approfonditi risultati sul piano dello scavo interiore e della ricerca di origini 'mitiche'<sup>206</sup>.

E infatti, com'è evidente guardando retrospettivamente le installazioni realizzate appositamente per la mostra, queste anticipavano in buona misura tendenze successive immediate, come un certo ritorno all'*anacronismo colto* tipico dell'arte figurativa postmoderna unitamente a forme di narrazione spettacolare basate sul video monocolore, defi-

---

202 FAGONE V. (a cura di), *Camere Incantate. Espansione dell'immagine. Video, cinema, fotografia e arte negli anni '70* (cat. mostra Milano, Palazzo Reale, 16 maggio - 15 giugno 1980), Comune di Milano - Ripartizione cultura e spettacolo, Milano, 1981, p. 15.

203 Ivi, p. 18.

204 Ivi, p. 17.

205 BARGIACCHI E., *Camere Incantate*, in "Segno", n. 17, settembre-ottobre 1980, p. 12; la mostra ebbe un buon successo di pubblico, ma ricevette scarsa attenzione da parte dei critici.

206 *ibidem*.

nite all'epoca con il termine di videoteatro<sup>207</sup>. E mi sembra particolarmente significativo che Bargiacchi abbia scelto come «espressione più significativa dell'attuale momento artistico» proprio la camera di Granchi con i suoi illusionismi neo-barocchi, e che le altre operazioni su cui si soffermava, seppure brevemente, fossero l'ironica stanza inondata di sabbia di De Filippi<sup>208</sup> e la video-installazione di Michele Sambin. Tutti e tre questi artisti di lì a poco avrebbero abbandonato le pregresse sperimentazioni *expanded* per abbracciare più attuali tendenze: Granchi e De Filippi non avrebbero più girato film e si sarebbero dedicati a forme di pittura rimandanti al passato, mentre Sambin si sarebbe impegnato completamente nella sperimentazione videoteatrale, fondando proprio quell'anno la compagnia Tam Teatromusica.

Ma se alcune installazioni di *Camere Incantate* anticipano l'arte degli anni Ottanta è altrettanto vero che la manifestazione aveva chiaramente un carattere antologico e conclusivo, ben esplicitato anche dalla struttura del catalogo, organizzato in un rigoroso ordine alfabetico e corredato di una selezione di testi critici degli anni Settanta sul cinema d'artista e sulla videoarte.

Con l'arrivo degli anni Ottanta, le manifestazioni *expanded* legate allo specifico pellicolare perdevano ogni statuto metariflessivo e divenivano puramente scenografiche e strumentali. Ad esempio, in occasione dell'Estate Fiorentina, uno degli artisti fondatori di Zona, Mario Mariotti, organizzò un evento di mapping *ante litteram* proiettando sulla facciata brunelleschiana della Basilica di Santo Spirito immagini realizzate da artisti fiorentini reclutati tramite un concorso (*Piazza Palla*, 1980)<sup>209</sup>. Lo stesso Fagone, per «publicizzare» la grande mostra antologica *Linee della ricerca artistica in Italia (1960-1980)* chiese a Valentina Berardinone di progettare il suo con-

---

207 Poiché si tratta del contributo più generale e recente sull'argomento, mi permetto ancora di rimandare al mio MALVEZZI J., *op. cit.*, 2015.

208 «L'artista-naufrago pone all'interno di una bottiglia il messaggio e lo affida al mare. Ma come un boomerang il messaggio ritorna all'artista naufrago, al poeta. L'unico in grado di decifrarne i codici. La metafora è sulla condizione dell'artista che per 'esistere' deve inevitabilmente continuare ad emettere messaggi indipendentemente dalla volontà di ascolto dell'utenza (Parentesi quindi, continue parentesi di riflessione sugli strumenti e la loro neutralità, sul recinto e sulla riconquista del territorio, sulla contrapposizione tra il distacco e la superbia duchampiana e la consapevolezza politico-ideologica, sulla creatività e l'abnegazione, sul senso di colpa, sull'esibizione e l'esibizionismo, sulle strategie...)» DE FILIPPI F., *Il messaggio del naufrago*, cit. in FAGONE V. (a cura di), *op. cit.*, 1981, p. 41.

209 MARIOTTI M. (a cura di), *Piazza della palla. Gioco, scena, proiezione* (cat. evento, Firenze, Piazza Santo Spirito, 21 luglio-8 settembre, 1980), Alinari, Firenze 1981. L'idea di Mariotti è stata recentemente ripresa dall'Istituto Europeo del Design di Firenze che, in collaborazione con The Fake Factory, dal 2012 organizza ogni anno *Dimora Luminosa*, un workshop aperto a tutta la cittadinanza durante il quale vengono realizzate le proiezioni in *videomapping* che vanno poi ad animare la facciata di Santo Spirito nel periodo natalizio.

cettualissimo film *Silent Invasion* a mo' di *trompe-l'œil* sulla scalinata d'ingresso del Palazzo delle Esposizioni di Roma<sup>210</sup>.

Nel prossimo capitolo vedremo come l'intera parabola dell'Expanded Cinema trovi non solo il suo approdo, ma anche la sua naturale origine proprio nell'ambito di forme spettacolari di arte a incantare i sensi dello spettatore.

---

<sup>210</sup> A riprova della pura strumentalità di questo tipo di operazioni all'inizio degli anni Ottanta, di questa installazione non esiste alcuna documentazione se non testimonianze orali dei partecipanti alla manifestazione e della stessa Berardinone – cfr. *Intervista a Valentina Berardinone*, 2015, AR.RI.VI. Archivio Ricerca Visiva, <https://vimeo.com/140002878>. Grazie alle ricerche svolte per questa tesi, sono riuscita però a reperire la pellicola originale di questa versione specifica di *Silent Invasion* (16mm, 2 ed., 4'45'') più breve della precedente (1971, 16mm, 15' 18 fts) e girata da una diversa prospettiva e per questo particolarmente adatta a essere proiettata d'alto. Questo film e tutti gli altri girati dall'autrice a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta da me recuperati, sono stati depositati dall'artista presso l'Archivio Home Movies di Bologna.

**Film Culture - Expanded Arts**

INTRODUCTION TO DIAGRAM  
The diagram on the right categorizes and describes planometrically the development of various "Expanded performing arts" movements. It describes movements rather than individuals and therefore should not be taken as a catalogue of names. Except for the Fluxus group, none others are complete. By the next edition it is hoped this diagram can be expanded to include more artists. Any comments, suggested additions and/or changes from readers will be welcome. The grouping of various artists was determined in most cases from statements of the artists themselves. When such statements were unavailable, their work was studied to provide clues. Some controversial subjects such as sensationalism or pseudotechnology were based on careful observations of many performances rather than hearsay. Drawing in public or lowering one's pants to expose one's bare bottom, or urinating in public, any such acts are considered by any dictionary definition exhibitionistic. Throwing oneself into water or covering self with cream etc., etc., can be considered as masochistic acts. Examples of preoccupation with sex and perversion are too numerous as to mention. All these stratagems are intended to arouse strong emotional response from the audience (and attention from the press of course) which may be a main motivation for such stratagems. Pseudotechnology or "engineering" (in quotes) has been derived from the fact that artists at least can acquire technical knowledge or understanding comparable to that of a technician (TV repairman or the like) rather than that of an engineer or scientist who spends many years studying his specialty (just like artists spending many years on producing art). Such knowledge among these artists at best represent understanding wiring diagrams, function of basic electronic components, mechanism of electric motors, simple engines, determine structures and the like. Unfortunately the technology among most of the artists employing that term is of the radio shop variety. Collaboration with engineers can achieve only a level of sophistication comprehended by the artist since (1) artist's new ideas or concepts will be affected or rather limited by his own past and recent technical-scientific knowledge rather than the uncommunicated knowledge of the engineer. (2) the collaborating engineer meanwhile can't very well communicate a sophisticated technical and scientific knowledge to the artist without giving him a four year university course on related subjects.

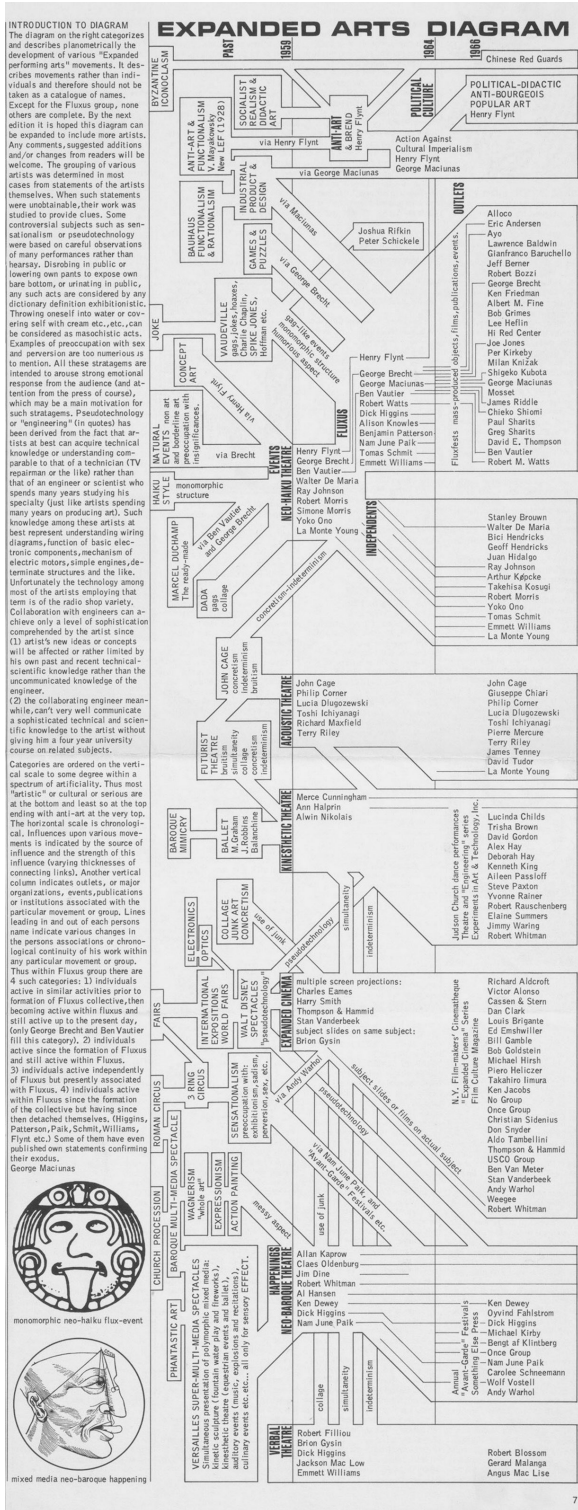
Categories are ordered on the vertical scale to some degree within a spectrum of artificiality. Thus most "artistic" or cultural or serious are at the bottom and least so at the top ending with anti-art at the very top. The horizontal scale is chronological. Influences upon various movements is indicated by the source of influence and the strength of this influence (varying thicknesses of connecting links). Another vertical column indicates outlets, or major organizations, events, publications or institutions associated with the particular movement or group. Lines leading in and out of each persons name indicate various changes in the persons associations or chronological continuity of his work within any particular movement or group. This within Fluxus group there are 4 such categories: 1) individuals active in similar activities prior to formation of Fluxus collective, then becoming active within Fluxus and still active up to the present day. (Only George Brecht and Ben Vautier fill this category). 2) individuals active since the formation of Fluxus and still active within Fluxus. 3) individuals active independently of Fluxus but presently associated with Fluxus. 4) individuals active within Fluxus since the formation of the collective but having since then detached themselves. (Higgins, Patterson, Paik, Schmit, Williams, Flynt etc.) Some of them have even published own statements confirming their exodus. George Maciunas

**01.01**

Numero speciale "Film Culture - Expanded Arts", n. 43, 1966, 12 pagine in formato newspaper, 56x43 cm (FXC0930). Courtesy Fondazione Bonotto, Molvena.

**01.02**

George Maciunas, *Expanded Arts Diagram* 1966, pubblicato in "Film Culture" n. 43, materiale stampa, 55 x 42,8 cm, (FX0871). Courtesy Fondazione Bonotto, Molvena.



### 01.03

Locandina *New American Cinema Group Exposition* GAM, Torino, 13- 21 maggio 1967, 21 x 29,7 cm (faldone AS0270). Courtesy Archivio Unione Culturale Antonicelli, Torino.

per la prima volta in europa  
**NEW AMERICAN CINEMA GROUP**  
**EXPOSITION**

elenco dei films :

1. L'ANTICORRIDA - by Jerome Hill  
OPEN THE DOOR AND SEE ALL THE PEOPLE - by Jerome Hill
2. THE SAND CASTLE - by Jerome Hill
3. THE FUGS - by Ed English  
HALLELUJAH THE HILLS - by Adolfo Mekas
4. THE CIRCUS NOTEBOOK - by Jonas Mekas  
THE BRIG - by Jonas Mekas
5. THE ART OF VISION - by Stan Brakhage
6. EARLY ABSTRACTIONS - by Harry Smith  
HEAVEN AND EARTH MAGIC - by Harry Smith  
LATE IMPOSITIONS - by Harry Smith
7. THROUGH THE LENS BRIGHTLY - by Gregory Markopoulos  
HIMSELF AS HERSELF - by Gregory Markopoulos
8. ON THEM WATERMELONS - by Robert Nelson  
CASTRO STREET - by Bruce Baillie  
WINTER 1965-66 - by David Brooks  
UP TIGHT, L.A. 15 BURNING - by Ben Van Meter  
RELATIVITY - by Ed Emshwiller
9. THE FAT FEET - by Red Grooms  
DUO CONCERTANTES - by Larry Jordan  
WRESTLING - by Marie Menken  
PEYOTE QUEEN - by Storm De Hirsch  
EAT - by Andy Warhol
10. POOR LITTLE RICH GIRL - by Andy Warhol  
VINYL - by Andy Warhol
11. FILMS OF ROBERT BREER
12. MELTING - by Thom Andersen  
WERE DID OUR LOVE GO - by Warren Sonbert  
THE FLICKER - by Tony Conrad  
UNSERE AFRIKAREISE - by Peter Kubelka  
BARDOLIES - by George Landow
13. YES - by Naomi Levine  
SENSELESS - by Ron Rice  
CHUMLUM - by Ron Rice  
EUROPEAN DIARIES - by Taylor Mead
14. THE WORK OF BRUCE CONNER and STAN VANDERBEEK  
LITTLE STABS AT HAPPINESS - by Ken Jacobs
15. THE WORK OF JOHN CAVANAUGH & BARBARA RUBIN

assessorato all'istruzione e alla gioventù del comune di torino

assessorato all'istruzione della provincia di torino

unione culturale

con la collaborazione del museo nazionale del cinema e del gruppo piemontese giornalisti cinematografici

civica galleria d'arte moderna dal 13 al 21 maggio 1967

con la partecipazione di **JONAS MEKAS** e **JEROME HILL**

le proiezioni saranno tenute tutti i giorni dalle ore 15 alle 24, ingresso riservato, per informazioni rivolgersi all'unione culturale, via c. battisti, 4 b - tel. 51.17.76 (15,30-19,30) o all'assessorato ai problemi della gioventù - via bricherasio 8

Tipografia TURINDRAF - Via Saigò, 12 - Torino - Tel. 213.682 (Anno 1967)

### 01.04

Copertina programma in inglese del Festival *Underground Then And Now: From The New American to Expanded Cinema* Filmstudio, Roma 31 gennaio - 8 luglio 1973, 15 x 15 cm. Courtesy Archivio Filmstudio - Armando Leone e Delia Peres, Roma.





**01.06**

Interno dello spazio Zona durante la rassegna *Zona Film*, Firenze, aprile 1976. Courtesy Archivio Studio Granchi, Firenze.



**01.05**

La vetrina esterna dello spazio Zona durante la rassegna *Zona Film*, Firenze, aprile 1976. Courtesy Archivio Studio Granchi, Firenze.

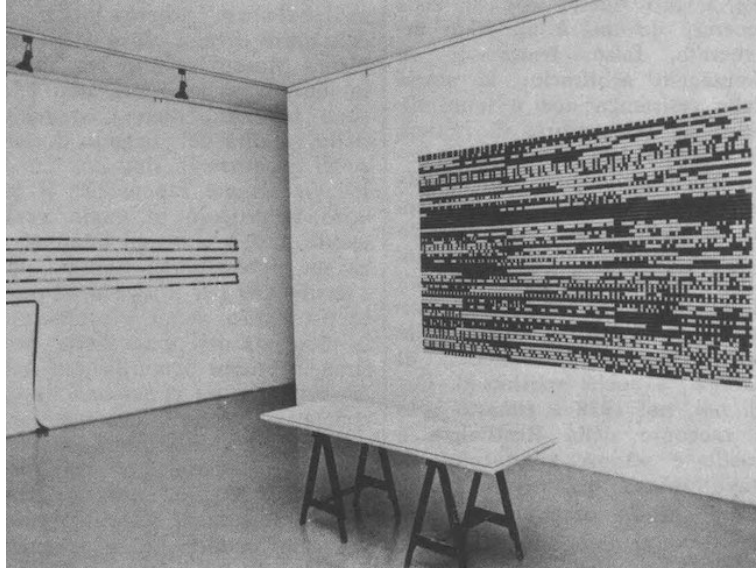


**01.07**

Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi allestiscono la proiezione dei *Film Profumati* durante la rassegna *Zona Film*, Firenze, aprile 1976. Courtesy Archivio Studio Granchi, Firenze.

**01.08 - 01.09**

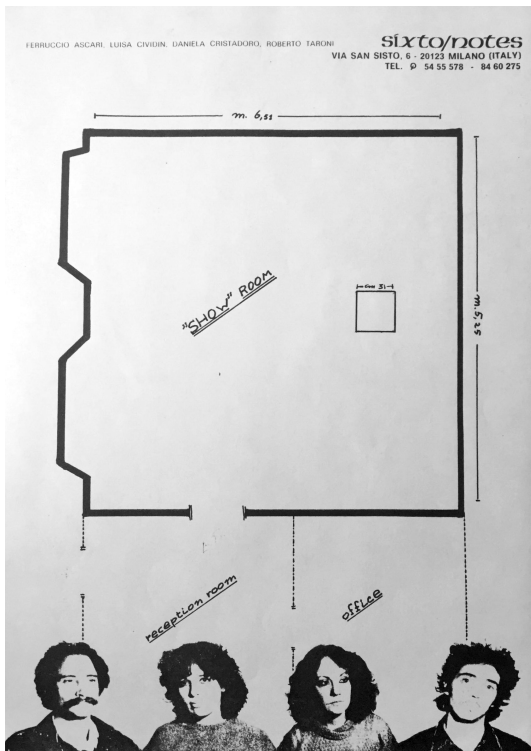
Peter Kubelka durante  
il suo seminario-mostra  
*L'essenza del cinema*,  
Centro Internazionale  
di Brera, Milano,  
maggio 1978, foto  
di Edoardo Mazza.  
Courtesy Archivio  
Ugo La Pietra, Milano.



Caso Andrea (FILM)  
 all'inizio c'è una proiezione  
 di luce sullo schermo, che  
 dura per vari secondi.  
 Bisogna che un personaggio  
 schematico (una persona cioè  
 normale, vestita normalmente)  
 stia ferma con la faccia  
 rivolta alla luce accanto  
 allo schermo. (quello che l'ombra  
 nello schermo stesso)  
 In questo caso, dato che  
 lo schermo sarà grande,  
 ci vorranno, forse, 3 personaggi.  
 Non devono  
 gestire, né  
 far niente.  
 Al momento che la scena  
 comincia, i 3 personaggi

01.10

Lettera di Luca Patella  
 ad Andrea Granchi con  
 indicazioni per la  
 proiezione del film  
 SKMP2 alla  
 Cinémathèque  
 Française, 1978.  
 Courtesy Archivio  
 Studio Granchi, Firenze.



01.11

Carta intestata del  
 Sixto/Notes, 1979.  
 Courtesy Ferruccio  
 Ascari, Milano.

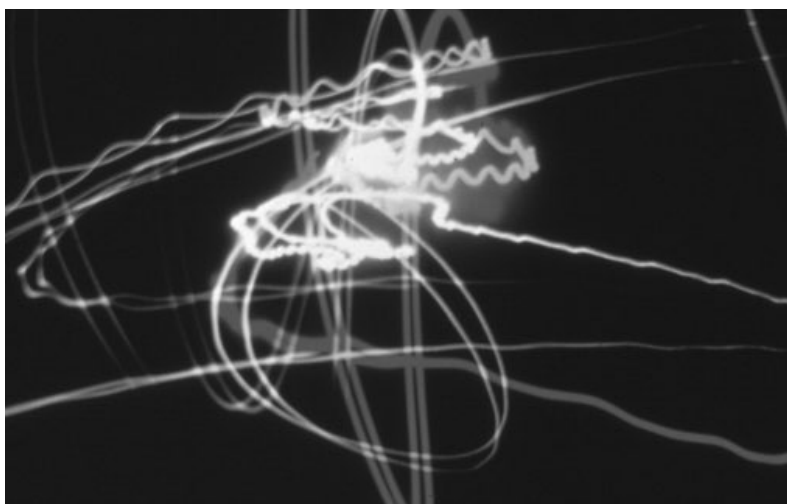
**01.12**

Veduta dell'installazione *Oudén e Adam Zero* di Cioni Carpi, Padiglione Italia, XXXIX Biennale di Arti Visive, Venezia 1980. Foto Giacomelli, ASAC (Fototeca Artisti, 2051, n. 481).  
Courtesy ASAC - La Biennale, Venezia.



**01.13**

Lowell Cross e David Tudor, *Laser Concert* rassegna *Suono/Immagine*, Venezia, 28 agosto - 8 settembre 1980. Diapositiva 35 x 35, ASAC (Fototeca Cinema, B 629, 1980).  
Courtesy ASAC - La Biennale, Venezia.







## **02. Espansioni fuori dallo schermo/entropie dentro al fotogramma**

- 2.2 Fuori dallo schermo, dentro la proiezione
- 2.3 Macchine per comunicare ai sensi
- 2.4 Cinema sinestetico e sincretismo visivo

**Immagine su lucido**  
Il Rotor in funzione durante la mostra *Fuoco Immagine Acqua Terra*, Galleria L'Attico, Roma, 8 giugno 1967. Courtesy Archivio Umberto Bignardi.

## 2.1 Disporre e contro-disporre: la grammatica ambigua della multivisione

Erano molto rumorosi ma stabili. Quando li accesi, avevo il cuore che batteva all'impazzata, ma tutto andò alla perfezione. Non so descrivere la gioia che provai. Fu uno dei momenti più belli della mia vita. Compresi in quel momento di essere davanti a un nuovo alfabeto cinematografico. Non mi restava che inventare la grammatica.  
– Abel Gance, 1927.

L'era atomica esige un'arte alla sua portata [...] dominerà ciò che nessuna arte è mai riuscita a produrre: il senso dell'ubiquità.  
– Nelly Kaplan, *Manifeste d'un art nouveau: la polyvision*, 1955.

Grazie alla sua capacità di contenere in sé una pluralità di culture, per gli artisti del Bauhaus l'America rappresentava l'alternativa ideale alla Germania nazista, il luogo dove si sarebbe potuta sviluppare concretamente quell'arte in grado di «integrare e perfezionare i sensi» capace di portare alla creazione di quella nuova umanità immaginata da Moholy-Nagy. Un fatto storico spesso trascurato riguarda come le loro esperienze artistiche, una volta giunti come rifugiati negli USA, si siano talvolta incrociate con una serie di attività propagandistiche promosse dal governo statunitense.

Molti di questi artisti furono infatti chiamati a sviluppare, più o meno esplicitamente, un sistema di interazione mediata attraverso cui il cittadino comune americano avrebbe potuto – per mezzo di un percorso mostrativo atto a stimolarne i sensi – comprendere le diverse individualità presenti nella società americana e, contemporaneamente, esaltarne i valori democratici minacciati dalle forze totalitarie.

Con la generica quanto completa definizione di *democratic surround*, Fred Turner ha tentato di rendere «visible across its many different incarnation» questa modalità di disposizione nell'ambiente fruitivo, sottolineando come questo «new media genre» non fosse solo un modo pratico per organizzare immagini e suoni, ma «it was a way of thinking about organizing society»<sup>1</sup>.

Sviluppato durante la seconda guerra mondiale, questo sistema si concretizzò in un *dispositivo* di multivisione<sup>2</sup> che divenne il modello per molte delle successive mostre e operazioni artistiche ufficiali

---

1 TURNER F., *The democratic surround. Multimedia & American Liberalism from World War II to the Psychedelic Sixties*, University of Chicago Press, Chicago, 2013, p. 9.

2 Utilizzo la definizione *sistema di multivisione* in modo generico per descrivere una determinata tipologia espositiva caratterizzata dalla presenza di più immagini in un unico spazio e dall'assenza di un punto di vista predeterminato. Questa modalità può includere una o più tipologie di immagini pellicolari (fotografiche, filmiche, diapositive) e, dalla metà degli anni Sessanta, anche elettroniche, seppur quest'ultime siano state impiegate più raramente a causa degli alti costi e soprattutto dei limiti tecnologici che questo specifico mezzo di riproduzione ancora aveva in quel periodo.

nazionali, permettendo che i programmi articolati dagli artisti e scienziati sociali attivi durante il conflitto rimanessero disponibili, non in forma scritta, ma «as invitations to embodied action»<sup>3</sup>.

Nei primi anni Quaranta infatti, alcuni antropologi e psicologi americani si erano ritrovati al Black Mountain College<sup>4</sup>, una università liberale dove insegnavano alcuni degli artisti europei esuli dal nazismo che formarono la nuova generazione di artisti americani attraverso le tecniche multidisciplinari del Bauhaus.

Alcuni degli scienziati attivi in questo college facevano parte del Committee for National Morale, un comitato consultivo para-governativo nato con lo scopo di «proteggere e migliorare l'etica democratica americana», tra questi vi era anche l'antropologa Margaret Mead. Insieme al marito Gregory Bateson, Mead aveva studiato a lungo le danze della popolazione balinese, ricerca che secondo Turner, fu fondamentale per l'elaborazione di quella modalità di fruizione da lui poi definita, appunto, *democratic surround*. Secondo l'antropologa infatti, il «carattere balinese» poteva essere percepito solo durante le danze tipiche, quando le strutture delle relazioni sociali incontravano il pattern dei movimenti corporei e delle espressioni emotive.

Al netto delle similitudini con gli scritti di Antonin Artaud sul teatro balinese di quasi un decennio prima<sup>5</sup>, è importante notare come per Mead l'addestramento alla danza praticato sin dall'infanzia, fino a entrare in uno stato di trance, costituiva un «prototipo di apprendimento, capace di influire sull'intero processo di formazione della personalità»<sup>6</sup>.

Un altro aspetto interessante è che una volta rientrata in America, Mead aveva avanzato delle riserve sull'utilità (ai fini della propaganda democratica) di mezzi come il cinema e la radio, la cui fruizione era ritenuta «passiva», evidenziando come, invece, al museo lo spettatore rimanesse attivo, muovendosi nello spazio e regolando il proprio punto di vista e soprattutto imparando attraverso i sensi.

Nel 1942, a complemento delle sue parole, durante una conferenza a New York Bateson evidenziò come gli intellettuali e i leader politici avessero bisogno di «formare» le «abitudini appercettive» dei cittadini americani insegnando loro come «imparare a imparare»,

---

3 Ivi, p. 4.

4 *Supra*, cap. 1, p.6, nota 8.

5 ARTAUD A., *Sur le théâtre balinaï*, in ID. *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1938 [trad. it. ID., *Sul teatro balinese*, in ID. *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino, 2000, pp. 170-184].

6 cfr. BATESON G., MEAD M., *Balinese Character: A Photographic Analysis*, Academy of Sciences, New York, 1942, p. 14 - mia traduzione.

solo così sarebbero riusciti a costruire quella «personalità democratica» che avrebbe portato e una vera «cultura democratica»<sup>7</sup>.

Mentre gli scienziati si interrogavano su come trovare un sistema che muovesse lo spettatore fisicamente ed emotivamente, Herbert Bayer venne chiamato a New York dal direttore del MoMA per occuparsi dell'allestimento della mostra di propaganda *Road to Victory* (1942) che divenne antesignana di tutti i *democratic surround*. Bayer – che aveva dalla sua la partecipazione alla germinale *Exposition de la société des artist décorateurs* del 1930 con Moholy-Nagy e Gropius<sup>8</sup> – modellò una serie di agili display fotografici che circondavano il visitatore permettendogli di muoversi liberamente nello spazio e di scegliere il punto di vista a sé più congeniale, come se attraversasse un film tridimensionale nel quale era lui stesso a muoversi, e non le immagini<sup>9</sup>. Il display di Bayer fu talmente efficace che, nel 1955, Edward Steichen glielo fece riadattare per quella che divenne la mostra fotografica più visitata di tutti i tempi, *The family of Man* (1955), un'esposizione pensata per aiutare gli americani a immaginare se stessi come parte di una società globale culturalmente diversificata durante la guerra fredda.

Sebbene il *democratic surround* rappresentasse una rottura rispetto alla propaganda nazi-fascista, era comunque un modello di controllo sociale che si perfezionò con il proseguire della guerra fredda, quando, agli occhi del governo americano, il comunismo in Europa diventò la nuova minaccia totalitaria. I funzionari dell'USIA (United States Information Agency) iniziarono ad esportare in altre nazioni sia *The family of Man* che altre forme audiovisive di *democratic surround*, con l'intento di fare leva su quelle propensioni psicologiche che avrebbero potuto avvicinare i cittadini stranieri al presunto 'carattere democratico' statunitense. L'apice si toccò alla fine degli anni Cinquanta, quando i sistemi audiovisivi multischermo<sup>10</sup> divennero elementi obbligatori di ogni mostra americana all'estero.

---

7 Oltre a quello qui citato, per una ricostruzione completa degli studi antropologici e sociali compiuti dal Committee for National Morale in relazione alla nascita del cosiddetto *democratic surround* rimando al capitolo *World War II and the Question of National Character* di TURNER F., *op. cit.*, 2013, pp. 39-76.

8 In proposito si veda ELCOTT N. M., *Rooms of our time: László Moholy-Nagy and the stillbirth of multi-media museums*, in TRODD T., *Screen/Space. The projected image in contemporary art*, Manchester University Press, Manchester, 2011, pp. 25-52.

9 Turner F., *op. cit.*, 2013, p. 107.

10 Con il termine *sistema audiovisivo multischermo* (*Polyvision*, o *Polyécran* in francese) intendo un sistema multivisivo che adopera immagini in movimento, siano esse filmiche o diapositive proiettate su più schermi e coordinate attraverso una centralina a una o più fonti sonore pre-registrate su nastri magnetici. Per una questione di praticità il formato pellicolare più utilizzato fu il 16mm, più raramente il 35mm, mentre il 70mm fu utilizzato solo nel caso del *Labyrinth* realizzato da Roman Kroitor per l'Expo 67 di Montreal; il formato diapositivo più impiegato fu invece il 35mm (montato su telaietto 24x36 mm), poiché permetteva di utilizzare il proiettore Carousel della Kodak che, grazie al suo vassoio a scorrimento circolare, garantiva una totale automazione del loop, senza che fosse necessario reimpostare manualmente lo scorrimento delle slide al termine del caricatore come avveniva invece con quello lineare.

Commissionate direttamente dal governo, le multivisioni progettate da Charles e Ray Eames per l'Esposizione Universale di Bruxelles (1958) e per l'American National Exhibition di Mosca (1959)<sup>11</sup> si configuravano come veri e propri «dispositivi epistemologici»<sup>12</sup> concepiti per sedurre le persone potenzialmente attratte dal comunismo e spingere la loro percezione e il loro desiderio in direzioni più individualmente democratiche. Se la tradizionale fruizione cinematografica poneva gli spettatori in una posizione di sottomissione al 'totalitarismo' della singola immagine, le multivisioni degli Eames permettevano allo spettatore di collegare le varie immagini che apparivano sugli schermi per libera associazione, ordinandole a piacimento nella propria percezione.

Ma era davvero questa «la grammatica» della multivisione immaginata da Gance? Forse gli Eames avevano creato il «regime scopico»<sup>13</sup> dell'era atomica – un dispositivo ubiquo che funzionava per unità frammentate ma giustapposte, concepito per rispecchiare i valori di una società che sosteneva simultaneamente l'individualità dei cittadini e il loro potere di agire insieme per il bene comune – ma l'immagine diffusa dai loro sette schermi, come evidenziato Andrew Uroskie produceva in realtà la comunicazione di un «single, unmitakable message of limitless abundance and prosperity»<sup>14</sup>.

---

11 Le multivisioni degli Eames, sia nel padiglione di Bruxelles che la versione perfezionata di Mosca, furono allestite all'interno di grandi strutture circolari sormontate da una cupola; la cupola del progetto moscovita fu commissionata a Buckminster Fuller. A differenza delle normali strutture fieristiche a compartimenti, la loro forma instillava immediatamente nel visitatore un senso di accogliente umanesimo globale, accentuato dal fatto che non vi fosse un vero e proprio ingresso ma si potesse accedere liberamente attraverso da una serie di aperture poste lungo tutta la circonferenza del padiglione. La multivisione intitolata *Glimpse of USA*, a Mosca fu proiettata su sette schermi larghi ognuno quasi otto metri; lo spettacolo, che durava circa dodici minuti, fu attivato sedici volte al giorno per sei settimane e fu visto complessivamente da due milioni e mezzo di persone stabilendo, all'epoca, un record mondiale. In proposito cfr. *Alla mostra U.S.A. a Mosca*, in "Domus", n. 361, dicembre, 1959, pp. 47-78.

12 Utilizzo questa formula elaborata da Ruggero Eugeni per condensare l'idea foucaultiana di *dispositivo* inteso come apparato di «strategie di rapporti e forze che sostengono dei tipi di sapere, e che sono sostenute da esse» [cit. in FOUCAULT M., *Il gioco di Michel Foucault*, 1977, in ID., *Follia e Psichiatria. Detti e scritti (1957-1984)*, Cortina, Milano, 1994, p. 158]. in questo senso la multivisione degli Eames si poneva come una «macchina strategica» atta a istituire «relazioni tra saperi e poteri all'interno di un determinato periodo storico» – cit. in EUGENI R., *Che cosa sarà un dispositivo. Archeologia e prospettive di uno strumento per pensare i media*, in BAUDRY J.L., *Il dispositivo. Cinema, media, soggettività*, ELS, Brescia, 2017, p.19.

13 Il termine *regime scopico* (*régime scopique*) viene utilizzato per la prima volta in METZ C., *Le signifiant imaginaire*, UGE, Paris, 1977 [trad. it. ID., *Cinema e psicanalisi il significante immaginario*, Marsilio, Venezia, 1980, p. 65] – l'accezione a cui mi riferisco è però quella più legata alle contingenze culturali, sociali e tecnologiche che strutturano il processo visivo sviluppata in FOSTER H., *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle 1988 segnatamente nei saggi di JAY M., *Scopic Regime of Modernity*, in Ivi, pp. 3-23 e CRARY J., *Modernizing Vision*, in Ivi, pp. 29-44 – Per una panoramica sullo statuto dello spettatore negli studi di cultura visuale rimando all'*Introduzione* di Antonio Somaini a SOMAINI A. (a cura di), *Il luogo dello spettatore: forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Vita e Pensiero, Milano, pp. 7- 26.

14 UROSKIE A., *Between the Black Box and the White Cube. Expanded Cinema and Post-war Art*, University Of Chicago Press, Chicago, 2014, p.167.

Seppur ottenuta attraverso la frammentazione, la multivision degli Eames restituiva l'agiografia di un'ideale terra dell'abbondanza, che poneva il dispositivo degli Eames sullo stesso piano di altri sistemi di proiezione meno complessi che invece lavoravano per continuità dell'immagine: a Bruxelles, per esempio il medesimo messaggio veniva comunicato con successo anche dal Circarama Disney – all'interno del quale veniva proiettato a 360° il film in 16mm *America the beautiful* – e dagli insospettabili *Brussel Loops* commissionati dal governo a D. A. Pennebaker e Shirley Clarke, due filmmaker che in seguito sarebbero stati tra i fondatori della Filmmakers' Co-op.

Al netto della propaganda filodemocratica, l'intento degli Eames poteva però sembrare lo stesso di VanDerBeek: fornire agli spettatori un sistema di immagini che aumentasse sia la loro conoscenza del mondo che la loro capacità di acquisirla rapidamente, nella piena fiducia che le nuove tecnologie avrebbero permesso l'indipendenza individuale e la coesione sociale<sup>15</sup>. E del resto, nel già citato *Expanded Arts Diagram* il termine Expanded Cinema sarebbe stato collocato da Maciunas nell'ultima fase di un processo di espansione dell'immagine che iniziava con le «International Exposition World Fairs» e proseguiva con «Walt Disney Spectacles». Il diagramma, nella sua stringata essenzialità, sembra suggerire che l'Expanded Cinema sia, in definitiva, nient'altro che una forma più moderna di *democratic surround*.

Nell'estate del 1965, mentre il padiglione IBM<sup>16</sup> degli Eames riscuoteva l'ennesimo successo alla New York World's Fair, Jonas Mekas, sulle pagine del "Village Voice" si era premurato di chiarire come «the expanded consciousness is being confused with the ability to see more color images, with the expanded eye, with the quickness of the eye».<sup>17</sup> In altre parole, quello che qui Mekas lascia intendere è che l'idea di espansione presentata in queste multivisioni fosse un cambiamento meramente quantitativo – che riguardasse cioè solo il numero degli schermi o la velocità e l'intensità delle immagini su questi proiettati – atto a perpetuare un'idea modernista del cinema, o per dirla con Jonathan Crary che queste non fossero altro che «disciplinary instruments for the production of normalized subject».<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> TURNER F., *op cit.*, *passim* 255-281.

<sup>16</sup> L'IBM è forse l'azienda che ha più investito nelle ricerche sulla multivisione. Negli anni tra il 1963 e il 1965 non si limitò a commissionare agli Eames l'enorme progetto per la New York World's Fair – cfr. Dallo studio di Eames, in "Domus", n. 402, maggio, 1963, pp. 26-42 – ma finanziò buona parte delle ricerche di VanDerBeek sul Movie Drome. Nondimeno, alla metà degli anni Settanta, anche l'artista italiano Umberto Bignardi passerà dall'Olivetti alla concorrente IBM, azienda per la quale progetterà i sistemi di multivisione dei successivi vent'anni, fino all'avvento della tecnologia digitale.

<sup>17</sup> MEKAS J., *Movie Journal*, in "The village Voice", 22 July 1965, p.15 .

<sup>18</sup> CRARY J., *Eclipse of the spectacle* in WALLIS B., TUCKER M., (a cura di), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, New Museum of Contemporary Art, D.R. Godine, NY/Boston, 1984, p. 289 – qui Crary si riferiva, nello specifico, alla televisione.

Come ha giustamente evidenziato Andrew Uroskie al riguardo, l'espansività promossa dall'Expanded Cinema era invece

A conceptual rather than a formal expansion, it did not concern the formal qualities of cinematic *image* so much as the institutional qualities of the cinematic *situation*. [...] Rather than asking what kinds of cinema might be properly designated as “modern art”, it asked how the very nature of modern art was being reconceptualized through its belated incorporation of the aesthetics and philosophy of the moving image<sup>19</sup>.

La multivision tuttavia non sarebbe rimasta a lungo rimasta un dispositivo normativo e *soggettivante*<sup>20</sup> in mano allo Stato: per citare Giorgio Agamben, sarebbe stata «al libero uso degli uomini», ovvero «*profanata*»<sup>21</sup>. Non bastava un gesto di iconoclastia simbolica – come quello di Schifano che taglia ‘alla Fontana’ in *Umano non umano* (1969) – ma era necessario concettualizzare l'immagine in un «*contro-dispositivo*»<sup>22</sup> che permettesse allo spettatore di abbandonare davvero la sua posizione passiva, interrogandolo al contempo sul significato dell'esperienza estetica in un momento storico nel quale i confini delle arti andavano espandendosi e incrociandosi con le teorie della comunicazione. Alla logica universalizzante del *democratic surround* si contrapponeva ora quella del «villaggio globale». In merito, Turner ha precisato come per gli artisti

McLuhan's call for retribalization through electronic media provided a logic by which they could turn the media technologies of mass culture toward the mission of mass individuation [...] Married to the politics of the Happenings, media technologies could now produce a simultaneously tribal and egalitarian society.<sup>23</sup>

Il modo più immediato per attuare questo proposito era quello di eradicare la barriera dello schermo per liberare l'immagine in movimento dal suo recinto spaziale e permetterle di invadere l'ambiente

---

19 Cfr. UROSKIE A., *op. cit.*, 2014, p. 26.

20 Per Giorgio Agamben il «soggetto» è «ciò che risulta dalla relazione e, per così dire, dal corpo a corpo fra i viventi e i dispositivi»; egli quindi intende con «soggettivazione» il mutamento provocato dai dispositivi stessi sugli individui cfr. AGAMBEN G., *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma, 2006, p.22.

21 Ivi, p.26.

22 Ivi, p. 28.

23 TURNER F., *op cit.*, 275-276.

circostante, di 'farsi atmosfera' trasformando il luogo fruitivo in un *environmen*<sup>24</sup> sensoriale e mediale.

Un episodio cruciale in questo senso è stato *Movie Movie*, una proiezione-evento messa in scena nel Natale del 1967 dall'Eventstructure Research Group e dal gruppo romano Musica Elettronica Viva, durante la quarta edizione di *EXPRMNTL*, festival che si svolgeva in Belgio ed era in quegli anni la vetrina principale del cinema sperimentale mondiale<sup>25</sup>. *EXPRMNTL* era già stato luogo di importanti eventi multivisivi, soprattutto nella seconda edizione, organizzata in seno alla Brussels World's Fair nel 1958, durante la quale erano stati proposti il *Vortex Concert* di Jordan Belson e *Inauguration Of The Pleasure Dome* di Kenneth Anger, entrambi proiettati su tre schermi. Parallelamente, all'interno della fiera era stato presentato anche il primo vero e proprio ambiente multimediale immersivo della storia: il padiglione Philips, ideato da Le Corbusier e realizzato da Iannis Xenakis e Edgard Varese<sup>26</sup>.

*Movie Movie* era un evento finalizzato a rendere partecipativi sia l'atto della visione quanto quello della proiezione, che si attuava per mezzo di un environment trasportabile, il *Corpocinema*, una grande cupola in PVC gonfiabile a due membrane, una esterna trasparente e una interna bianca. Sulla superficie trasparente venivano proiettati vari tipi di immagini in movimento, la cui forma e visibilità erano date da quanto accadeva tra le due membrane e dalle variazioni di volume di quella bianca.

Sebbene alcune azioni fossero predeterminate, come l'inserimento tra le due membrane di ulteriori gonfiabili bianchi e di performer vestiti dello stesso colore, il pubblico poteva interagire autonoma-

---

24 Il termine *environment* è spesso utilizzato dalla letteratura artistica in modo improprio per definire in modo generale differenti operazioni di carattere ambientale. Il suo uso più corretto deriva, ancora una volta, dalle teorie di Marshall McLuhan che lo intende come una specifica modalità in cui «i media funzionano da ambienti» estendendo le capacità sensoriali e conoscitive umane. Questa idea di media viene elaborata già a partire da MCLUHAN M. *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill, NY, 1964 [trad. it. Id. Gli strumenti del comunicare, Il Saggiatore, Milano, 1967] ma trova una sintesi più compiuta in MCLUHAN M., *The Medium is the message*, Penguin, London, 1967 [trad. it. Id., *Il Medium è il Massaggio*, Feltrinelli, Milano, 1968, p. 26]. Più in generale, sul concetto di medium come valore atmosferico rimando al paragrafo *Il medium come "milieu", "environment", "umwelt", "atmosfera"* in SOMAINI A., PINOTTI A., *op. cit.*, 2016, pp. 164-172.

25 Per una panoramica sull'evento cfr. BARDON X.G., *EXPRMNTL: an Expanded Festival. Programming and Polemics at EXPRMNTL 4, Knokke-le-Zoute, 1967*, in "Cinema Comparative Cinema", vol. 1, n.2, 2013, pp. 53-64; ID., *EXPRMNTL 4 (Knokke-Le-Zoute, 1967), The Film Festival as an Intermedia Exhibition*, in BOVIER F., MEY A. (a cura di), *Cinema in the Expanded Field*, JRP Ringer, Zürich, 2015, pp. 116-137.

26 «The building was conceived as a 'mathematical object' in the form of a hyperbolic parabola, within which a écran presenting images illustrating the course of human civilizations and the treats to its prolongation is projected. [...] Not conceived as a spectacular surrogate to cinema or as an open-system, the Philips Pavillion was meticulously programmed "immersive" experience whose relationship to electronic media stands exemplary» - cit. in DRUCKREY T., *Fugitive Realities, Situated Realities, "Situation Realities", or Future Cinema(s) Past*, in SHAW J., WEIBEL P. (a cura di), *Future Cinema. The Cinematic Imaginary after Film*, The MIT press, London, 2003, p. 65.

mente con l'environment entrandovi e divenendo parte della mutevole superficie di proiezione<sup>27</sup>. Come ha riassunto Anne-Marie Duguet gli spettatori

'embodying' the work and 'being in touch' with the image were no longer mere metaphors. The violation of the borders and rigidity of the projection screen was accompanied by the breaking of conventional immobility of movie viewers. The concept of Expanded Cinema here assumed its fully kinesthetic dimension.<sup>28</sup>

Un dato certamente non secondario è che quell'anno in occasione del Festival era stato organizzato un incontro internazionale delle cooperative di cinema indipendenti e grazie alla presenza di *Movie Movie* tra gli altri eventi in programma, *EXPRMNTL 4* segnò una svolta nella diffusione delle pratiche del cinema espanso e dello spettacolo di luci in tutta Europa.<sup>29</sup> In Italia solo Alfredo Leonardi, presente all'evento in qualità di delegato della CCI, ne parlò in una recensione, a dire il vero senza molto entusiasmo<sup>30</sup>, forse anche perché nel nostro paese questo tipo di sperimentazioni erano già iniziate.

## 2.2 Fuori dallo schermo, dentro la proiezione

Le immagini drogano, le immagini vanno usate.  
– Marinella Pirelli, 1972

Nel 1965 il pittore Umberto Bignardi aveva iniziato a svolgere delle ricerche sulle potenzialità cinetiche delle immagini, ma in modo del tutto differente rispetto agli studi ottico-percettivi coevi degli esponenti dell'Arte Programmata. L'artista non era infatti affascinato dai fenomeni di illusorietà ottenibili tramite gli effetti di luce, quanto a indagare i meccanismi in base ai quali da un'immagine statica si possa produrre un'immagine in movimento. Questa curiosità lo aveva portato inevitabilmente a guardare all'epoca delle sperimentazioni fotografiche volte ad animare l'immagine, in particolare a quelle di

---

27 In proposito rimando a SHAW J., *The event on screen*, in SHAW J., WEIBEL P. (a cura di), *Future Cinema. The Cinematic Imaginary after Film*, The MIT press, London, 2003, p. 377; SHAW J., DUGUET A., WEIBEL P., (a cura di), *Jeffrey Shaw: a user's manual, from expanded cinema to virtual reality*, Edition ZKM, Ostfildern, 1997 - cfr. anche <https://www.jeffreyshawcompendium.com/portfolio/moviemovie/> [consultato il 20/10/2018].

28 DUGUET A., *From Expanded Cinema to Virtual Reality*, in op. cit., 1997, p. 32.

29 Cit. HEIN B. in BARDON X. G., op. cit., 2015, p. 125.

30 LEONARDI A., *Knokke ovvero il cinema sperimentale*, in "Cinema 60", n. 65-66, 1967, pp. 7-8. In una recente intervista ad Adamo Vergine ha parlato dell'esperienza di *Corpocinema* a Knokke come un evento determinante della sua vita: «Questo pallone pieno d'aria in cui rotolavamo uno sull'altro, uomini e donne, poteva essere espressione sia di un inferno che di un paradiso. Erano contemporaneamente presenti queste due facce, e questo mi ha fatto pensare che l'uomo naturalmente soffre, nasce sofferente. Non esiste la persona sana. Ho cominciato a capire tutto questo con il cinema. Tanto è vero che ho lasciato gli studi tradizionali, il mio lavoro di docente universitario, per seguire questa spinta alla conoscenza». cit. in LICCIARDELLO A., op. cit., 2016, p. 45.

Eadweard Muybridge: secondo Bignardi infatti il suo studio dei fenomeni di percezione dell'immagine andava ora riscoperto perché caratterizzato da un «empirismo conoscitivo-creativo»<sup>31</sup> che lo contraddistingueva dalle ricerche coeve più propriamente scientifiche.

A tal proposito è importante sottolineare come non sia casuale che molti artisti siano arrivati a praticare cinema espanso attraverso lo studio di tecniche pre-cinematografiche.<sup>32</sup> La motivazione va probabilmente ricercata proprio in quella consapevolezza di vivere, come i padri della cinematografia, in un'epoca di passaggio, di praticare «arte approssimativa» che, si è detto, si basava su delle pseudotecnologie e che era, in questo senso, davvero 'povera'.

Un altro dettaglio importante è che Bignardi, già alla metà degli anni Sessanta, utilizzava, in modo del tutto estemporaneo, dei termini che sarebbero stati tipici del vocabolario *expanded*, definendo, ad esempio «di coscienza» il suo rapporto verso gli studi di Muybridge<sup>33</sup>. Parimenti nel medesimo periodo il critico d'arte Maurizio Fagiolo rilevava come all'artista non interessasse la «sensazione di movimento» e neppure il «dinamismo effettivo», quanto piuttosto quello «mentale»<sup>34</sup>.

Bignardi iniziò a lavorare su Muybridge proprio a partire dalle note sequenze sulle fasi del movimento umano e animale per strutturare delle rielaborazioni grafiche atte a produrre, come ben illustrato da Alberto Boatto, una «vibrazione percettiva»<sup>35</sup>: nel concreto, le sequenze di immagini venivano rese dinamiche mediante una scomposizione in linee analoghe a quelle che caratterizzano la trasmissione televisiva e riconfigurate in un reticolo astratto. A mio avviso, questa modalità di astrazione richiama quella compiuta dallo stesso Muybridge per trasformare le cronofotografie in disegni in movimento per il suo zoopraxiscope e, al contempo, ne attualizza le premesse, poiché il ricalco manuale viene qui tramutato in un'immagine che sembra generata elettronicamente.

---

31 Cit. BIGNARDI U. in GUALDONI F., *Umberto Bignardi. Opere 1960-2003* (cat. mostra Galleria Arte e Arte, Bologna 9 aprile- 28 maggio 2005), Ed. Arte e Arte, Bologna, 2005, p. 18.

32 Il comparto iconografico del primo scritto programmatico di Stan VanDerBeek, *The Cinema Delimina. Films from Underground* (1961), è costituito da una serie di cronofotografie e dal disegno di uno zoopraxiscope. In Italia, oltre a Bignardi, saranno Andrea Granchi e soprattutto Paolo Gioli a lavorare su materiali pre-cinematografici.

33 Cit. BIGNARDI U., 1965, in CHERUBINI L., *Umberto Bignardi una cronologia ragionata e annotata* in CALVESI M., CHERUBINI L. (a cura di), *Umberto Bignardi*, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea, Roma, 1994, p. 70.

34 FAGIOLLO M., *Il Movimento Astratto di Umberto Bignardi*, in "l'Avanti", 9 marzo 1966, p. 5.

35 BOATTO A., *Bignardi* (cat. mostra L'Attico, Roma, 22 gennaio 1966), L'attico, Roma, s.p. ora in CHERUBINI L., *op. cit.*, 1994, p. 73.

Fu proprio in questo periodo che Bignardi iniziò a concepire le sue prime «macchine visive», il *Prismobile* e il *Fantavisore*<sup>36</sup> che saranno in seguito definite dall'artista stesso con il termine di *mediatrovati*: non si trattava infatti di *object trouvé*, quanto piuttosto di tecnologie 'povere' scelte per le loro qualità visivo-fenomeniche e reimpiegate nella costruzione di nuovi sistemi *paracinematografici*.

Il *Prismobile* era in sostanza un cartellone pubblicitario luminoso a prismatici rotanti del tutto simile a quelli utilizzati nelle grandi sale cinematografiche per esporre più locandine, qui sostituite da una serie di grafiche elaborate con la medesima tecnica impiegata per le tavole ispirate a Muybridge [fig. 02.01].

Decisamente più complesso e affascinante il funzionamento del *Fantavisore*, un sistema a specchi retro-illuminati che riprendeva il funzionamento del teatro a diorama di Louis Daguerre nel quale le immagini apparivano, scomparivano o semplicemente mutavano a seconda del posizionamento delle fonti luminose. Le immagini del *Fantavisore* erano però poste in progressione in modo da accendersi in una successione temporale e gradualmente materializzarsi in una sorta di sequenza cinematografica [fig. 02.02; fig. 02.03].

La svolta verso esiti più propriamente ambientali avvenne l'anno successivo, quando Bignardi decise di realizzare *Motion Vision*, un film che 'animava' le sue grafiche ispirate a Muybridge; fu proprio durante la realizzazione della pellicola che all'artista venne l'idea per il progetto di un apparato di proiezione *ad hoc*.

Nacque così il *Rotor Vision*, uno schermo cilindrico rotante che parcellizza il film su di esso proiettato e ne riflette porzioni deformate nello spazio circostante [scheda 2], il cui intento primario era, secondo lo stesso Bignardi, quello di negare la «dimensione spaziale dogmatica» del cinema tradizionale, ovvero la fruizione di un'azione predeterminata proiettata frontalmente su una superficie bidimensionale.

Ma come aveva da subito notato Boatto questa 'macchina' aveva anche un altro effetto, quello di rendere potenzialmente infinito il tempo della proiezione cinematografica, poiché il movimento del supporto cilindrico unito a quello della pellicola proiettata permetteva che il flusso delle immagini fosse sia ritornante che ruotante e quindi «concluso in sé, senza principio né fine»<sup>37</sup>.

Paradossalmente, l'aspetto meno considerato dalla critica coeva è l'effetto del *Rotor* sull'ambiente fruitivo e quindi sullo spettatore. Soltanto Germano Celant vi fece accenno in modo strumentale alla

---

36 Le due opere vengono esposte in due personali dedicate all'artista, la prima a Roma, nella sede storica de L'Attico a Piazza di Spagna (22 gennaio 1966) la seconda a Napoli, presso la Modern Art Agency di Lucio Amelio (1-14 aprile 1967). Il *Prismobile* è andato distrutto, mentre il *Fantavisore* conservato nello studio milanese dell'artista in attesa di essere restaurato.

37 BOATTO A., *Lo spazio dello spettacolo*, in *Fuoco Immagine Acqua Terra* (cat. mostra, L'Attico, Roma, 8 giugno 1967), L'Attico, Roma, 1967, s.p. ora in BARBERO L.M., POLA F. (a cura di), *L'attico di Fabio Sargentini 1966-1978*, Electa, Milano, 2010, p. 67.

sua teoria sullo *im-spazio*<sup>38</sup>, definendo il Rotor una «insaziabile *image-machine* che divora, costruendo *im-spazio*, ogni gesto ed ogni ambiente con cui viene in contatto».<sup>39</sup> In nuce, tra le nebulose parole di Celant è possibile scorgere le modalità ‘espansive’ totalizzanti del *Rotor* che trasforma tutto l’ambiente di fruizione in spazio della proiezione: la dinamica dei fenomeni visivi entra in un rapporto diretto, realmente aptico, con la dinamica percettiva dei visitatori che «potendo muoversi liberamente *dentro* la proiezione ne divengono, a loro volta, parte effettiva»<sup>40</sup>.

Il *Rotor* non fu però l’unico *contro-dispositivo* costruito in quegli anni in Italia, seppur quello più conosciuto. Nel 1968, l’artista e filmmaker Marinella Pirelli iniziò a progettare *Film-Ambiente*, un environment praticabile basato sulle proprietà di trasparenza discontinua di speciali strisce montate su una struttura metallica modulare [scheda 3].

A differenza del *Rotor*, la superficie riflettente fu progettata da Pirelli a partire da una serie di sculture vegetali e animali realizzate nel 1967 dall’artista Gino Marotta e intitolate *Nuovo Paradiso*, ancor prima di girare il film da proiettarvi. Pur muovendo da premesse differenti, anche in questo sistema multivisivo l’obbiettivo era trasformare il corpo ‘passivo’ dello spettatore in una parte viva e determinante del processo filmico; all’interno dell’environment la forma statica delle sculture veniva infatti trasformata in una dinamica: «mi piaceva immaginare che le persone potessero entrarci – scrive Pirelli – attraversarle, viverci dentro come un giardino di luce»<sup>41</sup>.

Al contrario di quanto potrebbe fin qui potrebbe sembrare, *Film-Ambiente* funzionava come un rigoroso meccanismo di scatole cinesi: il film, che riprendeva le sculture che ruotavano su se stesse, era proiettato sulla struttura modulare che a sua volta richiamava la forma delle opere di Marotta; all’interno della struttura invece, i visitatori si muovevano tra le strisce alterando la già frantumata proiezione che aveva luogo su di esse. A moltiplicare il gioco di rimbalzi concorreva il sistema sonoro che attraverso un sistema di fotocellule collegate a degli oscillatori elettronici produceva suoni che variavano con il mutare dell’intensità della luce e quindi con il movimento delle persone al suo interno.

---

38 Celant inventa il termine *im-spazio* per indicare la modalità attraverso cui «L’immagine abbraccia lo spazio, si fa spazio. Si svolge nel tempo e diventa cinema. Si dilata su e con le pareti e diventa architettura. Invade le strade e i quartieri e si fa urbanistica. Procedo e si evolve, non solamente per passare da uno stadio ad uno successivo, ma per approdare ad una struttura stilistica diversa» cit. in CELANT G., *Im Spazio*, in ID. *Arte Povera - Im Spazio*, (cat. mostra, Galleria La Bertesca, Genova, 27 settembre- 20 ottobre 1967), Ed. Masnata /Trentalance, Genova, 1967, s.p.

39 Ivi, s.p.

40 BIGNARDI U., *L’illuminazione può anche essere un Aufklärung*, in “Bit”, n.6, dicembre 1967, p. 20.

41 Lettera di Marinella Pirelli a Palma Bucarelli (27/04/1969) in seguito pubblicata in TRINI T., *M’illumino di film*, in “Domus”, n. 477, agosto 1969, p. 38.

Nell'estate del 1969, a seguito dell'esposizione del *Film-Ambiente* nel corso della storica rassegna *Al di là della Pittura*<sup>42</sup>, Tommaso Trini scrisse su "Domus" un lungo articolo sull'environment costruito da Pirelli dipingendolo come un tassello fondamentale per «stabilire una nuova grammatica filmica» non solo perché aveva «eliminato, con lo schermo unico, il più radicato dei limiti dell'esperienza cinematografica», ma proprio perché a differenza delle «elefantache» multivisioni delle fiere, rompeva questa barriera senza fare «nulla di complicato». Questa leggerezza strutturale aveva, secondo Trini, il pregio di permettere a chi entrava nell'ambiente di perdere i contorni del proprio corpo fino a divenire una «presenza fantomatica» capace di sentire la «traccia ombratile e sonora del sé»<sup>43</sup>, impressione condivisa ancora a distanza di anni da Angela Vettese che, in

---

42 *Esperienze Al di là della Pittura. Cinema Indipendente, Internazionale del multiplo, Nuove esperienze sonore*, più comunemente nota come *Al di là della pittura* si svolse dal 5 luglio al 28 agosto 1969 nell'ambito della VIII Biennale d'Arte Contemporanea di San Benedetto del Tronto e fu un evento decisivo nel documentare tutte le dinamiche di 'uscita dal quadro' in atto nelle arti visive. Oltre al *Film-Ambiente* di Pirelli in questa occasione furono esposte anche le *Sfere* di Luca Patella [scheda 8]; Carlo Alfano presentò *Tempi di un percorso circolare* (1967-1969), una scultura composta da due colonne rotanti in PVC sulle quali venivano proiettati dei segni astratti, mentre Bruno Contentotte mostrò una delle sue «cosmovisioni in bottiglia», una sorta di *liquid light show* ottenuto tramite la proiezione, per mezzo di una lanterna magica, di liquidi colorati sospesi in una soluzione oleosa. In proposito, Cfr. *Le proiezioni in bottiglia*, in "Domus", n.451, giugno 1967, pp. 122-123; cfr. anche *Le cosmovisioni del pittore Contentotte*, Cinegiornale del 02/08/1967 (Archivio Luce - cod. film R013804). Ugo La Pietra allestì invece un percorso audiovisivo tubolare (realizzato in metacrilato trasparente) all'interno del quale lo spettatore poteva generare varie frequenze sonore e luminose premendo dei pulsanti collegati a uno luxofono, uno speciale strumento inventato dall'artista stesso. Cfr. LA PIETRA U., *Immersioni, 1969*, in ID., *Abitare la città. Ricerche, Interventi, Progetti nello spazio urbano dal 1960 al 2000*, Allemandi, Torino, 2011, pp. 74-77 — Di seguito riporto un passaggio di un interessante articolo scritto da Gillo Dorfles a un anno dalla mostra per "Art International" nel quale si raccontano le reazioni positive del pubblico alle opere *expanded* in mostra: «siamo stati in grado di osservare che quei progetti basati sulla proiezione diretta delle opere visive (diapositive proiettate su una cupola di plexiglass di Patella, film immagini di Pirelli, etc.) erano facilmente accettati e precisamente compresi per l'immediatezza della loro espressività visiva [...] mi sembra che spesso si dia poca importanza alle reazioni "popolari", trascurandole ed accontentandosi solo delle opinioni e dei giudizi degli esperti e delle élite culturali, senza accorgerci di quanto spesso il giudizio di questi possa essere viziato dalla moda o dalle reazioni dello snobismo intellettuale». Cit. in DORFLES G., *Beyond Painting*, in "Art International", n. 7, vol XIV, 20 settembre 1970, pp. 71-73. — Merita invece un discorso a parte la sezione *Cinema Indipendente*. L'anno precedente, in concomitanza con il Festival del Nuovo Cinema di Pesaro, doveva svolgersi a San Benedetto del Tronto la *Settimana del Cinema Indipendente*, ma nel clima generale di contestazione la polizia non concesse il visto della censura per i film, anche se il manifesto della rassegna era già stato stampato. Nel 1969 fu proiettata una selezione più ridotta e in forma monografica dei film di Gianfranco Baruchello, Alfredo Leonardi, Luca Patella e Giorgio Turi. Curiosamente partecipano in una sezione a parte (il film di ricerca) le pellicole di Bruno Munari e Marcello Picardo dello Studio di Monte Olimpino. — Per un approfondimento generale sulla mostra cfr. DORFLES G., MARUCCI L., MENNA F. (a cura di), *Al di là della pittura*, (cat. mostra Palazzo Scolastico Gabrielli, San Benedetto del Tronto, 5 luglio - 28 agosto 1969), VIII Biennale d'Arte Contemporanea San Benedetto del Tronto, 1969; BANDINI M., *8° Biennale di S. Benedetto del Tronto "Al di là della pittura"*, in "NAC", n. 21, 15 settembre 1969, pp. 8-10; ACOCELLA A., *Avanguardia diffusa. Luoghi della sperimentazione artistica in Italia, 1967-1970*, Quodlibet, Macerata, pp. 123-145.

43 TRINI T., *op.cit.*, 1969, pp. 53-55.

occasione del *reenactment* dell'ambiente a Varese, scriveva: «Si diventa parte di un cosmo [...] il nostro stesso corpo si fa schermo e se ne perde parzialmente il dominio».<sup>44</sup>

Non sempre questa dimensione allucinogena dell'environment veniva studiata per suscitare sensazioni liberatorie nel visitatore. Ad esempio Umberto Bignardi creò per la manifestazione *Situazione 68*<sup>45</sup> [fig. 02.04] un corridoio di plastica nera al centro del quale, su una serie di strisce di plastica opalescenti, venivano proiettati uno di fianco all'altro *Un Americano a Parigi* e una comica di Stan Laurel e Oliver Hardy, entrambi con l'audio regolato al massimo. L'ambiente così strutturato frustrava i sensi del visitatore, ma così facendo cercava anche di spingerlo a riflettere sulla natura dell'intrattenimento di massa con un messaggio chiaro e preciso di critica all'industria dell'entertainment. Pur non ricostituendo un *regime scopico*, che di fatto negava, questo lavoro di Bignardi induceva nuovamente lo spettatore a una reazione normata ed eterodiretta, seppure in negativo.

Non a caso si trattò dell'ultima operazione puramente artistica di Bignardi che dall'anno successivo si dedicò all'industrial design, ambito nel quale, in Italia, si registrò la maggior diffusione dei sistemi di multivision. Questi strumenti torneranno così ad essere utilizzati per 'muovere' la coscienza degli spettatori, ma a differenza dei *democratic surround*, il loro fine sarà quello di stimolare la riflessione sul ruolo dell'individuo nell'era dell'informazione.

---

44 VETTESE A., *Gioco di dama*, in *Marinella Pirelli. Ombra Luce* (cat. mostra Villa Menafoglio Litta Panza di Biumo, Varese 13 febbraio-24 marzo 2003), Skira, Milano, 2003, p. 13.

45 La manifestazione fiorentina *Situazione 68* fu la prima e unica edizione di quella che doveva diventare, come da sottotitolo, la *Rassegna Biennale d'arte e letteratura d'oggi*. In linea con i tempi, l'obiettivo era quello di creare «un'iniziativa dichiaratamente spericolata, appena impostata e non già fatta, garantita». Oltre ai numerosi artisti, scrittori e operatori culturali invitati erano contemplate «altre forme attive di presenza critica e operativa». Cit. *Situazione 68*, testo in brochure, Archivio Umberto Bignardi. La rassegna si aprì con due giornate di infuocati dibattiti a Palazzo Medici Riccardi (6-7 dicembre), mentre la mostra che si tenne al Parterre di San Gallo (6-31 dicembre) si rivelò un insuccesso e molti artisti, nel clima di contestazione generale, si rifiutarono di esporre le proprie opere.

### 2.3 Macchine per comunicare ai sensi

Il 12 giugno 1964 inaugurò la tredicesima edizione della Triennale di Milano, dedicata al tema del tempo libero, con un certo ritardo sui tempi e dopo lunghe discussioni della Commissione, come ricostruito da Massimo Savorra attraverso i documenti conservati all'Archivio storico della Fondazione La Triennale di Milano<sup>46</sup>. Dai verbali delle riunioni del Comitato organizzativo qui riportati si evince come, fin da subito, il tema del 'tempo libero' fosse stato considerato in modo meramente pretestuale a un approfondimento sociologico sulla realtà alienata dell'epoca contemporanea. In linea con le teorie di McLuhan, per i membri della commissione la qualificazione del «consumo» del tempo libero era infatti strettamente connessa alla «disponibilità delle 'informazioni'» e al condizionamento operato dai media sui consumatori<sup>47</sup>. In tal senso, si spiegano anche il coinvolgimento di Umberto Eco<sup>48</sup> come coordinatore della Sezione Introduttiva (ruolo generalmente affidato a un architetto) e la «prepotenza» con cui i sistemi audiovisivi si affermarono nell'allestimento di questa Triennale<sup>49</sup>. È infatti interessante notare come già durante i lavori preparatori Giancarlo De Carlo si fosse immaginato l'allestimento come una «rappresentazione cinematografica alla Charlie Chaplin, critica di costume o di una situazione»<sup>50</sup> mentre Eduardo Vittoria parlasse di un'esposizione «montata come un film, con una variante, che a muoversi sarà lo spettatore e non la pellicola»<sup>51</sup>.

Gli intenti della commissione si materializzarono nell'allestimento della Sezione Introduttiva a Carattere Internazionale, realizzato da Vittorio Gregotti con la collaborazione di Peppo Brivio, Ludovico Meneghetti e Giotto Stoppino. La sezione, che attraversava centralmente i due piani dell'esposizione, si apriva con il tunnel de L'Esaltazione [fig. 02.05], un corridoio di schermi che offriva al visitatore tutte le multiformi proposte che l'industria moderna del tempo libero poteva offrire. Come le multivisioni degli Eames, gli schermi si illuminavano a intermittenza, abbagliando gli spettatori con colo-

---

46 Da qui in poi abbreviato con FLTM.

47 SAVORRA M., *Milano 1964. La Triennale del Tempo Libero. Intersezioni tra arte, comunicazione e design*, in "Casabella", n. 872, aprile 2017, pp. 41-56 (passim).

48 Il coinvolgimento di Eco - non a caso in qualità di coordinatore e non di studioso dei media - è motivato da un generale interesse che andava diffondendosi in quegli anni per le teorie della comunicazione; Eco non era un estimatore delle teorie di McLuhan che reputava troppo visionarie e sulle quali non mancò di polemizzare. Cfr. soprattutto Eco U., *Il cogito interruptus*, in "Quindici", n.5, 15 ottobre-15 novembre 1967, ora in Id. *Dalla periferia all'impero*, Bompiani, Milano, 1977, pp. 245-249.

49 DOGÀ S., *L'audiovisivo alla Triennale di Milano dal Dopoguerra al 1964*, in DE BERTI R. (a cura di), *Il cinema a Milano. Dal secondo dopoguerra ai primi anni Sessanta*, Vita e Pensiero, Milano 1991, p. 265.

50 Cit. DE CARLO G., *Centro Studi, Appunti*, foglio 4, FLTM, faldone TRN\_13\_DT\_017\_V.

51 Cit. VITTORIA E., *Un tema del nostro tempo. L'esperienza di lavoro di una giunta*, in *Tempo libero, tempo di vita. Note, studi, disegni sulla preparazione della 13a Triennale a cura della Giunta esecutiva*, Giordano Editore, Milano 1964, p. 14.

ratissime immagini di invitanti paradisi dell'evasione. Il percorso proseguiva poi con una serie di labirintici corridoi a specchio pensati per far perdere il senso della spazialità, effetto acuito dall'accompagnamento sonoro, l'*Ommaggio a Joyce* di Luciano Berio. Dallo scalone centrale ricoperto di specchi si accedeva alla parte finale dell'esposizione, *Il Kaleidoscopio* [fig. 02.06], una gigantesco prisma triangolare ricoperto di specchi che dava allo spettatore l'illusione di trovarsi all'interno in un enorme macchina esagonale alta 18 metri sul cui pavimento bianco venivano proiettati due film gemelli, uno dedicato al *Tempo libero* e uno al *Tempo lavorativo*, entrambi realizzati da Tinto Brass e musicati da Nanni Balestrini<sup>52</sup>.

Il regista, chiamato da Eco a dare il suo contributo in ragione del tema di un suo precedente film, *Chi lavora è perduto* (1963), aveva appena finito di montare *Ça ira. Il fiume della rivolta* (1964), una pellicola composta da immagini di repertorio; decise pertanto di realizzare altri due *found footage* film anche in questa circostanza. Caratterizzate da un rapidissimo montaggio definito dallo stesso Brass «subliminale», le immagini di questi film venivano riflesse per ben sei volte nello spazio specchiato, sul quale

scorrevano frenetiche, senza interruzioni, in perenne cambiamento, spesso solcate da alcune linee, non si dava tregua all'attenzione dello spettatore [...] Più d'uno mi disse che era stato lì lì per vomitare, che era quel che volevo ottenere<sup>53</sup>.

Lo stesso Umberto Eco, rispondendo alle critiche della stampa<sup>54</sup> che compatta lamentava una afinalistica «impressione di una grande angoscia», in un'intervista pubblicata su "Marcatré" disse che le constatazioni rispecchiavano «esattamente quello che volevamo dire»<sup>55</sup>. A poche pagine di distanza Vittorio Gregotti precisava infatti che *Il Kaleidoscopio* era stato ideato con l'obiettivo di costringere fisicamente il visitatore, al termine del percorso, «a fruire qui, deformato

---

52 *Tempo Libero* è consultabile sul canale YouTube della Fondazione La Triennale di Milano <https://www.youtube.com/watch?v=AHoyYIMKv8c> [consultato il 20/10/2018]. I film, girati in 16mm, duravano entrambi 10 minuti e venivano proiettati contemporaneamente.

53 Cit. BRASS T. in BOLOGNINI L., *Tinto prima di Brass. Quando invece dell'Eros raccontavo il lavoro a Milano*, in "La Repubblica", 03 giugno 2009.

54 Le critiche vengono soprattutto dalla stampa specializzata. Angioldomenico Pica parla di «effetti violenti di una volgarità quasi granguignolesca». Cit. PICA A., *Tredicesima Triennale di Milano*, in "D'Ars", n. 4, giugno 1964, p. 90; più pacato Attilio Marcolli che si limita a constatare che l'alta spettacolarizzazione dell'allestimento distoglieva dall'architettura e dal design che avrebbero dovuto essere i veri protagonisti della fiera» Cit. MARCOLLI A., *L'industrial design in fiera*, in "Marcatré", n. 6/7, 1964, pp. 43-46. Anche in seguito, le polemiche al riguardo non si placarono, a più di dieci anni di distanza Manfredo Tafuri descriverà i visitatori di questo allestimento come «un pubblico bombardato: violentato dunque». Cfr. TAFURI M., *Vittorio Gregotti. Progetti e architetture*, Electa, Milano 1982, p. 14.

55 *La Triennale di Milano. Intervista a Umberto Eco*, in "Marcatré", n. 8/9/10, 1964, pp. 134.

ed impotente, di tutto ciò che gli era stato promesso con tanto ottimismo nella prima sala»<sup>56</sup>.

A differenza dei messaggi universalizzanti propagati dalle tradizionali multivisioni fieristiche, l'intento era quello di «creare lo spettacolo di un ragionamento che lo spettatore percorre, con la persona e il pensiero»<sup>57</sup>: attraverso una riflessione fisica del suo stesso corpo intrappolato in un sistema senza vie di uscita, egli rifletteva anche mentalmente sulle modalità produttive con le quali egli 'consumava' il proprio tempo libero. Date le polemiche, esperimenti di questo tipo non si sarebbero ripetuti alle successive Triennali, nonostante la massiccia presenza di dispositivi di multivisione, soprattutto nelle sezioni nazionali.

Tra queste val la pena di ricordare – soprattutto per la risonanza internazionale e l'impatto che l'intera operazione ebbe sul *radical design* italiano<sup>58</sup> – il *Milanogram*, un progetto realizzato per la XIV Triennale di Milano (1968) dal gruppo inglese neo-futurista Archigram. In linea con lo spirito del gruppo che predicava un approccio infra-strutturale basato su tecnologie di sopravvivenza modulari e-spandibili e facilmente trasportabili, il *Milanogram* [fig. 02.07; 02.08] si configurava come un tunnel gonfiabile all'interno del quale erano promiscuamente esposte in forma audiovisiva soluzioni abitative al sovraffollamento, tema a cui fu dedicata l'intera edizione della Triennale<sup>59</sup>.

Dalla metà degli anni Sessanta il progetto architettonico di ambienti modulari, specialmente di quelli gonfiabili, si incrocia quasi sempre con sperimentazioni *expanded* di vario tipo – si pensi al già citato *Corpocinema* – quasi che l'espansione della superficie gonfiabile fungesse da corrispettivo fisico di una ben più complessa espansione sensoriale.

La parte più interessante del progetto era però esposta al di fuori del *Milanogram* e consisteva nel prototipo del *Cushicle* [fig. 02.09], un'utopica unità individuale che avrebbe permesso a chi la indossava di muoversi nello spazio e nutrirsi senza prestare attenzione a null'altro che alle immagini in movimento trasmesse dallo stesso «abitacolo» (*pod*).

---

56 GREGOTTI V., *Sull'allestimento della XII Triennale*, in "Marcatré", n. 8/9/10, 1964, pp. 135-136.

57 *Prime immagini della XIII Triennale*, in "Domus", n. 417, agosto 1964, p. 26.

58 Basate sull'esigenza di riformare *radicalmente* la prassi progettuale architettonica del tessuto urbano nell'elaborazione di processi per le comunicazioni di massa, le teorie del gruppo inglese Archigram (1957-1973) e i loro progetti più noti come il *Blow Out Village* (1966) e le *Istant City* (1968), furono determinanti per lo sviluppo del radical design italiano il cui inizio si fa generalmente coincidere con la mostra *Superarchitettura* (dicembre 1966) dei gruppi fiorentini Superstudio e Archizoom. La massima attività del movimento italiano si registra però tra il 1968 e il 1973, anno in cui quasi tutti i gruppi cessano di esistere e i singoli architetti tornano a modalità progettuali più concrete.

59 ARCHIGRAM, *Il "Milanogram" alla Triennale*, in "Domus", n. 468, novembre 1968, pp. 106-107.

L'unità avrebbe dovuto funzionare attraverso un «sistema spinale» robotizzato collegato al corpo di chi lo indossava, e che costituiva anche il telaio sia per l'applicazione degli apparati audiovisivi e comunicativi, contenuti nel casco, che per le riserve idriche ed energetiche collocate posteriormente. *Il Cushicle* poteva essere integrato con il *Suitaloon*, una sorta di tuta spaziale gonfiabile che andava indossata direttamente sulla pelle del corpo e che avrebbe svolto la funzione di «sistema nervoso centrale» dell'unità permettendo anche di espanderne le superfici schermiche e, eventualmente, di collegarla ad altre unità.<sup>60</sup>

Tutti gli elementi di questo progetto – l'espansione sensoriale data dal connubio tra biologico e tecnologico, il nomadismo, la centralità dell'individuo e il rapporto simbiotico tra la mente e le immagini in movimento – erano chiaramente informati dalle già citate teorie di McLuhan, al quale i membri del gruppo non hanno mai fatto mistero di essersi ispirati e che, si è detto, avrebbero influenzato tramite loro i designer italiani.<sup>61</sup>

Nello stesso anno Ettore Sottsass jr. progettò il Juke-Box Olivetti [scheda 4], un dispositivo audiovisivo che molto aveva in comune sia con il *Cushicle*, da cui mutuava la forma immersiva delle postazioni 'a casco', che con un altro progetto coevo degli Archigram, *il Soft Scene Monitor MK1*, una «combination of teaching-machine, audio-visual juke box, environmental simulator, and from a theoretical

---

60 Cfr. WEBB M., *The Cushicle*, in Id. (a cura di), *Archigram*, 1972, Princeton Architectural Press, NY, 1999 (2° Ed.), pp. 64-65; cfr. anche Ivi, p.77; pp. 80-84.

61 Tra i vari testi programmatici degli Archigram, rimando qui a uno scritto (in italiano) appositamente per la rivista radicale "IN" diretta da Ugo La Pietra. Il testo, in forma di lettera, si apre proprio con una citazione da McLuhan tratta da *Cinque dita sovrane tassavano il respiro* (trad. it. 1966): «La Metropoli è un'aula, i suoi insegnanti sono la pubblicità, l'aula è un riformatorio/obsoleto, una segreta feudale, la Metropoli è obsoleta [...] È l'istantaneo, globale reportage della Radio TV. Toglie il significato e la funzione della forma della città. Una volta le città erano legate dalla realtà della produzione e intercomunicazione, ora non più». Cfr. ARCHIGRAM, *La disintegrazione della città / Disintegration Of The City*, in "IN. Argomenti e Immagini di Design", n.6, luglio-agosto 1972, pp. 38-45. Non mi sembra casuale che sullo stesso numero della rivista La Pietra presentasse il progetto utopico di una serie di apparati «inter-comunicativi» i cosiddetti Modelli di comprensione. Tra questi, il *Modello di comprensione E* avrebbe permesso, attraverso un sistema di video a circuito chiuso collegato alla rete telefonica, di «poter registrare e quindi inviare ad un raccoglitore centralizzato, informazioni e comunicazioni elaborate da ciascuno di noi, nella propria privacy, per poi essere proiettate attraverso schermi televisivi ingranditi all'interno della città urbana»; il *Modello di comprensione F* invece, comprendeva l'installazione in tutta la città del «videocommutatore», una sorta di cabina telefonica audiovisiva che avrebbe permesso di inviare messaggi dalla città agli interni domestici. Un prototipo del *Modello di comprensione E* verrà presentato alla mostra *Italy the New Domestic Landscape* al MoMA di New York. Cfr. LA PIETRA U., *La cellula abitativa: una microstruttura all'interno dei sistemi di comunicazione e informazione*, in "IN. Argomenti e Immagini di Design", n.6, luglio-agosto 1972, pp. 18-31; ID., *The domicile cell: A Microstructure within the Information and Communications System*, in AMBAZS E. (a cura di), *Italy: The New Domestic Landscape* (cat. mostra MoMA, New York, 26 maggio- 11 Settembre 1972), The Museum of Modern Art, NY, pp. 224-231; A.V., *Ugo La Pietra, la sinestesia delle arti 1960-2000*, Mazzotta, Milano, 2001, pp. 82-87; LA PIETRA U., *La casa telematica: la cellula abitativa*, 1972, in Id., op. cit., Allemandi, Torino, 2011, pp. 90-95.

point of view, a realization of 'Hardware/Software' debate»<sup>62</sup>. Infatti, anche il dispositivo di Sottsass era progettato per essere una «macchina dell'informazione» ambientale smontabile e trasportabile, il cui hardware altamente tecnologico (almeno per l'epoca) permetteva di adattarne l'uso ai contenuti più disparati. A differenza delle macchine degli Archigram però, quella di Sottsass guardava alle grandi utopie del passato, non solo per la sua «pianta neoclassica alla Ledoux»<sup>63</sup>, ma anche per la sua modalità fruitiva che richiamava quella del *Kaiserpanorama*, un dispositivo ottico pre-cinematografico che permetteva la visione collettiva, attraverso una serie di cabine posizionate su una struttura circolare, di immagini stereoscopiche.

Come il *Kaiserpanorama* di August Fuhrmann anche il Juke Box Olivetti nasceva come uno spettacolo itinerante per le fiere merceologiche e come il suo antecedente guglielmino anche il dispositivo progettato da Sottsass costituiva un regime scopico con cui si proponevano vedute del mondo, in questo caso non di paesaggi esotici e lontani ma quelle del 'mondo' Olivetti. Inizialmente infatti, il *Juke Box* era caricato con film industriali e pubblicitari in 16mm che mostravano l'azienda e le 'macchine per comunicare' da essa progettate.

Nell'estate del 1970 però, la macchina sarebbe stata utilizzata per attuare un'operazione artistica di grande rilievo per la storia del cinema espanso italiano: nell'ambito della mostra internazionale *Information* al MoMA di New York il Juke Box Olivetti venne infatti 'caricato' con una serie di film d'artista, tra cui numerose pellicole *expanded* statunitensi e italiane e alcuni film riconducibili alla cosiddetta Land Art.

Il *Juke-Box Olivetti* per l'occasione cambiò addirittura nome in *Visual Machine* avverando il proposito McLuhaniano di «una macchina didattica destinata a massimizzare la percezione e fare dell'apprendimento quotidiano un processo di scoperta»<sup>64</sup> rinnovando il compito del *Kaiserpanorama* di presentare vedute del mondo, ma anche nuovi modi di 'vederlo'.

Al netto di questo riuso del Juke-Box in chiave artistica, l'Olivetti si sarebbe distinta per altre operazioni di alto profilo culturale, pur concepite nell'ambito di una strategia commerciale. Non bisogna dimenticare che alla fine degli anni Sessanta l'Olivetti era una delle aziende tecnologicamente più avanzate del mondo, avendo inventato

---

62 cit. in WEBB M. (a cura di), op. cit., 1972, p. 76; cfr. anche Ivi, p. 94. Il *Soft Scene Monitor MK1* (1968) fu esposto alla Kunsternes Hus di Oslo nell'avveniristica *Byen i Mennesket* (La città dell'umanità), una mostra dedicata allo sviluppo della percezione umana nella città contemporanea. Programmato con tre differenti canali (Sport, London Scene, Comics) che in realtà erano video preregistrati, il prototipo fu interamente sponsorizzato dal quotidiano norvegese *Aftenposten*. Cfr. COLOMINA B., BUCKERY C. (a cura di), *Clip, Stamp, Fold: The Radical Architecture of Little Magazines*, Actar, NY, 2011, p. 107.

63 DE GIORGI M., *Orecchie per vedere*, in DE GIORGI M., MORTEO E. (a cura di), *Olivetti. Una bella società*, Allemandi, Torino, 2008 p. 166.

64 MCLUHAN M., op. cit., 1967, p.68.

il primo computer da scrivania, il P 101 (1965). In questa fase di passaggio dalla produzione meccanica a quella elettronica l'azienda necessitava di nuove strategie di comunicazione. A tal fine proprio nel 1965 Renzo Zorzi, già a capo delle edizioni "Comunità", fu chiamato a ricoprire il ruolo di responsabile del Settore Pubblicità e Stampa<sup>65</sup>. Fu sotto la sua direzione che venne prodotto il Juke-Box e, nel 1968, fu lui a contattare Umberto Bignardi affinché producesse sistemi multivisivi ispirati a quelli delle grandi esposizioni internazionali.<sup>66</sup>

Con l'aiuto di un team di ingegneri l'artista progettò inizialmente una serie di dispositivi audiovisivi multimediali – *Dodecarama Trilemma* e *Pentarama* [fig. 02.10; 02.11; 02.12] – che sommarono contemporaneamente proiezioni filmiche, diapositive e video, talvolta anche trasmessi in tempo reale<sup>67</sup>.

Nello stesso periodo, Olivetti stava per lanciare sul mercato i primi calcolatori completamente elettronici *Logos 250* e *Logos 270*: l'innovazione alla base di questi sistemi avrebbe dovuto 'rispecchiarsi' in una 'macchina' altrettanto evoluta per pubblicizzarli, non più limitata a informare il pubblico sui nuovi prodotti, ma a comunicarli direttamente ai loro sensi, non solo attraverso le immagini ma anche grazie al suono. Bignardi riprese allora l'idea del sistema di proiezione a specchi riflettenti ispirato al diorama che stava alla base del suo *Fantavisore* e, con l'aiuto dell'Ing. Giancesare Rainaldi progettò un dispositivo di multivisione immersivo, «un architettura inesistente di cui si percepiscono i volumi solo quando si animano le proiezioni luminose [...] un teatro-immagine»<sup>68</sup> nel quale elementi grafici creati ad hoc e suoni disarticolati si materializzavano fluttuando attorno al visitatore.

---

65 Dal 1969 Settore Comunicazione Immagine e Design.

66 Tutte le informazioni riportate da qui in avanti provengono - oltre che dai documenti dell'AASO di Ivrea e dell'Archivio di Umberto Bignardi - da alcune mie conversazioni con l'artista in seguito confrontate con quelle trascritte in una precedente intervista riportata in BIGNARDI U. IN GUALDONI F., *Umberto Bignardi. Opere 1960-2003* (cat. mostra Galleria Arte e Arte, Bologna 9 aprile- 28 maggio 2005), Ed. Arte e Arte, Bologna, 2005, p. 20-24.

67 Di questi primi sistemi oggi restano solo le tre schede tecniche conservate nell'Archivio Bignardi e una serie di diapositive destinate al sistema *Pentarama*. Cfr. *Diapositive per Pentarama* - AASO, Ivrea, (Fondo Collezioni Olivetti / Fototeca Olivetti / Fondo diapositive varie di prodotti ed eventi / Fondo diapositive varie di prodotti ed eventi colonna 2 / Fondo diapositive varie di prodotti ed eventi - ripiano 8. Scatola 161). Bignardi nell'intervista citata ricorda di aver «accompagnato» questi sistemi in varie presentazioni in Europa e in Giappone, ma in nessuno degli archivi si sono ancora rinvenuti ulteriori documenti al riguardo. Probabilmente come l'analogo sistema *Screenplay Exhibition System* progettato da Hans Von Klier, di cui è rimasta una brochure a testimoniare l'esistenza, anche quelli disegnati da Bignardi erano destinati «all'allestimento di piccole manifestazioni nelle sedi Olivetti o nelle sedi esterne» e non per grandi eventi fieristici. Cfr. *Screenplay Exhibition System*, brochure che illustra il sistema per esposizioni Screenplay anni '70 - AASO, Ivrea (Fondo Collezioni Olivetti / Eidoteca Olivetti / Identity - Faldone 53, fascicolo 405).

68 Cit. BIGNARDI U. in MACCHI G. (a cura di), *Contatto Arte/Città* (cat. mostra, XV° Triennale di Milano, Parco Sempione, Milano, 20 settembre - 20 novembre 1973) La nuova folio, Macerata, 1973, s.p.

La messa in pratica di queste istanze prese forma in un sistema diapositivo modulare che poteva essere facilmente smontato e adattato a differenti spazi in modo da poterlo impiegare in diversi contesti espositivi internazionali e, per questo motivo, le immagini su di esso proiettate dovevano essere grafiche concepite per essere facilmente comprese dagli abitanti di ogni paese, in una sorta di «linguaggio visivo internazionale non verbale» simile a quello auspicato da VanDerBeek nei suoi scritti sull'Expanded Cinema [trad. pp. 198-227].

Franco Fortini, all'epoca consulente dell'azienda, dopo aver visto il prototipo suggerì a Bignardi di chiamarlo *Implicor*, che in latino (*implīcor*) significa coinvolgere, far penetrare in profondità, appunto, 'implicare' i sensi del visitatore.

L'*Implicor* fu inizialmente impiegato tra il 1971 e il 1973 per promuovere i suddetti sistemi Olivetti. In tutte queste occasioni non fu però 'caricato' solo con la sequenza di immagini pubblicitarie dei calcolatori, ma ad esse seguiva sempre un programma a tema, dedicato al ruolo del design nella risoluzione dei grandi problemi che l'umanità contemporanea doveva affrontare: l'inquinamento globale e la minaccia atomica (Ibiza, 1971), gli spazi abitativi a misura umana (New York, 1972), il rapporto tra l'uomo e la città (Milano, 1973). A quest'ultimo tema sono dedicati anche altri due programmi realizzati da Bignardi nel 1974 a Berlino e Bologna, quando il dispositivo, oramai ritenuto obsoleto da Olivetti, poteva essere noleggiato da terzi che, dati gli alti costi, erano necessariamente Comuni di città o grandi istituzioni culturali.

Mi sembra importante sottolineare come questa macchina progettata per comunicare ai sensi del visitatore sia stata principalmente disposta per 'sensibilizzarlo' verso temi di natura ambientale e socio-ecologica, in definitiva forse l'unico tema realmente democratico per il quale possa essere impiegato un sistema multivision di queste dimensioni.

A tal proposito, merita un discorso a parte la multivisione *La società dello spettacolo* [scheda 6] realizzata dal Gruppo INTERMEDIA 43 della quale oggi restano solo tracce documentarie scritte. Il tema principale di questa multiproiezione era l'ecologia intesa come «totalità delle relazioni tra gli organismi e il loro ambiente». Esposto per la prima e unica volta nel 1975 in occasione della mostra milanese *Artevideo & Multivision*, questo sistema avrebbe permesso – secondo il suo principale ideatore, il sociologo Aldo Ricci – di «superare i limiti del linguaggio sociologico e dei suoi scarsi rapporti con la società» sostituendo alla scrittura le immagini. Pur dichiarando di non voler «costringere i nuovi media a fare il lavoro dei vecchi», Ricci e i suoi soci in realtà obbligavano lo spettatore a disporsi frontalmente per «leggere» le sequenze di immagini orizzontalmente da sinistra a destra, secondo una modalità ritenuta a detta dei suoi

stessi creatori, di «logica globale»<sup>69</sup>. Ammesso e non concesso che la modalità di lettura occidentale possa ritenersi un sistema universale, è qui utile riportare come Maurizio Calvesi avesse immediatamente rilevato il pregio di questo sistema nel «recupero di chiarezza» attraverso un «un effettivo per quanto paradossale, approccio alla simultaneità mentale» in modo opposto al «metodo, antiselettivo e circondante, dell'environment»<sup>70</sup>. La multivision del Gruppo INTERMEDIA 43 più che una macchina per comunicare ai sensi sembra porsi di più come una macchina per comunicare alla ragione, una sorta di *exemplum* sul rapporto ecologico tra l'uomo e l'ambiente tecnologico, qui inteso come un medium che «espande la percezione della realtà»<sup>71</sup>.

Come suggerisce il titolo dal sapore situazionista, la grammatica della multivisione viene qui *detournata*: lo spettatore, collocato innanzi a lente dissolvenze incrociate di immagini documentarie rimane brechtianamente vigile, intento a osservare i cambiamenti che l'informazione tecnologica ha portato alla civiltà umana trasformandola, appunto, nel La società dello spettacolo.

Se il Gruppo Intermedia 43 cercava un modo per comunicare più chiaramente il suo messaggio di natura socio-ecologica attraverso l'attenuazione delle potenzialità immersive intrinseche ai dispositivi multivisivi, alcuni filmmaker stavano da tempo conducendo ricerche di segno opposto, moltiplicando e sovrapponendo più immagini all'interno di ogni singolo fotogramma fino a rendere il film completamente inintelligibile allo spettatore.

## 2.4 Cinema sinestetico e sincretismo visivo

Quando si pensa al cinema espanso si tende quasi sempre a immaginare operazioni artistiche che implicino l'uscita della proiezione dalla cornice dello schermo, o il suo moltiplicarsi nello spazio, mai alla modalità di espansione contraria, all'interno del supporto pellicolare del film, definita efficacemente da Youngblood come «cinema sinestetico».

In uno dei passaggi più importanti di *Expanded Cinema*, il critico introduceva il concetto di *videosfera* spiegando come, con la trasmissione simultanea su tutti i monitor televisivi dello sbarco dell'Uomo sulla luna, la televisione aveva reso in pochi secondi il cinema «obsoleto come comunicatore della condizione umana oggettiva»<sup>72</sup>. Similmente a quanto accaduto alle arti figurative tradizionali con l'avven-

---

69 *La Società dello Spettacolo*, in *Artevideo e Multivision*, (cat. mostra, Rotonda di via Besana, Milano 5-18 marzo 1975), Comune di Milano, Ripartizione Cultura, 1975, s.p. [scheda 6].

70 CALVESI M., *Videoarte alla Besana di Milano. Complicità tra mezzo e messaggio*, in "Il Corriere della Sera", 23 marzo 1975 (ritaglio).

71 *La società dello Spettacolo*, op. cit., 1975, s.p., infra scheda 6, p. 207.

72 YOUNGBLOOD G., op. cit. 2013 (1970), pp 54-55.

to della fotografia, il cinema si trovava ora in una fase epocale nella quale, abbandonato il suo ruolo di medium incaricato della rappresentazione mimetica del mondo, poteva finalmente dedicarsi a una forma di «sintesi» più complessa: la «realtà interiore» delle percezioni umane. Questo fenomeno implicava un passaggio attraverso varie fasi, la prima corrisponde alla ricerca di un maggior «realismo» delle immagini, la seconda al cosiddetto *cinéma vérité* e infine la terza, all'abbandono totale della nozione stessa di realtà.

Non sorprende quindi che per opposti motivi a quelli di André Bazin, anche nel cinema sinestetico il montaggio venga «proibito»<sup>73</sup> a favore di un movimento di macchina d'elezione, non più lineare, progressivo, e visibile come il piano sequenza, ma ritornante e conchiuso nella stessa macchina da presa come la sovrimpressione, tecnica da sempre utilizzata nel cinema per descrivere i moti dell'inconscio.

Tuttavia, l'approccio di questa generazione di sperimentatori all'inconscio è profondamente diverso da quello del cinema surrealista. Per Youngblood, la sovrimpressione era l'unica modalità per restituire sullo schermo quella che lui definiva con i termini «percezione simultanea degli opposti armonici» e «visione sincretica»<sup>74</sup>, ovvero quella modalità di ragionamento tipica degli infanti e degli stati di coscienza alterati che assume la realtà esterna, non nei suoi particolari, ma nel suo insieme e sempre al presente.

La sovrimpressione permetteva quindi di rappresentare fisicamente, sulla superficie pellicolare, un processo analogo a quello della percezione sincretica: attraverso la fusione in un unico fotogramma di un'immagine endotopica con una esotopica si riduceva la profondità di campo a «un totale di molteplicità di fuori fuoco», operando al contempo una «sussunzione sul senso convenzionale del tempo»<sup>75</sup>, in altre parole alla perdita di una cognizione «realistica» del tempo.

Chiunque abbia visto almeno una volta nella vita uno di questi film, la cui durata varia da pochi minuti a decine di ore, sa che la percezione del tempo trascorso davanti allo schermo non è facilmente quantificabile: l'assenza di narrazione evidenzia il fenomeno di *presentificazione*<sup>76</sup> connaturato alla proiezione del film generando una continuità spazio-temporale che non è soggettiva, né oggettiva ma «extra-soggettiva», esattamente come quella esperita in una sessione psichedelica<sup>77</sup>.

---

73 Cfr. BAZIN A., *Qu'est-ce que le cinéma?*, Éditions du Cerf, 1985, [trad. it., Id., *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano, (1973), ed. 1999, pp. 69-72.]

74 YOUNGBLOOD G., *op. cit.* 2013 (1970), p. 56.

75 Ivi, p. 59.

76 Per approfondimenti sull'effetto di *presentificazione* si veda BERTETTO P. *Lo specchio e il simulacro*, Bompiani, Milano, 2012; DUSI N., *Dal cinema ai media digitali. Logiche del sensibile tra corpi, oggetti, passioni*, Mimesis, Udine, 2014.

77 YOUNGBLOOD G., *op. cit.* 2013 (1970), p. 56.

Non sorprende che Youngblood ritenesse che l'aggettivo più adatto per descrivere questo cinema fosse «personale» proprio in quanto «estensione del sistema nervoso centrale del film-maker» sullo schermo<sup>78</sup> e che in molte dichiarazioni dei filmmaker italiani attivi all'epoca si evidenzi una forma di continuità tra *apparato* cinematografico e corporeo. Gianfranco Brebbia, ad esempio, scrisse in una lettera ad Alfredo Leonardi che «la cinepresa deve integrarsi. Far parte del corpo, mentre si filma», pur senza superare quella condizione protesica che consente al pensiero di restare «estraneo al mezzo meccanico, dev'essere già spettatore della pellicola man mano che s'impresiona»<sup>79</sup>. Se Brebbia sembra qui perseguire una modalità di percezione extra-soggettiva, per Marinella Pirelli il rapporto con la cinepresa è «quasi una immedesimazione [...] va con il respiro, con pause di riposo necessarie per vedere, con il battito del cuore»<sup>80</sup>. Questa modalità carnale di guardare all'atto cinematografico è condivisa anche da Valentina Berardinone<sup>81</sup>, che al riguardo disse:

Con il cinema ho la sensazione, o forse l'illusione, che nel riprendere e poi proiettare le cose, si possa stabilire con esse un rapporto molto sensuale. Quando riprendo, respiro mi muovo, guardo, ho delle emozioni. E tutto questo viene registrato insieme alla cosa filmata in una continuità che non conosce interruzioni [...] la continuità del fatto filmico è come se si unisse alla pulsazione del mio sangue, al mio respiro, in una osmosi che rimane sulla pellicola.<sup>82</sup>

In proposito mi sembra importante soffermarsi su come, nel precisare il significato di cinema personale, Youngblood lo definisca un «cinema sessuale»<sup>83</sup> andando ad arricchire di nuove sfumature fisiche la dicotomia amatore/amatoriale già individuata da Maya Deren, e a sua volta informata dall'idea duchampiana di «fare un film» come atto creativo a se stante<sup>84</sup>. Questa visione sessuale-ripro-

---

78 YOUNGBLOOD G., *op. cit.* 2013 (1970), p. 57.

79 lettera di Gianfranco Brebbia a Alfredo Leonardi (Varese, 26/11/1968) riportata in LEONARDI A., *La parte giusta*, in "Filmcritica", n. 214, marzo 1971, p. 142.

80 Cit. PIRELLI M., in *op. cit.*, 1997, p. 55.

81 Sia Pirelli che Berardinone non hanno mai girato film propriamente «sinestetici», ma hanno prodotto alcuni film decisamente «personali» con un'altra modalità cinematografica di esplorazione del sé e delle proprie percezioni, l'autoripresa, una tecnica molto semplice che consiste essenzialmente nel rivolgere la mdp verso di sé mentre si gira o nel mantenere la visione in soggettiva dinnanzi a una superficie riflettente in modo non dissimile da quanto si potrebbe fare oggi per scattarsi un selfie. Ho già avuto modo di spiegare altrove come questa tecnica sia stata utilizzata soprattutto da filmmaker donne, principalmente come strumento di autoscienza individuale al di fuori dei gruppi femministi. Cfr. MALVEZZI J., «Non so essere regista di me stessa e nemmeno attore». *Il cinema dell'autoscienza delle amatrici italiane*, in "Arabeschi", n. 10, luglio-dicembre 2017, pp. 490-493.

82 Cit. in *Conversazione con Valentina Berardinone*, in DETASSIS P., GRIGNAFFINI G. (a cura di), *Sequenza segreta. Le donne e il cinema*, Feltrinelli, Milano, 1981, pp. 134.

83 YOUNGBLOOD G., *op. cit.*, 2013 (1970), p. 81.

84 *Supra*, cap. 1, p.15, nota 45.

duttiva della pratica cinematografica è presente anche nelle teorie di Stan Brakhage, che definì la ripresa come «momento vitale di amore e di creazione in cui diamo e riceviamo»<sup>85</sup>.

Inizialmente fu proprio Brakhage – ben prima di Youngblood che da lui e da VanDerBeek mutuò gran parte del suo impianto teorico – a definire l'«occhio della cinepresa» come «antiquato», status che gli avrebbe finalmente permesso di abbandonare l'oggettività per dedicarsi alla «profondità soggettiva» a patto però di eliminare tutte le convenzioni ottico-prospettiche che avevano normato l'uso dell'apparato (corretta focale, esposizione, saturazione del colore) trasformandolo in un dispositivo<sup>86</sup>.

Prima di procedere agli studi di caso italiani, mi sembra utile riportare qui l'*incipit* del suo noto *Metaphors on Vision*, testo che ebbe una notevole circolazione grazie alle molteplici traduzioni<sup>87</sup> e che per i filmmaker italiani fu forse ancor più germinale della visione stessa dei suoi film.

Immaginate un occhio non governato da leggi prospettiche create dall'uomo, un occhio non condizionato dalla logica della composizione, un occhio che non sia sensibile al nome di ogni cosa ma che debba conoscere ciascun oggetto che incontra nella vita attraverso un'avventura della percezione. Quanti colori ci sono in una distesa erbosa agli occhi del bambino che la esplori a carponi, inconsapevole del 'verde'? [...] Immaginate un mondo precedente a 'in principio era il verbo' [...] Ma tornare indietro è impossibile, sia pure nell'immaginazione. Dopo la perdita dell'innocenza, solo un apice di conoscenza può ridonare l'equilibrio vacillante. La mia proposta è quella di considerare l'esistenza di una ricerca di conoscenza estranea al linguaggio, basata sulla comunicazione visiva, che richiede uno sviluppo dell'intelletto ottico e dipende dalla percezione nel senso più originale e profondo della parola. Supponete che la visione del santo o dell'artista non sia che una maggiore capacità di vedere. Consentite alla cosiddetta allucinazione di entrare nel regno della percezione [...] accettate le visioni oniriche, i sogni notturni o quelli a occhi aperti, allo stesso modo in cui ac-

---

85 BRAKHAGE S., *Metaphors on Vision*, "Film Culture", n. 30, 1963, s.p. [trad. it. Id. *Metafore sulla visione*, in F. PIVANO, *op. cit.*, 1971, p. 269].

86 Ivi, pp. 266-269, *passim*.

87 Una traduzione (parziale) di Bacigalupo viene pubblicata su "Sipario" all'interno di un inserto speciale dedicato al NAC a cura di Aldo Rostagno e Nuccio Lodato. Cfr. BRAKHAGE S., *Metafore sulla visione*, in "Sipario", n. 274, febbraio 1969, pp. 56-58; segue la nota antologica, curata sempre da Bacigalupo in BRAKHAGE S., *Metafore sulla visione e Manuale per riprendere e ridare i film*, Feltrinelli, Milano, 1970; una successiva traduzione, meno poetica e più letterale viene pubblicata l'anno successivo in PIVANO F., *op. cit.*, 1971, pp. 264-274. Nell'aprile del 1967 Filmcritica dedica uno speciale al NAC in cui pubblica due testi sul lavoro di Brakhage che certamente rappresentarono un aggiornamento per i filmmaker italiani: il primo è la traduzione di una recensione a *Dog Star Man* di Michael Mc Clure precedentemente apparsa su "Artforum" (pp. 162-164); il secondo è una *Lettera sulle giunte* scritta dallo stesso Brakhage a Gregory Markopoulos nel 1964 in cui il filmmaker rivela alcuni dei suoi 'trucchi' visivi (pp. 165-167). Cfr. *New American cinema 2*, in "Filmcritica", n. 176, aprile 1967, pp. 162-167. L'anno successivo escono altri due articoli sui Songs. Cfr. BACIGALUPO M., *Brakhage o il cerino su Cnido*, in "Filmcritica", n. 186, febbraio 1968, pp. 96-98; LODATO N., *Note sui Songs*, in Ivi, pp. 99-107.

cettereste le cose vere, facendo conto, anzi che le astrazioni che tanto dinamicamente sfilano dinnanzi ai vostri occhi quando le palpebre sono abbassate siano realmente percepite.<sup>88</sup>

L'eco di queste parole risuona in numerosi film dell'epoca. Alfredo Leonardi, ad esempio, le interpreta in modo letterale: nel film *Se l'inconscio si ribella/rivela* (1966) tenta di rappresentare il meccanismo mentale del *transfert* attraverso una libera associazione e sovrapposizione di immagini dai connotati erotico-sessuali con riprese della vita quotidiana del figlio.<sup>89</sup> Anche Piero Bargellini trae palesemente ispirazione da Brakhage omaggiandolo in ben due film: nella *Coda di Morte all'Orecchio di Van Gogh* (1968) compone a suo modo una «ristrutturante visione ad occhi chiusi» fatta di immersioni nel colore, sovrimpressioni e graffi sulla pellicola; in *Stricnina* (1969) invece utilizza analoghi espedienti per condurre lo spettatore in un viaggio psichedelico che si conclude con la morte di un cane. Le incisioni sull'emulsione ritornano anche in *Fughe lineari in progressione psichica* (1975) di Annabella Miscuglio e soprattutto in alcuni film di Gianfranco Brebbia: realizzati con strumenti odontotecnici<sup>90</sup>, i graffi consentono di assistere «alla contemporaneità della visione e della sensibilità»<sup>91</sup> della pellicola. Certamente più interessato alla materialità del supporto che agli effetti psicologici, Brebbia si diletta anche

---

88 BRAKHAGE S., *Metaphors on Vision*, "Film Culture", n. 30, 1963, s.p. [trad. it. Id. *Metafore sulla visione*, in PIVANO F., *op. cit.*, 1971, pp. 264-265].

89 Per un approfondimento su questo film cfr. LEONARDI A., *Riflettendo a 'Se l'inconscio si ribella'*, in "Filmcritica", n. 193, 1968, pp. 561-563; BRUNO E., *Quantità espressive del cinema ind.*, in "Filmcritica", n. 187, 1968, pp. 139-142, ora in LODATO N. (a cura di), *op. cit.*, 1981, pp. 148-149.

90 «Punta d'acciaio sottilissima, installata all'attacco di uno spazzolino da denti a vibrazione [...] Scalfire con lo stesso elettricamente una pellicola color non impressionata. Appaiono in proiezione moltitudini di leggere scalfiture, le quali compongono una visione delicatissima». Cit. BREBBIA G., in LUGINBÜHL S., *Il cinema underground oggi*, Mastrogiacomo Editore, Padova, 1974, p. 21. I film realizzati da Brebbia con questa tecnica sono i quattro della serie *Stein* (1967-1968, 8mm, col., 9') che risultano attualmente perduti così come anche *Astor* (1972); *Bet* (1972, S8, 5') e *Bazar* (1973, S8, 5') sono invece stati pubblicati nell'edizione DVD Gianfranco Brebbia. Il filmmaker che cadde sulla terra (2016) curata dalla Cineteca Italiana; dei due film esiste anche un'edizione in 16mm prodotta da Home Movies nel 2015.

91 cit. BREBBIA G., in BACIGALUPO M., *op. cit.*, 1974, pp. 62.

con sovrimpressioni e giochi di luce dal sapore psichedelico nelle sue opere più note *Extremity 2* e *Idea assurda per un filmmaker*<sup>92</sup>.

Tra i filmmaker italiani, l'unico ad aver compiutamente interiorizzato la lezione di Brakhage e ad averne tratto un cinema sinestetico davvero personale è Tonino De Bernardi, la cui intensa produzione filmica è stata poco studiata e troppo spesso liquidata come *naïve*, senza mai averne considerato i complessi rapporti con la cultura visiva coeva. Sebbene De Bernardi conserverà sempre un'attitudine più amatoriale che artistica è necessario ricordare che due tra i suoi primi film, *Il Mostro Verde* (1966-1967) e *La vestizione* (1968), sono stati girati con la collaborazione degli artisti Paolo Menzio, Adriano Spatola, Marisa Merz e Michelangelo Pistoletto<sup>93</sup>; del resto, come ha rilevato anche Bacigalupo<sup>94</sup>, i suoi film instaurano dinamiche performative che li renderebbero più adatti a essere fruiti nel contesto di un'esposizione piuttosto che in un cinema tradizionale, dove finora, nella maggioranza dei casi, sono stati proiettati. Un altro aspetto non del tutto approfondito è il riconoscimento internazionale del lavoro di De Bernardi, l'unico filmmaker italiano del periodo ad ottenere il giudizio entusiastico di Jonas Mekas,

---

92 *Idea assurda per un filmmaker* è composto da 4 pellicole girate tutte in doppio Super 8: *Luna* (1969, S8, col, 18 fps, 10'), *Ester* (1969, S8, col, 18 fps, 11') *Matilde* (1969, S8, col, 18 fps, 4' 20") e *Germana* (giugno-luglio 1969, S8, col, 18 fps, 7') delle quali, ad oggi, non si conosce ancora l'esatto ordine di proiezione. Gianfranco Brebbia morì improvvisamente nel 1974 lasciando solo una nota che accompagnava la pellicola *Luna*: «n. 2 bobine da proiettarsi in parallelo - 15' più 15' - l'uomo che avanza sino a raggiungere la luna e viceversa». Da qualche anno, Mirco Santi e Paolo Simoni di Home Movies si stanno interrogando sulle possibili modalità originali di proiezione di quest'opera *expanded* e nel 2015 hanno curato una nuova edizione del film in due versioni: la prima è composta da una ristampa dei film su due pellicole in 16mm da proiettare affiancate, mentre la seconda è una versione digitale *split screen*. La versione di *Idea Assurda per un filmmaker* curata da Home Movies dura 17'. Per rientrare quanto più possibile nel minutaggio indicato da Brebbia (15' + 15') e compensare la differenza di lunghezza sommando tutte le durate (schermo A: 10'+7' ; schermo B 11'+4'20") il primo film sullo schermo di sinistra *Luna* (1A) inizia con 1'47" di anticipo rispetto a *Ester* (2A), proiettato sullo schermo di destra; seguono a sinistra *Germana* (1B) e a destra *Matilde* (2B) - in merito Cfr. SANTI M., *Restaurare e mostrare il cinema di Gianfranco Brebbia*, in BREBBIA G., GERVASINI M., MINAZZI F. (a cura di), «*Filmavo da indipendente, solo e contro tutti*», Mimesis, Milano, 2016, pp. 123-138 ; SIMONI P., *L'archivio Brebbia in prospettiva*, in Ivi, pp. 139-150; SIMONI P., *Lo spazio incerto. Curare gli archivi del cinema sperimentale e d'artista*, in "Cinergie", n.14, 2018, pp. 42-44 Ancora tutta da ipotizzare la modalità di proiezione di *Extremity n.2* (1968): negli appunti di Brebbia attualmente depositati dalla figlia Giovanna presso l'Università degli Studi dell'Insubria e ancora in attesa di essere catalogati, si parla di un sistema "multicanale" e sappiamo dal regesto riportato nel volume di Sirio Luginbühl Brebbia indicò anche altre due pellicole (*Extremity n.1* ed *Extremity n.3*) ad oggi non ancora reperite.

93 *Supra*, cap. 1, p. 36, nota 135.

94 Cfr. BACIGALUPO M., *op. cit.*, 2003, p.19.

che ne scrisse in due circostanze sulle pagine del "Village Voice"<sup>95</sup>, nondimeno copie di molti suoi film sono conservate presso alcune tra le più prestigiose cineteche del mondo.

La peculiarità dell'esperienza cinematografica di De Bernardi è quella di aver esplorato ogni possibile declinazione di *espansione* filmica: se i suoi primi film sono pensati per sistemi di proiezione multivisivi e i successivi sono caratterizzati dall'uso della sovrimpressioni in chiave sincretica, in una terza fase il filmmaker si dedica a una forma di espansione prettamente temporale.

Il primo film di De Bernardi, il già citato *Il mostro verde*, che aveva tra i suoi interpreti Allen Ginsberg e Taylor Mead, può essere considerato un vero e proprio trait d'union tra l'*expanded* statunitense e quello italiano ed è noto per essere stato concepito, nella sua seconda versione,<sup>96</sup> per una proiezione su due schermi; il secondo, l'iper-barocco *La favolosa storia* (1967-1968) si configurava come una vera e propria performance multivisiva in tre tempi: a *Il bestiario*, quattro bobine che venivano proiettate contemporaneamente formando una «croce sbilenco», seguiva il single screen de *Il vaso etrusco* e infine *Il sogno di Costantino*, tre bobine proiettate in modo da formare una composizione «a trifoglio» [fig. 02.13; 02.14; 02.15].

Un altro aspetto poco considerato di queste prime pellicole di De Bernardi è legato alla caratterizzazione dei protagonisti, come sempre famigliari e amici la cui immagine viene però iconizzata da bizzarri travestimenti scelti per loro dal regista. L'impianto allegorico di questi film li fa rientrare in quella tipologia che P. Adams Sitney chiama «mythopoetic film»<sup>97</sup>: una tipologia di cinema sinestetico

---

95 Cfr. MEKAS J., *Movie Journal*, in "The Village Voice", 1 febbraio 1973, p. 73 ora in parte tradotta in FRANCA DI CELLE S., TOFFETTI S. (a cura di), *Dalle lontane province. Il cinema di Tonino De Bernardi*, Lindau, Torino, 1995, pp. 71-72. La recensione di Mekas che invece riporto qui di seguito è riferita al film *Il Sogno* (parte di *Le Cronache del Sentimento e del Sogno*) che sappiamo essere stato proiettato il 20 aprile 1973 all'Anthology Film Archives di New York insieme a *Warming Up* di Bacigalupo e al film collettivo della CCI *Tutto, tutto in uno stesso istante*, che Mekas qui non nomina: «Antonio De Bernardi's film *Dreams* is perfect and as beautiful as his film *Dei* which I praised a few months ago. The more of De Bernardi's I see, the more he grows in my esteem. He's truly one of the most original and most outstanding artists working in cinema today. *Dreams* is about 20 minutes long, shot on 8mm. It's made up of one basic, central image, a close-up of De Bernardi's face which takes most of the bottom part of the image, and which remains on screen throughout the entire film: and of secondary images, superimposed upon the close-up, a variety of images, mostly faces, which appear around De Bernardi's head like a bouquet of flowers, and change in color, in detail, and in shape, and they make up the 'dream'. *Dreams* has to be counted among the most beautiful superimposition films that cinema has produced. I don't want to use the world masterpiece, but that's what *Dream* probably is» Cit. in MEKAS J., *Movie Journal*, in "The Village Voice", 3 maggio, 1973, p. 77.

96 Come riportato da Fernanda Pivano quella su due schermi è la seconda versione del film. La prima, che non viene mai nominata altrove e di cui non sembra esistere una copia, era su uno schermo solo. Cfr. PIVANO F., *op. cit.*, 1969, p. 48. Come ho già riferito nel capitolo precedente, De Bernardi la modifica dopo aver sentito parlare di *Chelsea Girl*, probabilmente dallo stesso Taylor Mead.

97 ADAMS SITNEY P., *From Trance to Myth*, in ID. *Visionary Film*, Oxford University Press, 1974 (3d ed. 2002), pp. 121-154.

che, nel solco della tradizione romantica<sup>98</sup>, rappresenta in forma mitologica esperienze allucinatorie e oniriche. Infatti, come nei film di Rice e Anger che Sitney prende ad esempio, anche in quelli di De Bernardi l'intensità delle sovrimpressioni – che compaiono per la prima volta ne *Il vaso Etrusco* – è esacerbata dall'uso di colori vivaci e dai travestimenti giocosi che liberano l'immaginazione sensoria dei protagonisti.

Come ha giustamente notato Paul Ramaeker, queste esplorazioni cinematografiche della «imaginative consciousness» associano, come nel primitivismo romantico, il piacere e la libertà da ogni condizionamento a quello status di «tense of presence» tipico dell'infanzia che è presente anche negli scritti di Brakhage, sebbene quest'ultimo non abbia mai esplicitamente tentato di ricreare in un film l'espansione della coscienza data dalle sostanze psichedeliche<sup>99</sup>. Ciò che Ramaeker qui lascia intendere è che la rappresentazione sullo schermo di quella che lui chiama *uncensored cortex*, la mente libera dai condizionamenti sociali, non sia necessariamente legata all'uso di droghe quanto piuttosto alla ricerca del proprio io primigenio, una volontà che del resto attraversa tutti i movimenti contro-culturali del periodo. In questo senso è assolutamente calzante quanto testimoniato da De Bernardi in merito alla concezione che stava alla base dei suoi primi film:

quando li facevo travestire erano le mie esigenze di sogno e fantasticheria che volevo realizzare, come il bambino che immagina certe cose e poi le vuole vedere [...] il film è un po' tutto questo, anche nel suo farsi cinematografico, cioè nel fatto dei primi piani, dell'avvicinarsi ed allontanarsi dei personaggi, del confondersi, un po' come il fluttuare della mia coscienza.<sup>100</sup>

Nel film successivo, *Dei* (1968-1969) De Bernardi abbandona la proiezione su più schermi e cerca di ottenere un effetto di multivisione all'interno del fotogramma, in modo non dissimile da quanto Kenneth Anger aveva compiuto con la seconda versione di *Inauguration of the pleasure dome* (1966)<sup>101</sup>. A differenza del suo illustre precedente, il sincretismo sinestetico di *Dei* non è costruito a poste-

---

98 Anche Youngblood si era riferito all'«Età Cibernetica» come «la Nuova Età Romantica». Cfr. YOUNGBLOOD G., *op. cit.* 2013 (1970), p. 107.

99 RAMAEKER P., 'The Uncensored Cortex': *Psychedelia and American Avant-garde Film in the 1960s*, n. 41, dicembre 2016 <http://www.screeningthepast.com/2016/12/the-uncensored-cortex-psychedelia-and-american-avant-garde-film-in-the-1960s/> [consultato il 20/10/2018]

100 *Definizione di Spazio. Conversazione con Antonio De Bernardi a cura di Massimo Bacigalupo*, in "Filmcritica", n. 221, 1972, pp. 22-23; a riprova dell'interesse internazionale per il cinema di De Bernardi l'articolo è stato tradotto e successivamente ripubblicato su "Film Culture", cfr. BACIGALUPO M., *A definition of space: an Interview with Antonio De Bernardi*, in "Film Culture", n. 37/39, 1978, pp. 140-157.

101 «Inauguration of the Pleasure Dome, marks a turning point in his practice. In the original version from 1954, montage and the correlation of offscreen vectors perform the whole work of synthesis; but when he re-edited it in 1966, the elaborate use of superimposition introduced a new type of synthesis, within the spatial dimension» cfr. ADAMS SITNEY P., *op. cit.*, 1974, pp. 137-138.

riori, ma connaturato all'atto stesso della ripresa. De Bernardi infatti riprende singolarmente alcuni amici – qui ancora travestiti e quindi mitizzati – davanti a un drappo nero e, successivamente, riavvolge la pellicola e la impressiona nuovamente in modo da far combaciare nelle parti libere del fotogramma l'immagine dei rispettivi partner. In altre sequenze, con la medesima tecnica filma una coppia in «posa etrusca», cioè come se fosse assisa su un sarcofago, e successivamente, sulle parti nere, ne sovrappone un'altra nella stessa postura. L'effetto di apparizione fantasmatica viene aumentato dalla fissità dei personaggi, che assumono qui un'aria imperturbabile, appunto divina. Anche la natura mentale dell'incontro amoroso ne risulta amplificata: come in un sogno i protagonisti del film si fondono in un'unica immagine sullo schermo, pur senza essersi mai incontrati nella realtà profilmica. Siamo di fronte a quel processo definito da Youngblood come «post-stilizzazione delle realtà», cioè a «un'esperienza che non è realistica, ma che non rientra neppure in ciò che si intende normalmente per fiction, poiché nessun elemento viene modificato o inventato prima che avvenga la ripresa»<sup>102</sup>.

Il fenomeno di presentificazione messo in atto dalla visione di *Dei* viene ancor più estremizzato nel successivo *Le Cronache del Sentimento e del Sogno* con il quale De Bernardi inaugura la serie dei suoi «film fiume» – la cui proiezione può avere una durata potenzialmente illimitata – che lo porterà, negli anni successivi, a realizzare film sempre più lunghi e complessi o, per utilizzare le parole di Bacigalupo, «inservibili».<sup>103</sup>

102 YOUNGBLOOD G., *op. cit.* 2013 (1970), p. 78.

103 Cit. BACIGALUPO M. in *Id.*, *op. cit.*, 1974, p.68. — Senza addentrarmi nell'analisi della sconfinata filmografia di De Bernardi vorrei sottolineare come nei film immediatamente successivi a *Le Cronache del Sentimento e del Sogno* il suo cinema sia andato via via sempre più radicalizzandosi sia a livello visivo che contenutistico, avvicinandosi a una sorta di cinema familiare ieratico, privo cioè della tipica retorica gestuale che caratterizza questo tipo di film. In *Le opere e i giorni* (1969) – che comprendeva i film *La casa dei parenti*, *Il viaggio* e *La ripresa* e che durava quasi 10 ore, oggi ridotte a 8 perché in parte perduto – non solo elimina il fondale neutro (il drappo nero) e ogni forma di travestimento, ma anche il colore, che emerge soltanto in alcune sovrimpressioni. Così avviene anche in *A Patrizia*, *l'irrealtà ideale*, *l'oggetto d'amore* (1969-1970, 8mm, 55'). *La cerchia magica*. *Ed essere in tre tempi*. *Simultaneo* (1970-1971) avrebbe dovuto essere realizzato mediante la sovrapposizione del girato dei due film precedenti, ma non venne mai terminato; oggi ne restano 14 bobine, metà delle quali non montate. Il caso più estremo è però quello rappresentato da *Il Quadrato*. *Definizione di spazio* (1971-1973, 8mm, col, b/n, tot. 120') film girato da De Bernardi durante il primo anno di vita della figlia Giulietta e composto da 5 bobine in parte montate ma di cui l'autore non ricorda l'esatto ordine, seppure vi siano tracce di una sua proiezione pubblica avvenuta anni dopo la sua realizzazione, nel 1979 al Filmstudio di Roma. Massimo Bacigalupo nel più volte citato numero di "Bianco e Nero" (1974) parla di questo film come di un «ritorno alla narrazione diacronica», ma come ha recentemente evidenziato Paolo Simoni «le sequenze da qualunque parte le si cominci a vedere tornano al punto di partenza: le immagini dell'aria della casa di Casalborgone, una culla, una bambina in fasce» cit. in P. SIMONI, *op. cit.*, 2018, pp.44-46; Nel 2018, a seguito del restauro e della digitalizzazione del film da parte di Home Movies, l'autore ha dato l'autorizzazione a Mirco Santi, Paolo Simoni e a chi scrive di elaborare una nuova modalità di fruizione *expanded* per il film che è stata presentata in occasione della XI° Edizione di Archivio Aperto nell'ambito della rassegna *Almost 68 / Quasi un 68* (30 novembre - 3 dicembre 2018).

*Le Cronache* sono infatti composte da dieci pellicole 8mm che possono essere proiettate contemporaneamente su più schermi, a gruppi o singolarmente. Il grado di dilatazione temporale del film non viene determinato soltanto 'forma' che può essere data alla proiezione (decidendo quante pellicole proiettare e su quanti schermi) ma anche dal «grado di complicità che viene raggiunto tra chi proietta e chi assiste»<sup>104</sup>. Non solo quindi la creazione del film, ma anche sua proiezione diviene parte di quel «momento vitale di amore e di creazione in cui diamo e riceviamo» di cui parlava Brakhage<sup>105</sup>.

Lo spettatore partecipa a una sorta di rito maieutico nel quale è necessario lasciarsi andare, come in uno stato di trance, abbandonandosi al flusso delle immagini senza cercare forzatamente di ordinarle nella percezione o, come spiegherà poi Youngblood

L'interazione dinamica delle parti formali del cinema sinestetico evoca nella coscienza inarticolata una cognizione che io definisco di *empatia cinetica*. Nella percezione dell'attività cinetica l'occhio della mente crea un disegno empatico, traducendo i segni in equivalenti psicologici ed emozionali significativi per lo spettatore, sebbene sia comunque un significato di natura inarticolata. L'esperienza viene 'articolata' durante la percezione ed è completamente non verbale. Ci rende consapevoli delle realtà fondamentali nascoste sotto la superficie della normale percezione, e cioè le forze e le energie.<sup>106</sup>

Un interessante affondo in merito a queste esperienze è presente nel già citato articolo di Renato Tomasino pubblicato su "Filmcritica" nel settembre del 1967<sup>107</sup>. Nel discutere i rapporti tra «autoespressionismo» e sovraimpressione in termini gestaltici Tomasino, pur preoccupato per gli eventuali danni all'apparato visivo di un simile «bombardamento» di immagini, riscontrava che innanzi a *The Art of Vision* di Brakhage non si poteva che avere l'impressione di essere di

---

104 Cit. DE BERNARDI in BACIGALUPO M., *op. cit.*, 1974, p.73. *Le Cronache del Sentimento e del Sogno* (1968-1970) è composto dai film *Lune, Piena di fiume, Il giardino erboso, La Gravida* (o *Le tre donne*), *Ettore e Paride, Il castello, Il sogno, La strada del sole* (8mm, 23' cad.) *Nei giardini di Arturo R.*, *Il passaggio* (8mm, 12' cad.). I film sono pensati per 1,2,3,4 proiettori/schermi a sovrapposizione variabile, ma possono essere proiettati anche indipendentemente. De Bernardi mi ha raccontato che la proiezione di questo film si deve svolgere sempre come percorso a tappe e se si decide di provare a proiettarli tutti e dieci è necessario rispettare la successione qui riportata. Un resoconto di una proiezione 'tipo' dei film di De Bernardi è riportato in BACIGALUPO M., *Teneri Bottoni*, in "Filmcritica", n. 213, 1971, p. 77.

105 Quest'ultima affermazione potrebbe essere vera anche per altri film oltre quelli di De Bernardi. Anche se nei suoi questa dinamica è particolarmente evidente, tutti i film sperimentali e amatoriali dell'epoca erano realizzati su pellicola invertibile ed erano pertanto pezzi unici; in quanto tali, venivano quasi sempre proiettati dall'autore stesso.

106 YOUNGBLOOD G., *op. cit.* 2013 (1970), p. 69.

107 TOMASINO R., *op. cit.*, 1967, p. 435- 441. In proposito cfr. anche G. TURI, *Comunicazione cinematografica e Teoria dell'Informazione*, in "Filmcritica", n. 177, pp. 208- 212; questo articolo di Turi (citato poi anche da Tomasino) critica alcune tecniche sperimentali partendo dal presupposto che l'obiettivo ideale di un sistema comunicativo funzionale sia «il raggiungimento di un equilibrio fra informazione (cioè originalità e incertezza) e ridondanza (intelligibilità)».

fronte «a un punto fermo cui ci si dovrà rifare per molte successive esperienze di linguaggio filmico». Sebbene l'atteggiamento di Tomasino verso questo tipo di sperimentazioni fosse di sincero interesse, le sue conclusioni non potevano che sottostare a un impianto teorico che restava strettamente normativo; il critico era infatti convinto che la riproduzione cinematografica di effetti allucinatori per mezzo delle sovrimpressioni riguardasse più il campo delle indagini mediche che di quelle estetiche<sup>108</sup>. In questa logica, il portato contro-culturale veicolato dalle esperienze immaginative connaturate alla pratica del cinema sinestetico, non poteva che essere elaborato come un elemento di disturbo, tanto che Tomasino si spingeva a ipotizzare un curioso esperimento proto-neuroscientifico, atto a ricondurre il sincretismo visivo nell'ambito del misurabile:

Bisognerebbe a questo scopo costruire immagini che non possano offrire messaggi significativi, nemmeno in caso di elevata ridondanza (potrebbe trattarsi di forme assolutamente prive di riferimenti socioculturali), fare delle sovrimpressioni con immagini analoghe, ma prive di ridondanza, mantenere il soggetto che percepisce all'oscuro dello scopo dell'esperimento ed assolutamente al riparo da luci, rumori ed elementi di disturbo estranei alla proiezione e che lo spingerebbero, dialetticamente, ad 'organizzare' ciò che vede in proiezione, per disabituare il soggetto alla spontanea ricerca di 'significati' ed abituarlo ad una considerazione puramente formale<sup>109</sup>.

È evidente che la stessa *raison d'être* del cinema sinestetico contraddica gli insegnamenti della psicologia della *Gestalt*, lo stesso Youngblood è molto netto nell'affermare che «l'oggetto principale del cinema sinestetico, le forze e le energie, non può essere fotografato»<sup>110</sup> e questa impossibilità sia la condizione necessaria per cogliere un «*significato* visivo nel cinema sincretico»<sup>111</sup>.

Sebbene molti di questi filmmaker, come del resto anche De Bernardi, pensassero molto spesso di rivolgersi a una ristretta cerchia, i loro film erano profondamente legati ai discorsi culturali del periodo. Anche se conclusi in uno stretto giro di anni, questo tipo di sperimentazioni hanno contribuito in modo determinante ad accrescere la consapevolezza della materialità e delle potenzialità del mezzo filmico: un interesse che, con l'avvento del nuovo decennio, diventerà via via sempre più dominante.

---

108 Ivi, p. 437.

109 Ivi, p. 439.

110 YOUNGBLOOD G., *op. cit.* 2013 (1970), p. 69.

111 Ivi, p. 59.

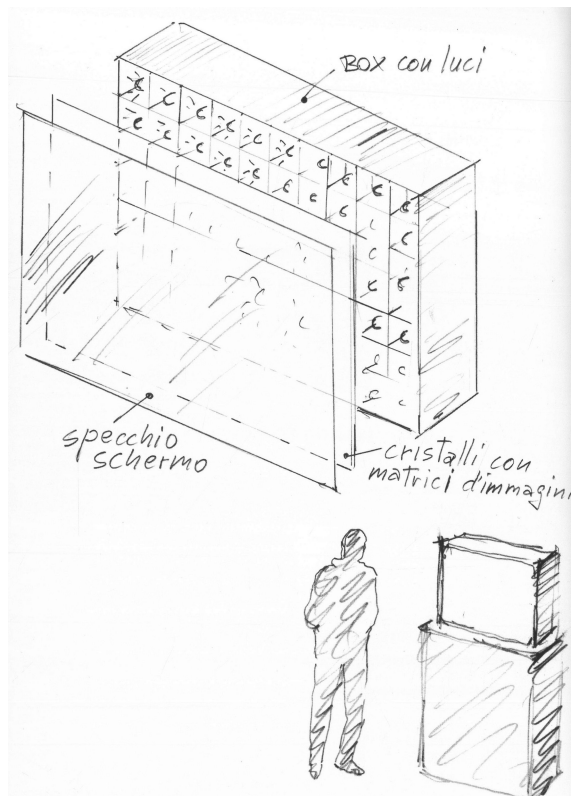
### 02.01

Il *Prismobile* durante l'inaugurazione della mostra di Umberto Bignardi, Galleria L'Attico, Roma, 22 gennaio 1966.  
Courtesy Archivio Umberto Bignardi, Milano.



### 02.02

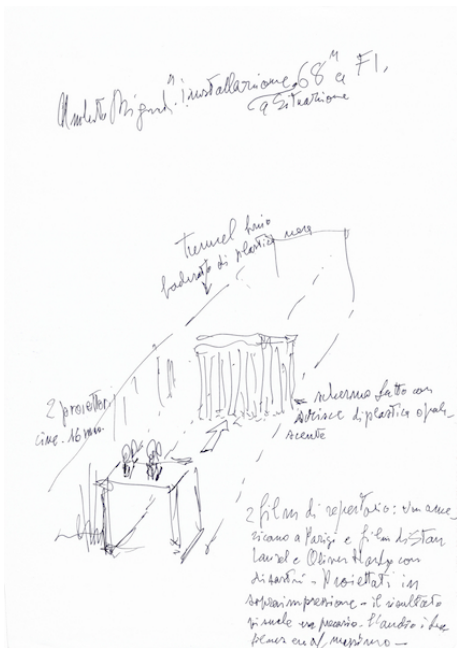
Umberto Bignardi  
*Fantavisore*, bozzetto funzionamento del sistema (ricostruzione), 1994, matita su carta, 10 x 20 cm.  
Courtesy Archivio Umberto Bignardi, Milano.



### 02.03

Il *Fantavisore* durante l'inaugurazione della mostra di Umberto Bignardi, Modern Art Agency, Napoli, aprile 1967.  
Courtesy Archivio Umberto Bignardi, Milano.





**02.04**

Umberto Bignardi  
*Situazione 68*, 2018,  
 ricostruzione del  
 funzionamento del  
 sistema di proiezione  
 (ricostruzione)  
 matita su carta  
 29 x 21 cm

Il disegno è stato  
 realizzato dall'artista  
 per questa tesi.



**02.05**

*Ingresso della Sezione  
 Introduttiva a carattere  
 internazionale.  
 L'esaltazione. XIII  
 Triennale di Milano,  
 1964. Fotografia Ugo  
 Mulas (TRN\_XII-  
 I\_01\_0001).*  
 Courtesy La Triennale  
 di Milano - Archivio  
 Fotografico.

**02.06**

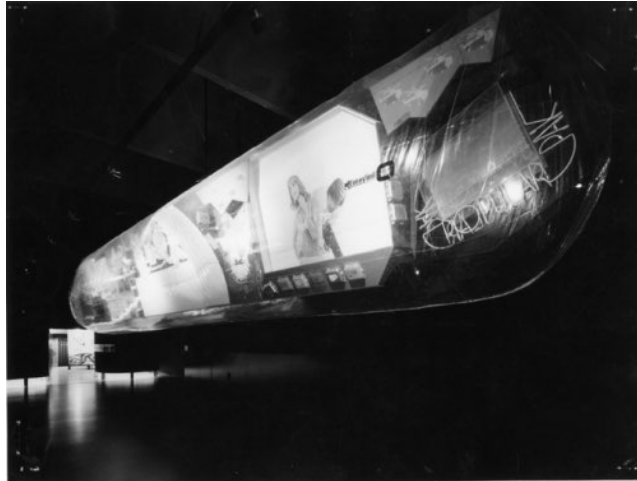
*Caleidoscopio nella  
 Sezione Introduttiva a  
 carattere internazionale  
 XIII Triennale di Milano,  
 1964, fotografia Studio  
 Ancillotti (TRN\_XII-  
 I\_01\_0027).*  
 Courtesy La Triennale  
 di Milano - Archivio  
 Fotografico.



2. Espansioni fuori dallo schermo / entropie dentro al fotogramma

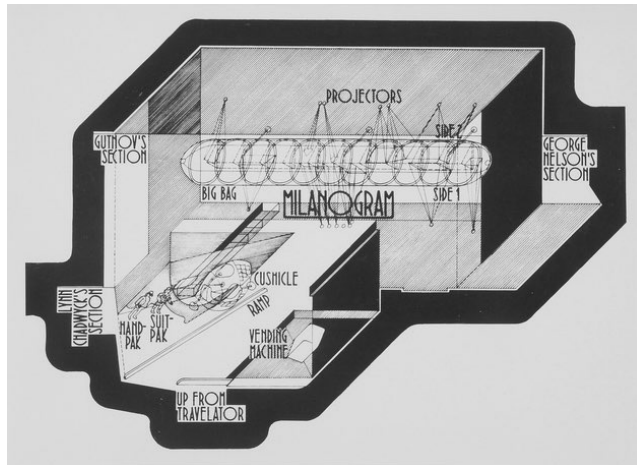
## 02.07

*Milanogram. Allestimento della sezione "Mutazioni dell'ambiente fisico all'epoca del grande numero", progetto del Gruppo Archigram alla XIV Triennale di Milano, 1968. Fotografia Erminio Bottura (TRN\_X-IV\_02\_0093). Courtesy La Triennale di Milano - Archivio Fotografico.*



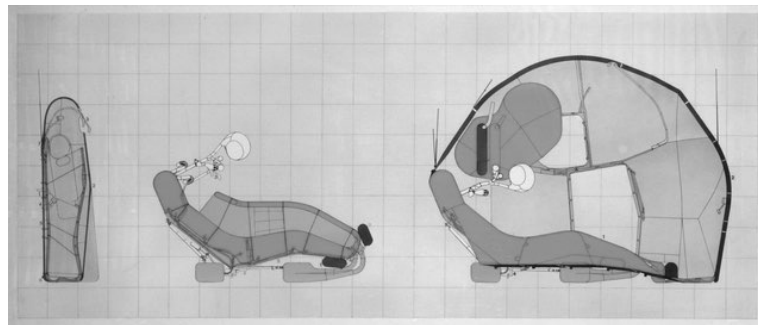
## 02.08

*Archigram, Milanogram, 1968*  
veduta assometrica dell'allestimento, materiale stampa, 30 x 42 cm (Project No. 107).  
Courtesy Archigram Archives - University of Westminster.



## 02.09

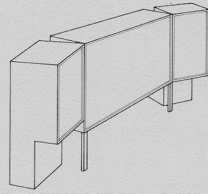
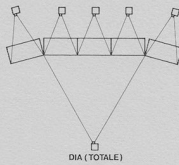
*Michael Webb*  
*Cushnicle, 1966*  
tre configurazioni del sistema, aerografo su poliplat, 96,6 x 59,3 cm (Project. No. 96).  
Courtesy Archigram Archives - University of Westminster.



**Sistema di multiproiezione Dodecarama**

Sistema di multiproiezione  
3 schermi e 12 proiettori dia.  
1 proiezione frontale totale.  
9 retroproiezioni (effetto di  
sovrimpressione a mosaico)

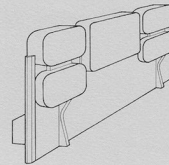
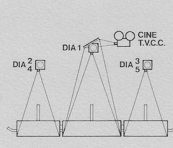
sullo schermo centrale.  
2 retroproiezioni su ognuno dei  
due schermi laterali.  
Unità di comando a nastro magnetico  
(12 canali), con audio in sincrono.



**Sistema multimedia Pentarama**

Sistema multimedia  
5 schermi - 5 proiettori dia.  
1 proiettore cinema (16 mm.) c/o TVCC  
1 retroproiezione dia + 1 cinema c/o TVCC  
su schermo centrale.

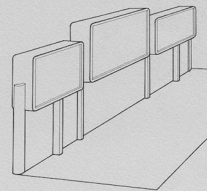
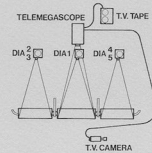
1 retroproiezione dia su ognuno  
dei quattro schermi laterali.  
Programmi di dia e cinema coordinati da una  
unità di comando a nastro magnetico  
(12 canali), con audio in sincrono.



**Sistema multimedia Trilemma**

Sistema multimedia.  
3 schermi - 5 proiettori dia - 1 sistema TVCC  
(telecamera-registratore TV - nastro  
telemegascopio) o 1 proiettore cinema (16 mm.)  
1 TVCC retroproiezione = 1 dia o  
1 proiettore cinema sullo schermo centrale.

2 retroproiezioni dia in dissolvenza su  
ognuno dei due schermi laterali.  
Programmi di dia e cinema  
con TVCC coordinati da una unità  
di comando a nastro magnetico  
(12 canali), con audio in sincrono.



02.10

02.11

02.12

Umberto Bignardi  
*Schede tecniche dei  
sistemi di proiezione  
Olivetti Dodecarama  
Pentarama Trilemma,*  
1968, materiale stampa,  
29,7 x 21 cm.  
Courtesy Archivio  
Umberto Bignardi,  
Milano.

Tonino De Bernardi  
*La favolosa storia,*  
1967-1968, 8mm, 69'.

**02.13**

*Il Bestiario*  
(4 schermi).



**02.14**

*Il vaso etrusco*  
(1 schermo).



**02.15**

*Il sogno di Costantino*  
(3 schermi).







## **03. Contrazioni dell'espanso**

- 3.1 Strutturale, materiale, infra-strutturale
- 3.2 Strutturali italiani tra filmologia, psicanalisi e semiotica
- 3.3 “Rappresentazioni” cinematiche della mente umana
- 3.4 Cinema – intermedia – corpo

**Immagine su lucido**  
Veduta complessiva dell'installazione *Sfere per amare*, Galleria L'Attico, Roma, 1969. Fotografia di Luca Patella. Courtesy Archivio Rosa Foschi e Luca Patella.

### 3.1 Strutturale, materiale, infra-strutturale

I do not regard myself as either a 'film-maker' or an 'artist who makes films' rather, I view my activity as proto-theoretical and I view myself as an artisan of infrastructural cinema.  
- Paul Sharits, 1975

Quando alla fine degli anni Sessanta P. Adams Sitney pubblicò *Structural Film* su "Film Culture" la notorietà della rivista era tale che poteva ormai essere considerata a buon diritto, l'organo 'ufficiale' dei sempre più numerosi sperimentatori del mezzo filmico sparsi per il mondo, constatazione forse ovvia ma che può aiutare a spiegare la violenta reazione di Maciunas all'articolo [fig. 03.01]<sup>1</sup> quanto le differenti declinazioni nazionali di questo tipo di cinema.

Come molte teorizzazioni del periodo, la tassonomia qui tracciata dal critico americano prendeva atto dello stato dell'arte riconducendo una rosa di casi a caratteristiche conformative a cui il film strutturale, per essere ritenuto tale, doveva annoverare: l'inquadratura fissa (cioè l'assenza di movimenti di macchina), l'effetto di «sfarfallio» atto a evidenziare la natura fotografica del film (*flicker*), la ripetizione di fotogrammi identici (*loop printing*); Sitney aggiunse poi una quarta categoria, nella versione del testo pubblicata nel 1974<sup>2</sup>, ovvero l'operazione di ri-filmare un film pre-esistente o la proiezione di un'immagine sullo schermo (*rephotography off the screen*)<sup>3</sup>.

Dieci anni dopo, tracciando un bilancio sull'esplosione internazionale di questo tipo di cinema, Regina Cornwell<sup>4</sup>, aveva evidenziato come il testo di Sitney avesse generato «grande curiosità, ma anche grande confusione» facendo sì che il termine film strutturale fosse «entrato nell'uso corrente, o meglio negli usi correnti» finendo per indicare una serie di significati sottesi al film, da quello puramente etimologico «fino a Saussure e Lévi-Strauss, alle implicazioni della psicanalisi e della terminologia lacaniana»<sup>5</sup>. Secondo Cornwell, la molteplicità di modi in cui il termine poteva essere impiegato era stata provocata dal fatto che Sitney avesse anteposto alla definizione di film strutturale quella di film formale (*formal film*), un «oscuro» insieme in cui apparentemente rientravano alcuni (ma non tutti) i film *lirici* e *mitopoietici* precedentemente sistematizzati dal critico

1 *Infra*, cap.1, p. 52, nota 167.

2 ADAMS SITNEY P., *Structural Film*, in ID. *Visionary Film*, Oxford University Press, 1974 (3d ed. 2002), pp. 347- 370.

3 *Ivi*, p. 348.

4 CORNWELL R., *Structural Film: Ten Years Later*, in "The Tulane Drama Review", vo. 23, n. 3, September 1979, pp. 77-92 [trad. it., ID., *Cinema Strutturale: dieci anni dopo*, in DE MIRO E. (a cura di), *Cinema Off e videoarte a New York*, Bonini, Genova, 1981, pp. 97-108.

5 *Ivi*, p.102.

statunitense, ma anche alcuni film strutturali. Non solo, a detta della studiosa questa arbitraria dicotomia era stata promulgata forzatamente, al solo scopo di giustificare la narrazione del «grande mito» che pervadeva tutto il testo di *Visionary Film*, cioè «la grande, inconfessata aspirazione del cinema d'avanguardia americano» quella «riproduzione cinematografica della mente umana» che però restava una mera «espressione fenomenologica abbastanza elusiva»<sup>6</sup> all'interno dell'impianto teorico sitneyano.

Al netto dell'indubbia parzialità delle teorizzazioni di Sitney, il suo sistema rattoppato e partigiana ci aiuta oggi a sciogliere i nodi critici più importanti legati a questo tipo di film e più in generale agli sviluppi dell'Expanded Cinema negli anni Settanta. Leggendo tra le righe delle nebulose pagine da lui dedicate ai film formali<sup>7</sup> si comprende come con questa definizione egli descrivesse quella parte del cinema underground americano che sin dagli inizi si era prodigato «toward increased cinematic complexity»<sup>8</sup>.

Ancora una volta è la classificazione operata da Youngblood ad aiutarci a fare chiarezza: le caotiche sovrimpressioni che caratterizzano il *cinema sinestetico* – termine che comprendeva in sé alcuni di quei film che Sitney chiama  *lirici o mitopoietici* – sono solo in apparenza antitetiche all'ordinata ostensione dei fotogrammi tipica del film strutturale, poiché entrambe le tecniche non solo esprimono una marcata attenzione verso il supporto pellicolare ma possono anche essere impiegate per cercare di restituire cinematograficamente i processi cognitivi della psiche umana.

Il fatto che *cinema sinestetico* e *cinema strutturale* fossero due facce della stessa medaglia era ben chiaro al britannico Peter Gidal che di contro propose la definizione di *structural/materialist film* circoscrivendo così tutti quei film che «not represent, or document, anything»<sup>9</sup>. Per lui il film, ogni film, doveva essere semplicemente «a record (not a representation, not a reproduction) of its own making»<sup>10</sup>.

Come Cornwell ha giustamente evidenziato pur utilizzando il termine «materialista» solo per descrivere gli «attributi fisici» di questo tipo cinema, Gidal «fece di questo tipo di film un fatto politico»<sup>11</sup>, circostanza esplicitata nei passaggi sulle dinamiche di *engage-*

---

6 Ivi, p.104.

7 ADAMS SITNEY P., *op. cit.*, 1969, p. 1; Id., *op. cit.*, 1974, pp. 347-348.

8 Ivi, ed. 1974, p. 347.

9 GIDAL P., *Theory and Definition of Structural/Materialist Film*, in Id. (a cura di) *Structural Film Anthology*, British Film Institute, London, 1978 [1° ed. 1976], p. 1. In seguito Gidal rivedrà in parte queste posizioni così radicali in GIDAL P., *Materialist film*, Routledge, London, 1989.

10 Ivi, p. 2.

11 CORNWELL R., *op. cit.*, 1981, p. 106.

ment che guardano direttamente agli esercizi brechtiani<sup>12</sup> atti a stimolare nello spettatore una riflessione attraverso il distanziamento emotivo e sensoriale. Per Gidal infatti

The mental activation of the viewer is necessary for the procedure of the film's existence. Each film is not only structural but also structuring. [...] The viewer is forming an equal and possibly more or less opposite 'film' in her/his head, constantly anticipating, correcting, re-correcting - constantly intervening in the arena of confrontation with the given reality, i.e. the isolated chosen area of each film's work, of each film's production.[...] A film practice in which one watches oneself watching is reflexive; the act of self-perception, of consciousness *per se*, becomes one of the basic contexts of one's confrontation with work. The process of the production of *film-making*, and the filmic practice of film-viewing *as production*, become interlinked. 'Reflection' does ideological combat with self-consciousness, reflexiveness. To operate thus is to break the dichotomy between feeling and thinking; or rather to break the illusion of their necessary separation and the illusion of their automatic oneness. The filmic enterprise, if such, presents consciousness of film to the self. The radical rejection of the *representation* of consciousness is a main concept. Film cannot adequately represent consciousness any more than it adequately represents meaning<sup>13</sup>.

Vorrei portare brevemente l'attenzione su quest'ultimo passaggio, a mio avviso fondamentale: il *cinema materialista*<sup>14</sup> per essere tale e quindi incidere nella mente dello spettatore strutturandone il pensiero, deve rigettare proprio quella *rappresentazione* della «realtà interiore» che caratterizzava i *visionary film* statunitensi. La sovrimpressione tipica del cinema sinestetico è solo un'altra forma di rappresentazione, sebbene metonimica e non letterale, da cui prendere le distanze con la stessa forza con cui ci si era separati dalla significazione e dalla narrazione. Ma è in un passaggio finale che il teorico e filmmaker inglese marca la lontananza siderale tra la sua idea di cinema strutturale e quella d'oltreoceano sostenendo che i film materialisti sono

at once object and procedure [they] rely upon an aesthetic that tries to create didactic works (learning not teaching, i.e. operational productions not reproductive representations). At the same time there is attempted avoidance of empiricism, and the mystic romanticism of higher sensibility individualism<sup>15</sup>.

Gidal non solo rigetta l'esaltazione della sensibilità individuale, cioè l'unico vero collante ideologico dell'underground americano, ma

---

12 Nel paragrafo *Narrative and deconstruction* Gidal fa esplicitamente riferimento a Brecht, precisando in una nota che il suo paragone è riferito alle teorie contenute in *Über Realismus* (1938) non tanto al teatro realista derivato da esso. Cfr. GIDAL P., *op. cit.*, 1978, p. 5.

13 Ivi, p.3; 10.

14 Da qui in poi userò il termine materialista per definire quei film che rientrano nella classificazione operata da Sitney; in tutti gli altri casi manterrò il termine strutturale.

15 GIDAL P., *op. cit.* p. 14.

dichiara che film strutturali devono essere «oggetti», al massimo procedure con intento didattico (non certo eventi), con buona pace di tutta la critica anti-greenberghiana del decennio precedente.

Questo ritorno all'*oggettualità* diventerà la cifra della sperimentazione filmica britannica negli anni successivi, influenzando più o meno intensamente tutta la coeva produzione europea in quel momento intensamente attraversata dalle correnti concettuali e non toccata direttamente dalla crociata anti-modernista americana.

Onde evitare di ricondurre tutto a una mera questione nazionale, sarà utile ricordare che l'artista e teorico statunitense Paul Sharits aveva riportato al cinema alcuni concetti espressi da Roland Barthes ne *L'attività strutturalista*<sup>16</sup>, respingendo il concetto di scena come unità minima del film a favore del fotogramma, come del resto avevano fatto in quegli anni, oltre a Kubelka, altri americani tra cui Tony Conrad e Hollis Frampton<sup>17</sup>. L'intento di Sharits era quello di fare dei film «which are propositional rather than formal or expressional»<sup>18</sup> come aveva spiegato in un due testi molto discussi all'epoca, *Words Per Page*<sup>19</sup> il già citato *Cinema as Cognition*. È soprattutto in quest'ultimo che Sharits traccia una terza teoria del film strutturale/materiale molto diversa dalle precedenti, proponendo di interfacciare due apparentemente opposti sistemi di analisi, l'antropologia strutturale e la fenomenologia husserliana, in quello che lui definiva «cinema infra-strutturale» (*infrastructural cinema*). Secondo Sharits, questo «sistema paradigmatico» (*paradigmatic system*) poteva permettere al cinema di «amount to a definition of cognition»<sup>20</sup>, intento che lo accumulava ai filmmaker più visionari. Il sistema di Sharits non era però composto solo da film «but, also diagrams, films as objects»<sup>21</sup>, written language and whatever else is necessary to form the conjugations and punctuations between the projected works»; per questo motivo, l'artista riteneva che il «linear-directional-finite theatrical mode» fosse «structurally antithetical»

---

16 BARTHES R., *L'activité structuraliste*, in "Les Lettres Nouvelle", febbraio 1963, pp. 71-81 [trad. it BARTHES R., *L'attività strutturalista*, in *Id.*, *Saggi Critici*, Einaudi, Torino, pp. 211-218].

17 In quegli anni, anche Hollis Frampton affianca all'attività artistica una significativa produzione teorica, seppur meno puntuale e criticata di quella di Sharits - in merito rimando alla raccolta H. FRAMPTON, *Circles of Confusion: Film, Photography, Video: Texts*, 1968-1980, Visual Studies Workshop Press, NY, 1983.

18 SHARITS P., *Cinema as Cognition: Introductory Remarks*, 1975, poi in "Film Culture", n. 65-66, pp. 76-78.

19 SHARITS P., *Words Per Page*, 1970, poi in "Film Culture", n. 65-66, 1978, pp. 29-43.

20 SHARITS P., *op. cit.*, 1975, p. 76.

21 L'espressione «film as object» ricorre diverse volte in Sharits. Con essa si descrive la pratica comune tra gli artisti e i filmmaker che operavano in questo ambito di esporre ingrandimenti fotografici dei fotogrammi o lo stesso film (o meglio una copia) a parete, disponendo le strisce a formare una sorta di quadro in modo da essere esaminata come oggetto statico. Emblematico in questo senso è la parte dedicata alla Esposizione di film metrici del già citato seminario di Peter Kubelka *L'essenza del Cinema*. In proposito infra. cap. 1., pp. 52-53 e [ **fig.01.08; 01.09** ]

alla visione del suo lavoro, che di base preferiva sempre «esporre» (*display*) nello spazio di una galleria<sup>22</sup>.

Come vedremo, l'esposizione di materiali ancillari al film o l'allestimento dello stesso in forma oggettuale (*films as objects*) congiunge idealmente l'opera di Shartis a quella degli studi di caso italiani che qui affronteremo, ma lo esposero anche, *ça va sans dire*, a immediate critiche di revisionismo modernista. Cornwell soprattutto, lo accusava di dimostrare la «stessa riduttività» di Greenberg, pur non nominandolo mai, a suo dire volutamente.<sup>23</sup> In proposito, come ha giustamente evidenziato Jonathan Walley – nel primo saggio in cui riporta in auge il termine *paracinema* proprio per definire quelle pratiche a latere della proiezione stessa del film

while many have seen in Structural film the culmination of medium-specificity [...] a tradition that emphasizes the materials of film or the unique effects produced through those materials [it] is challenged by works that call 'films' but are not embodied in those materials.<sup>24</sup>

In tempi recenti anche William S. Smith è tornato sulla questione a partire dalle idee sul cinema esposte da Michael Fried nella più famosa delle glosse alla teoria greenberghiane, *Art and Objecthood*<sup>25</sup>. Secondo Smith le pratiche strutturali, segnatamente i film di Shartis, si presentano invece come problematiche poiché «attempts to force modernist ideals where they do not belong»<sup>26</sup>. Appoggiandosi poi ai saggi di Rosalind Krauss sui celebri effetti di *flickering* del cinema di

---

22 Ivi, p. 77.

23 CORNWELL R., *op. cit.*, 1981, p. 106. In proposito si veda anche Id., *Some Formalist Tendencies in American Avant-garde film*, in "Studio International", n. 948, Ottobre 1972, pp. 110-114.

24 WALLEY J., *The material of Film and the Idea of Cinema: Contrasting Practices in the Sixties and Seventies Avant-Garde Film*, in "October", n. 103, Winter 2003, p.17. Lo studio di caso scelto qui da Walley per dimostrare la validità della sua teoria è proprio Paul Sharits; il tema ripreso dallo studioso nel successivo WALLEY J., *op. cit.*, 2011, pp. 38-43.

25 *Supra*, cap. 1, p. 16, nota 48

26 SMITH W. S., *A concrete experience of nothing. Paul Sharits's flicker films*, in "Res: Anthropology and aesthetics", volume 55-56, Spring-Autumn 2009, p. 282.

Sharits<sup>27</sup> e su alcune dichiarazioni dello stesso artista<sup>28</sup>, Smiths evidenzia come i suoi film

while remaining rigorously faithful to and critical of the medium, they nonetheless produce an experience of space and time contingent upon the presence of the viewer. An embodied viewer was inseparable from Sharits's conception of film<sup>29</sup>.

Lo spettatore «ideale» di Sharits era opposto a quello di Fried<sup>30</sup> e analogo a quella auspicato da Ken Dewey durante l'*Expanded Cinema Symposium* di dieci anni prima: un fruitore «capace di rispondere in modo quasi tattile», «con tutti i sensi», ma anche in grado di «valutare quello che sperimenta nel momento stesso in cui lo sperimenta»<sup>31</sup>.

Al netto della polemiche sulla specificità mediale mai sedate nella critica americana, il peso specifico di tutte queste teorizzazioni si fa particolarmente tangibile proprio nell'ambito del cinema espanso europeo toccando l'apice nel 1976, anno di uscita del volume di Gidal e soprattutto del *Festival Of Expanded Cinema* all'ICA di Londra. Nell'introduzione al catalogo il curatore Deke Dusinberre pone immediatamente un distinguo anche in termini genealogici tra l'attuale produzione e gli happening psichedelici e il feticismo tecnologico che avevano caratterizzato il decennio precedente.

Current expanded cinema finds a more sympathetic forbear in that other intermedia activity of the '60's, the Fluxus events. [...] Where the *happenings* suggested a shift in perception through an increase in sensory and information input, Fluxus work reduced sensory input and altered information input in an effort to reorientate perceptual priorities. So that although some of the work in this festival may entail an increase in sensory input (over that of conventional cinema), it does so with the purpose of reorientating the perceptual priorities of the spectator<sup>32</sup>.

---

27 cfr. KRAUSS R., *Paul Sharits: Stop Time*, in "Artforum", n. 8, aprile 1973, pp. 60-61; KRAUSS R., *Pulse*, in ID., BOIS Y. A (a cura di), *Formless: A Users Guide*, Zone Books, NY, 1997 [trad. it. ID., *Pulsazione*, in *L'informe*, Mondadori, Milano, 2003, pp. 133-138]. Sul rapporto «between the formal strategies employed by the film-maker and the cognitive processes and perceptual experiences of the spectator» evidenziate da Krauss nel lavoro di Sharits rimando invece a WINDHAUSEN F., *Paul Sharits and the active spectator*, in T. LEIGHTON (a cura di), *op. cit.*, 2008, pp. 122-139.

28 Smith si riferisce in modo particolare alle dichiarazioni rilasciate da Sharits durante l'edizione di *EXPRMNTL* del 1969. Cfr. SHARITS P., "General Statement for 4th International Experimental Film Festival", *Knokke-Le Zoute*, in "Film Culture", n. 47, summer 1969, p. 13. In proposito si veda anche il saggio sull'artista di Rinaldo Censi, nel quale si riportano molte dichiarazioni di Sharits che chiariscono come il coinvolgimento sensoriale non fosse affatto una componente secondaria del suo cinema. Cfr. R. CENSI, *Tentativo di introduzione ai film metrici di Paul Sharits*, in "Predella", 2012, n.31, pp. 195-209.

29 SMITH W. S., *op. cit.*, 2009, p. 282

30 *Supra*, cap. 1, p. 16, nota 48.

31 *Supra*, cap.1, p. 14.

32 DUSINBERRE D.(a cura di), *Festival Of Expanded Cinema* (cat. rassegna London, Institute of Contemporary Arts, 4-11 gennaio 1976), ICA, London, 1976, s.p.

L'Expanded Cinema degli anni Settanta era internazionale, guardava più a Fluxus e alle teorie di Higgins e Maciunas che agli americani; sebbene il placet del «grande vecchio» Mekas fosse ancora essenziale<sup>33</sup>, l'attualità di questa ricognizione sul cinema espanso britannico era da ricercare proprio nello scarto tra le precedenti forme «trasparenti» di *expanded* e le nuove, nelle quali lo spettatore era indotto a prendere coscienza di trovarsi in una situazione mediata.

L'eco di questo mutamento non lasciò indifferente la critica cinematografica, nemmeno in Italia. A qualche mese dal Festival londinese Raffaele Milani tracciava un bilancio sulla recente parabola sperimentale precisando come la «crisi del cinema underground iniziata nella seconda metà del decennio precedente, dilaga nei primi anni '70 sebbene il film strutturale e il cinema espanso continuino a svilupparsi» nell'ambito di una «spontanea separazione dagli schemi precostituiti della stessa avanguardia cinematografica».<sup>34</sup> Un aspetto interessante dell'articolo è come fosse risultato chiaro, nell'immediato, la portata del rinnovamento in atto: «L'Expanded Cinema ha distrutto – scrive Milani – la vecchia idea del film come lavoro in definitiva statico»<sup>35</sup> e come «il campo sinestetico in cui convergono queste ricerche e l'incontro con le altre arti mette in evidenza una maggiore difficoltà di penetrazione intellettuale da parte dello spettatore»<sup>36</sup>.

Va detto però, che nel caso dell'Italia si tratta più che altro di una presa di coscienza critica (e a dire il vero anche un po' tardiva) dato che nel nostro paese, per una serie di contingenze, le sperimentazioni di tipo strutturale erano già iniziate da oltre un decennio, prima ancora dell'arrivo del NAC in Italia e della fondazione della CCI.

### 3.2 Strutturali italiani tra filmologia, psicanalisi e semiologia

Nel 1964 a Milano era nato l'ultimo dei 'gruppi' dell'Arte Cinetica e Programmata, il Gruppo Movimento Immagine dimensione (MID) che si differenziava dai precedenti per un rifiuto del caso e per le rigorose ricerche scientifiche basate sui principi della fenomenologia sperimentale. Come ha ben sintetizzato Peter Weibel, il MID aveva ripreso le sperimentazioni su colore e movimento avviate nell'ambito

---

33 Nell'introduzione Dusinger riporta con un certo vanto un articolo di Mekas pubblicato in occasione dell'*International Festival of Independent Avant-Garde Film* tenutosi a Londra nel 1973. In questa occasione il filmmaker americano aveva sostenuto che l'Inghilterra fosse divenuta il centro della ridefinizione critica del termine Expanded Cinema e che «the London group picked up (or overlapped) what was done in New York and San Francisco, and went further». Cfr. MEKAS J., *Movie Journal* in "Village Voice", New York, 27 September 1973, p. 60.

34 MILANI R., *Il primo 'underground' americano*, in "Filmcritica", n. 268, p. 305.

35 Ivi, 304. Qui Milani sembra riferirsi alle operazioni di *paracinema* di cui sopra, poiché subito dopo aggiunge, tra parentesi, che «le proiezioni non modificano lo stato filmico».

36 *ibidem*.

della teoria della *Gestalt* da Paolo Bozzi e Cesare Musatti, producendo film «a metà strada tra la pittura *color field*, la pittura monocroma, la pittura luminosa e i film strutturalisti».<sup>37</sup>

Nel 1965 i membri del gruppo conobbero lo psicologo Paolo Bonaiuto che condivideva con loro l'interesse per gli studi di Abraham Moles sul gradimento estetico in rapporto alla semplicità/complessità di una data forma, esposti in *Théorie de l'information et perception esthétique*<sup>38</sup>. Avviarono così insieme un'indagine sperimentale, ricerca che si concretizzò poi in una serie di dieci sequenze cinematografiche (*Test di Complessità Spazio Temporale*, 1968, 16mm, B/N, 18')<sup>39</sup>, ognuna caratterizzata da una durata e da una complessità visiva differente. Tra il 1965 e il 1968 il gruppo realizzò diversi film di questo tipo, molti dei quali sono andati perduti o in seguito «ricostruiti» rendendo complicato, se non impossibile, comprendere quali pellicole fossero effettivamente state realizzate e proiettate all'epoca<sup>40</sup>.

I primissimi film-test del gruppo vennero però proiettati nel 1966 a Napoli al *Centro di Filmologia e Cinema Sperimentale*<sup>41</sup> fondato da Adamo Vergine dal quale nascerà, di lì a poco, la Cooperativa di Cinema Indipendente, come ho già avuto modo di riferire<sup>42</sup>.

---

37 WEIBEL P., *La scuola di Padova e il MID*, in BARRESE A., MARANGONI A. (a cura di) *MID alle origini della multimedialità. Dall'Arte Programmata all'arte interattiva*, Fondazione VAF - Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2007, p. 24.

38 MOLES A., *Théorie de l'information et perception esthétique*, Flammarion, Paris, 1958 [trad. ita. *Teoria dell'informazione e percezione estetica*, Lerici, La Spezia, 1969].

39 «Ciascuna sequenza è mostrata a un soggetto, al quale si chiede la descrizione di ciò che ha visto e di indicare il suo gradimento estetico su una scala di valori. La ricerca è impostata su criteri qualitativi e non quantitativi: i suoi esiti sono perciò descrittivi e non rigorosamente statistici. Conferma tuttavia ciò che Moles aveva anticipato: che il gradimento estetico è collocato ai livelli più alti della complessità figurale, leggermente sotto la confusione entropica». Cit. in *Test di Complessità spazio temporale* in Ivi, p. 289.

40 Antonio Barrese, membro del gruppo e nume tutelare dell'eredità del MID, si è dichiarato in diverse occasioni contrario al restauro conservativo delle opere originali dell'Arte Cinetica e Programmata affermando che questo tipo di arte non risiede nei macchinari o nelle pellicole in sé, ma nell'effetto prodotto da questi. Dai primi anni Duemila l'artista ha avviato una campagna di «ricostruzione», sostituendo tutte le opere originali (inclusi i film) con nuove versioni tecnologicamente più aggiornate e immettendo nel circuito espositivo e commerciale opere create *ex novo*, sia da pregresse creazioni che da progetti che per limiti tecnici non potevano essere realizzati negli anni Sessanta. In proposito rimando a due recenti interviste rilasciate dall'artista <https://www.collezioneditiffany.com/gruppo-mid-antonio-barrese-2016/> [consultato il 20/10/2018] <http://www.artalkers.it/2018/09/28/antonio-barrese-parte-1/> [consultato il 20/10/2018].

41 Nella brochure dell'evento vengono descritti tre film intitolati semplicemente *Film 1* (test di percezione modale), *Film 2* (test di complessità ottimale / tempo) e *Film 3* (esperimenti di ripresa) probabilmente realizzati tutti in 16mm (la pellicola qui dichiarata è una Ferrania Pancro P30); si fa anche riferimento all'esistenza di «un film con illuminazione stroboscopica e pellicola trascinata in macchina (con effetti di interferenza di frequenza stroboscopica di luce + frequenza stroboscopica della croce di Malta di ripresa)» che dalla descrizione sembra corrispondere a *Battimenti* (1966, 16mm, B/N, 3'). Cfr. GRUPPO MID, *Centro di Filmologia e Cinema Sperimentale*, Napoli, 15 dicembre 1966, s.p., ora in BARRESE A., MARANGONI A. (a cura di), *op. cit.*, 2007, pp. 324-325.

42 *Supra* cap 1, p. 33.

Non si è però ancora accennato al fatto che già nel 1965, in un articolo collettivo pubblicato su “Marcatré”, i fondatori del Centro avessero dichiarato la loro intenzione di realizzare una serie di «film-test sulla percezione visiva»<sup>43</sup>, progetto al quale, molto probabilmente, la visione dei film del Gruppo MID ha dato una spinta propulsiva decisiva, ipotesi che sembra trovare conferma un aneddoto di Adriano Aprà che segue:

Ricordo di aver incontrato Vergine all’inizio del ’67: io presentavo a Napoli il primo numero di una rivista di cinema, “Cinema & Film”, lui mi presentava i primi film ‘sperimentali’ che io avessi mai visto. Uno di questi (*Irene*, del fratello Aldo) mi colpì per gli effetti percettivi che provocava, di tipo subliminale; Vergine mi spiegò che il montaggio del film si basava su principi matematici, l’alternanza rapida di immagini a dominante bianca e nera (immagini di realtà fotografate) si basava su una formula. Mi parlò anche, vista la mia sorpresa, di altre attività sperimentali in questo campo e mi preannunciò la nascita di quella che sarebbe stata la Cooperativa del Cinema Indipendente (che peraltro, quando vidi poi altri film, mi apparve ben diversa da questa prima immagine ‘scientifica’). Mi parlò anche di ciò che si era visto a Napoli al “Centro di filmologia di cinema sperimentale” e mi dette una scheda del gruppo MID, di cui nulla sapevo e che non ho mai più sentito nominare.<sup>44</sup>

Non sorprende che Aprà non ne avesse più sentito parlare. I membri del MID avevano infatti dichiarato che il «filone underground» affondava «le radici in aree culturali che ci sono estranee e incarna uno sperimentalismo diverso da quello che ci interessa»<sup>45</sup>, con molta probabilità con il confluire del *Centro di Filmologia e Cinema Sperimentale* nella CCI sono definitivamente mancati i presupposti per ulteriori incontri.

Per quanto riguarda invece i film-test realizzati dai fratelli Vergine in quel periodo, la pellicola realizzata da Aldo a cui si riferisce Aprà, *Irene* (1966, 16mm, B/N, son, 18') risulta ad oggi perduta, mentre i primi due film realizzati dal fratello Adamo, *Ciao Ciao* ed *Es-pi'Azione*, sono entrambi conservati in Cineteca Nazionale e, a una più attenta visione mostrano quanto già il primissimo underground italiano fosse attraversato da correnti strutturaliste, sebbene più vicine a quel progetto visionario di restituzione cinematografica della mente umana che Sitney ravvisava nel cinema americano che al rigore materialista di Gidal.

*Ciao Ciao* (1967, 16mm, B/N, 6' 23") è un film realizzato con il procedimento del *rephotography off the screen*, una delle tecniche del ‘canone’ sitneyano. La pellicola qui ri-filmata da Vergine è quella del suo primo film, girato nel 1955 durante una gita, nel quale si vede

43 Cfr. *Centro di Filmologia e Cinema Sperimentale*, op. cit., p. 87.

44 APRÀ A., *Cinema Sperimentale e mezzi di massa in Italia*, 1976, ora parzialmente ripubblicato in SABA C. G. (a cura di), *Cinema video internet. Tecnologie e avanguardie in Italia dal Futurismo alla Net.art*, Clueb, Bologna 2006, p. 183.

45 BARRESE A., MARANGONI A. (a cura di), op. cit., 2007, p. 282.

una donna compiere «il più tipico stilema del cinema diaristico-famigliare, quello del saluto» un gesto a suo dire istintivo, atto a recuperare «l'umano messo in crisi dalla situazione a tre che determina la cinepresa, inframmettendosi tra il familiare-attore e il familiare regista»<sup>46</sup>. Il film fu girato con una pellicola in Doppio 8mm inserita in una cinepresa 8mm in modo da impressionare il fotogramma solo metà alla volta, una prassi comune tra i cineamatori dell'epoca per ottenere una resa migliore (la pellicola in Doppio 8mm ha una qualità superiore di quella 8mm) senza comprare una cinepresa più costosa. Vergine chiese però al laboratorio di svilupparla senza tagliarla longitudinalmente. Proiettò poi il positivo così ottenuto su un vetro smerigliato e ri-filmò il tutto in 16mm, ottenendo così un effetto *split-screen* texturizzato. La «presenza della cinepresa», vero e proprio soggetto del film<sup>47</sup>, veniva qui ulteriormente enfatizzata dal fatto che in entrambe le fasi della ripresa l'autore avesse utilizzato lo stesso soggetto, la stessa velocità e la stessa focale, una scelta che determinava nello spettatore la sensazione di vedere la stessa scena ritornare più volte in senso invertito.

Come suggerisce lo stesso titolo, pure essendo un film strutturale *Es-pi'Azione* (1967, 16mm, B/N, son, 22") è informato dalle teorie freudiane sull'*Es*, così care al film-maker che dal 1969 non girerà più film per dedicarsi completamente alla psicanalisi. Per realizzare *Es-pi'Azione*, Vergine modificò la cinepresa in modo che lo zoom continuasse a muoversi in modo regolare, da prima in avanti e da metà film all'indietro, molto lentamente. Con questo sistema impressionò per la prima volta la pellicola inquadrando per tutta la durata del film una lampadina accesa posta su uno sfondo nero al centro del fotogramma. Girò poi una seconda volta la pellicola, calcolando minuziosamente i fotogrammi da impressionare e quelli da far scattare di passo, facendo in modo che apparissero delle brevissime sequenze sovraimpressionate alla lampadina, come dei flash nella memoria, ma posti in modo equidistante e simmetrico tra loro. Come giustamente ha notato Aprà, rispetto alle intenzioni che animavano il *Centro di Filmologia e di Cinema Sperimentale*, con questo film Vergine passa «dal test fisiologico al test analitico. Il cinema è concepito, scientificamente, come un linguaggio che modella non

---

46 VERGINE A., IN BACIGALUPO M. (a cura di) *op. cit.*, 1974, pp. 179-180. Anche se Vergine non vi ha mai fatto esplicitamente riferimento penso che l'idea per questo film gli sia venuta, per contrasto, dalla performance *expanded* realizzata dall'artista inglese Malcolm Le Grice l'anno prima. *Castle One* (1966) si articolava nella proiezione di un *found footage* film in 16mm composto da cinegiornali militari e industriali che venivano occasionalmente interrotti dal bagliore di una lampadina. Le Grice proiettava questo film su uno schermo sul quale era appesa una lampadina vera che durante la proiezione del film si accendeva di colpo illuminando il pubblico e rendendo invisibile l'immagine proiettata in quel momento. In merito cfr. LE GRICE M., *Reflections on My Practice and Media Specificity*, in HATFIELD J. (a cura di), *Experimental Film and Video*, John Libbey Pub., Eastleigh, 2006, p. 220.

47 Ivi, p. 180.

soltanto le immagini schermiche, ma anche quelle prodotte reattivamente nell'immagine dallo spettatore»<sup>48</sup>.

Decisamente più materiali (e politici) i successivi film di Guido Lombardi *Sviluppo n.2* (1968, 8mm, B/N; 17' 22") e *B* (1969, 16mm, B/N, 12'), giocati entrambi su uno scarto voluto tra formati di proiezione, stampa e ripresa che frustrano la visione dello spettatore e al contempo lo fanno riflettere criticamente sull'istituzionalizzazione dei formati da parte dell'industria cinematografica. Nello specifico *B* (1969, 8mm, BN, 10') è caratterizzato da un effetto stroboscopico generato per mezzo di due operazioni combinate: Lombardi da prima inserì una pellicola Doppio 8mm in una cinepresa 16mm e con essa ha ri-filmò, mentre veniva proiettata su un muro, una scena del film di Michelangelo Antonioni *Blow Up*, girata a sua volta in 35mm e quindi con uno scarto di passo. Successivamente ordinò al laboratorio di stampare il film come un 8mm, tagliando cioè in due longitudinalmente il fotogramma. L'intento, altamente concettuale, era quello di far riflettere lo spettatore sulla presunta differenza tra «il grande cinema» che grazie alla sua superiorità economica viene investito di «presunti significati» e il «piccolo cinema» che resta sempre considerato «domestico, casalingo»<sup>49</sup>, anche quando, mi permetto di aggiungere, come in questo caso, si fa portatore di un messaggio analogo sullo statuto dell'immagine meccanicamente riproducibile e, più in generale, della visione. Lo scarto tra i due film sta nel fatto che chi fa cinema nel contesto industriale – e quindi anche Antonioni, pur concedendosi alcune libertà – deve necessariamente tener conto di una serie di esigenze produttive, mentre gli indipendenti possono permettersi di sperimentare.

Il film apparentemente più materialista di questo periodo è Trasferimento di Modulazione di Pier Francesco Bargellini (1969, 16mm, col., 9'), una pellicola la cui popolarità fu determinata principalmente dalla sua laboriosa tecnica di realizzazione che 'fermava' lo sviluppo dell'immagine appena poco oltre la soglia di latenza<sup>50</sup> rendendola, per le tecnologie dell'epoca di fatto irriproducibile,

---

48 APRÀ A., *op. cit.* (1976), 2006, p. 184

49 Cit. LOMBARDI G., in BACIGALUPO M. (a cura di) *op. cit.*, 1974, p. 131. *Sviluppo n. 2* è un film interamente basato su un campionario di aree grigie estrapolate da film di varia provenienza, mentre *A, B, C e D* (1969-1970) sono quattro film collegati tra loro e insieme costituiscono una sorta di saggio sulla destrutturazione del linguaggio cinematografico. Rispetto al regesto di materiali raccolto da Bacigalupo le tecniche di realizzazione di questi film strutturali sono spiegate con maggior chiarezza dallo stesso Lombardi nel documentario a puntate *Schegge di utopia. Il cinema underground italiano (questo sconosciuto)* girato nel 2004 da Paolo Brunatto. — Sul problema di scarto tra formati cfr. anche MONTANI P., *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Bari, 2010, in particolare pp. 7-21.

50 Il film è composto da due rulli – 60 m in invertibile pancromatico e 30 m invertibile ortocromatico – di cui Bargellini ferma il completo sviluppo sia da negativo a positivo che dei colori. Tutte le fasi di questo processo (bagni di sviluppo, di arresto e tempi di esposizione) sono state annotate da Bargellini e pubblicate in una nota tecnica riportata in APRÀ A., *Prometeo Liberato*, "Cinema & Film" n.9, estate 1969, p. 269.

trasformando ogni proiezione in un evento che lentamente e inesorabilmente distruggeva il film.

Un aspetto non secondario era dato però dal materiale di partenza di questo film, un porno amatoriale degli anni Cinquanta con l'emulsione usurata dalle ripetute visioni, esattamente come il film di partenza impiegato poi da Gianikian e Ricci Lucchi per *Essence d'absinthe* (1981)<sup>51</sup>. Già all'epoca infatti, Aprà aveva rilevato come questo film proponesse un viaggio nell'inconscio della tecnica cinematografica, che «metteva in questione la nascita stessa del cinema come riproducibilità tecnica» ma che poneva anche una riflessione «a livello sensoriale sulla nozione di consumo, di trasformazione e di morte»<sup>52</sup> o, come ha più recentemente chiosato Censi, sulla «instabilità strutturale della figura umana»<sup>53</sup>.

Tutti questi film strutturali<sup>54</sup> realizzati da questi filmmaker italiani restavano però ancora legati al binomio pellicola/schermo; spetterà a un altro membro della CCI, non a caso un artista, portare questo discorso oltre le secche del canone sitneyano e delle pur interessanti esasperazioni materialiste verso un discorso infra-strutturale più vicino alle questioni teorico-percettive sollevate da Sharits.

Luca Patella<sup>55</sup> irrompe nel panorama dell'arte italiana nella primavera del 1966 con una personale alla Galleria il Girasole di Roma significativamente sottotitolata *Fotografie, proiezioni e alcune incisioni*, una mostra tutta di immagini prodotte e riprodotte meccanicamente. Come evidenzierà in seguito Maurizio Calvesi nell'introduzione alla prima grande retrospettiva sull'artista tenutasi allo CSAC di Parma nel 1977, Patella, pur utilizzando tutti i media pos-

---

51 In merito rimando principalmente a quanto detto dai due autori in DOTTORINI D. (a cura di) *Archivi che salvano. Conversazione a partire da un frammento con Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, in "Fata Morgana", n. 2, 2007, pp. 16-17.

52 APRÀ A., *op. cit.* (1976), 2006, p. 181 - nella stessa pagina Aprà lascia intuire, tra le righe, anche un'ipotesi di significato politico attribuibile al film, secondo il critico infatti «l'invisibile è allora proprio quella soglia, quella immagine latente, che la standardizzazione dei processi di sviluppo ha cancellato. Il lavoro di Bargellini si pone come un recupero dell'artigianato dopo la tecnologia».

53 CENSI R., *Il cuore rivelatore: Piero Bargellini*, in A.V., *XXIV° Torino Film Festival* (cat. gen. rassegna 10-18 novembre 2006), s.e., Torino, p. 292.

54 Non ho trattato qui i film di Paolo Gioli che sono tutti programmaticamente strutturali. Questa mia scelta è motivata anche dal fatto il cinema di Gioli è già stato particolarmente studiato in tempi recenti. In proposito rimando soprattutto a TOFFETTI S., LICCIARDELLO A. (a cura di) *Paolo Gioli, un cinema dell'impronta*, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia - Kiwido Federico Carra, 2011 [2ed.]; SENALDI M., *L'evento e l'emozione - Del tuffarsi e dell'annegarsi di Paolo Gioli*, in "Fata Morgana", n. 12, 2010, pp. 165-174; BULLOT E., *Pulsion, pulsations: notes sur le cinéma de Paolo Gioli*, in "Cahiers du Musée National d'Art Moderne", n. 125, 2013, pp. 44-63; RUMBLE P., *Persistence of Vision: The Films of Paolo Gioli*, in "Artforum", vol. 52, n. 10, 2014, pp. 342-351; BORDINA A., SOMAINI A. (a cura di), *Paolo Gioli: The Man without a Movie Camera*, Mimesis International, Udine, 2014.

55 In questa parte riporterò, in corsivo nel testo o tra parentesi, alcuni termini teorici tipici del vocabolario di Luca Patella. Trattandosi di definizioni che ricorrono frequentemente in diversi scritti, libri e dichiarazioni dell'artista ho ritenuto ridondante citare in nota tutti i testi in cui vengono utilizzate.

sibili nel suo lavoro, non ha mai dipinto, dimostrando fin dagli inizi una «proliferante e progettante fiducia nella *comunicazione come riproduzione*»<sup>56</sup>, che lo avvicinava più alle idee cinematografiche – o meglio *cinematich*e – degli artisti d’oltreoceano e d’oltremarica che a quelle dei «pittori romani»<sup>57</sup> a lui coevi, a cui il suo lavoro è stato quasi sempre accomunato.

Patella differisce da loro innanzitutto per formazione, non solo artistica: in lui, più di tutti, è vivo quel tipico «spirit of inquiry» già descritto Renan<sup>58</sup>. Laureato in chimica ed elettronica strutturale ha cercato di trasporre questo approccio scientifico-sperimentale nel suo *fare* artistico rivolgendolo, fin da subito, verso la costruzione di un metodo d’indagine didattico interdisciplinare atto ad indagare le dinamiche percettive e comunicative umane con i mezzi più avanzati a sua disposizione: fotografia, sistemi diapositivi, cinema e infine il videotape, seppur mostrando un minore interesse verso quest’ultimo supporto rispetto agli altri<sup>59</sup>.

Le sue *analisi proto-scientifiche*, intessute di teorie mutuete dalla psicanalisi (*proto-psicanalisi*) e dalla semiotica (*proto-semiotica*) anticiperanno, di fatto, tutte le tendenze *contracted* del cinema e delle arti espanse italiane degli anni Settanta, costituendone in modo più o meno implicito una sorta di modello sperimentale.

In linea con le teorie espresse prima di lui da Moholy-Nagy, Epstein, Balàzs e infine da VanDerBeek e Youngblood, l’obbiettivo finale, il progetto, è ancora – come rileva Calvesi – «un nuovo tipo d’uomo, per quanto indefinito oltre che utopico», una «unità auto-cosciente» da modellare attraverso una «progettualità terapeutica e, ancora, didattica» attraverso quelli che l’artista definisce come «*reattivi mentali*» che altro non sono che «puri materiali di una selezione psichica, auto-conoscitiva e in nessun modo ottica o *retinica*».<sup>60</sup>

Questi *reattivi mentali* sono chiaramente estrapolati dal ‘reale’, e questo spiega perché Patella all’inizio di uno dei suoi primi film, *Tre e basta!* (1965, 16mm, col. 10’) avverte ironicamente lo spettatore che si tratta di «immagini documentarie», che di fatto vengono *straniate* dalla loro quotidianità attraverso, appunto, i tre semplici espedienti (*complesso riflesso, oggettivo statico, ironizzante razionale*) di ripresa qui dimostrati. Oltre a *Tre e Basta!* in altri due dei suoi primi film, *Fanimesto-manifesto, oggettivo-razionale soggettivo-irrazionale* (1966, 16mm, col., 10’) e *Paesaggio misto* (1966, 16mm, col., 3’) Patella attua questo *straniamento* soprattutto attraverso la tecnica del

---

56 CALVESI M., *L’utopia di Patella*, in A.V., *Luca Patella*, Università di Parma - CSAC Centro Studi Archivio della Comunicazione, Grafiche STEP, Parma, 1977, p. 10.

57 In proposito si veda ancora FRANCESCONI E., *op. cit.*, 2018.

58 *Supra*, in *Introduzione*, p. V.

59 Sui videotape di Patella si veda il recente studio LEUZZI L., *Alcune note sui videotape di Luca Patella*, in ID., PARTRIDGE S. (a cura di), *REWIND Italia. I primi anni della videoarte in Italia*, John Libbey & Co Ltd, 2015, pp. 165-182.

60 CALVESI M., *op. cit.*, 1977, p. 11.

*complesso riflesso*, in sostanza riprendendo le attività quotidiane di una strada solo e soltanto attraverso superfici riflettenti, come avevano fatto prima di lui i fotografi e i cineasti costruttivisti. L'apparente semplicità di questa operazione venne giustamente letta da Alberto Boatto come una sorta di prima fase conoscitiva – quasi una propedeutica sperimentale à la Moholy-Nagy – in cui si «rinuncia all'ottica cosciente» e si adotta a fini esplorativi «l'inconscio ottico della cinepresa»<sup>61</sup>.

Questo film, unitamente a una serie di diapositive<sup>62</sup> fu presentato in occasione della mostra del 1967 *Senza Peso*, titolo che per Patella rappresenta anche una sorta di manifesto della successiva fase della sua sperimentazione, concentrata su una «strutturalità alleggerita» che si esprimeva non tanto con l'eliminazione del supporto fisico, ma con una preferenza per quelle modalità visive, il film e la diapositiva caratterizzate da una temporalità regolata.

In questa fase l'attività espositiva diviene sempre più importante per l'artista che, come Sharits, sente l'esigenza di iniziare a utilizzare più di un linguaggio per volta all'interno di ogni singola opera; di contro inizia a produrre una serie di operazioni concepite attorno a un unico concetto o a un'unica immagine, ma declinate attraverso media differenti (*trasformazioni medialità o riformulazioni etero-semiologiche*). Per Patella ogni mezzo meccanico di riproduzione dell'immagine ha una differente materialità estetica (*complessità a-specifica*) che lo rende funzionale a veicolare un determinato messaggio comunicativo, a una didattica.

Partendo da queste istanze Patella allestisce nella storica sede de L'Attico *l'Ambiente Proiettivo Animato* (1968) [**scheda 7**], un environment intermediale le cui pareti sono invase da proiezioni diapositive e filmiche e al centro del quale le azioni pre-registrate vengono mostrate 'dal vero'. Il punto di partenza di questo lavoro complesso è un film girato dall'artista l'anno prima, *Materiale per camminare* (1967, 16mm, b/n, col., 10') nel quale «un uomo indicativo» (l'attore Carlo Cecchi) esegue il «comportamento» di «camminare» per la città. Questa azione, insieme a quella di «stare al bar», viene presentata variamente scomposta in altre immagini all'interno e all'esterno dell'ambiente, ma viene anche interpretata 'dal vivo' all'interno dell'ambiente da una serie di «personaggi indicativi» acquisendo così un diverso livello strutturale. Come ha puntualmente precisato Giuseppe Cannilla

la viva presenza degli 'attori' sul set della proiezione, in diretto confronto con questa, indica che bisogna concentrare l'attenzione sull'oggetto investito dai linguaggi, privilegiando il momento che rivela l'emergere del senso, l'evento vivo e il comportamento in atto. Patella vuol dirci, sostanzialmente, attraverso l'esibizione di questi comportamenti, che essi non sono una pre-

---

61 BOATTO A., *Senza Peso. Films figurativi e diapositive di Luca Patella*, (brochure mostra, Calcografia Nazionale, s.d.), Roma, 1967, s.p.

62 La serie *Senza peso* (1965-'67) è composta da 120 diacolor, 35 x 35 mm.

sunta 'realtà' cui il linguaggio dell'arte dovrebbe idealisticamente confrontarsi, né che esistono linguaggi più o meno 'fedeli'<sup>63</sup>.

Si tratta in sostanza di una dimostrazione empirica concepita come un'analisi di laboratorio – «a metà strada tra l'*in vitro* e il fenomeno reale» dirà in varie occasioni l'artista – e finalizzata a costruire un «linguaggio, simbolico, indicativo» composto da immagini ma anche da scritte didascaliche (*indicazioni attive, comunicazioni attive, funzionamenti positivi*) allestite in «una sorta di originale dimostrazione della teoria di Peirce»<sup>64</sup>.

Le proiezioni all'interno dell'*Ambiente Proiettivo Animato* erano però ancora legate allo spazio unitario di uno schermo, la cornice rappresentata dalla parete, e richiedevano che le 'macchine' restassero a vista, una preoccupazione che lo accomunava, come abbiamo già visto, anche ad altri artisti<sup>65</sup>.

Patella inizia così a pensare a un apparato di proiezione che sia davvero senza peso, slegato dall'idea di un arte 'da parete'. L'anno successivo presenta, sempre all'Attico ma nella nuova sede di via Beccaria, le sue prime *Sfere per amare* [**scheda 8**], un dispositivo concepito *ad hoc* per la sua *pragmatica della comunicazione*<sup>66</sup>.

Come il già citato *Prismobile* di Bignardi<sup>67</sup>, anche le sfere sono delle specie di *objet trouvé* che l'artista con il suo intervento trasforma in «visori didattici *pratico ironici*» impiegati per «l'analisi dei linguaggi» ma anche «per il loro superamento in un nuovo *naturalismo attivo*»<sup>68</sup>. Una coppia di *macchine proiettive* «sia in senso letterale che traslato, in riferimento ai contenuti dell'inconscio»<sup>69</sup> che analizzano, parlando e lanciando messaggi come soggetti pensanti.

La mostra viene allestita alla vigilia dell'allunaggio. L'uomo camminerà sulla luna soltanto due mesi dopo, trasformando definitivamente la *noosfera* in *videosfera*. Col senno di poi non sembra casuale che Patella collochi le sue *Sfere* sotto una volta celeste ricreata *in vitro*, con un cielo e una luna proiettati sul soffitto della galleria. La metafora cosmica è rafforzata dal testo di accompagnamento alla mostra in cui l'artista racconta in modo ironico come una delle sfere sia atterrata sulla terra l'estate prima, e come «i marziani» venuti con

---

63 CANNILLA G., *Luca Patella. Indicazioni per una ontologica*, Jandi Sapi Ed., Roma, 1993, p. 227.

64 Ivi, 228.

65 *Supra*, cap. 1, p. 36, nota 126.

66 Nell'ambito della psicologia analitica la *pragmatica della comunicazione* definisce l'influenza che la comunicazione orale e visiva esercita sul comportamento (e non solo sulla coscienza) degli umani. In proposito cfr. WATZLAWICK P., BEAVIN, J.H., JACKSON, D.D., *Pragmatics of Human Communication. A study of interactional patterns, pathologies, and paradoxes*, Norton&Co, NY, 1967 [trad. it. ID., *Pragmatica della comunicazione umana. Studio dei modelli interattivi*, Astrolabio, Roma, 1971].

67 *Supra*, cap. 02, p. 82.

68 Cit. PATELLA L., in DORFLES G., MARUCCI L., MENNA F., *op. cit.*, 1969, s.p.

69 CANNILLA G., *op. cit.*, 1993, p. 219.

essa, dopo aver «preso contatto con le strutture e i fenomeni soggetti della materia», abbiano raggiunto la perfetta equazione comunicativa per contrastare «la razionalizzazione nevrotico-adolescente» quanto «i dinamismi iperfantastici» in cui gli umani sono incappati. Il risultato di questo calcolo è «capire, sentire, fare!», monito che appare a cicli regolari su uno dei visori, come a dire che il progetto di questa *nuova umanità*, al fine di attivare dei comportamenti funzionali e in armonia con la nuova natura mediata, debba partire da un giusto connubio di pensiero strutturato e percezione liberata.

Dopo le *Sfere* Patella lavorò più sporadicamente con le immagini compiendo ricerche via via sempre più orientate sul linguaggio verbale in rapporto con la semiotica e la psicanalisi che prevedevano un sempre più «calibrato coinvolgimento partecipativo del pubblico»<sup>70</sup>, attraverso cicli di conferenze *Analisi proiettive in atto* (1970-1977) che pubblicando numerosi scritti e libri d'artista.

Non si tratta di un caso isolato poiché molti artisti concettuali che tra l'inizio e la metà degli anni Settanta lavorarono intensamente con il film e la fotografia strutturale – soprattutto con il formato diapositivo – successivamente si allontanarono da quel tipo di ricerca, alcuni addirittura abbandonando l'ambiente artistico per dedicarsi alla ricerca *tout court* in altri campi, prevalentemente letterari, come accadde a Ugo Locatelli e Cioni Carpi, due figure poliedriche che si collocano tra i protagonisti di un'altra forma di cinema *contratto* che riporta in auge in chiave infra-strutturale quel «visionario» disegno di rappresentazione cinematografica della mente umana già individuato da Sitney.

### 3.3. «Rappresentazioni» cinematiche della mente umana

La parabola artistica di Ugo Locatelli è costellata di apparizioni e sparizioni dal troppo stretto 'sistema delle arti'. Il 1972 è un anno particolare per Locatelli, che espone alla Biennale di Venezia *Teatro Uno (Il Mazzo)*, un'opera verbovisiva realizzata con lo scrittore Sebastiano Vassalli e presenta due cicli di lavori infra-strutturali impor-

---

70 Cit. PATELLA L., in WOLF B., *Del bello, etico und amüsant. A proposito di Luca Maria Patella*, in A.V., *Luca Maria Patella, i Media (ieri e oggi)* → *Arte & Non Arte!*, FPM Ed., Roma, 1999, p. 25.

tanti, uno diapositivo e uno filmico<sup>71</sup>, caduti poi in una sorta di oblio storiografico a causa della scelta dell'artista di abbandonare l'ambiente artistico.

Il primo di questi lavori è un duplice sistema diapositivo intitolato *Aree e Tracce*, realizzato nel 1972 ed esposto per la prima volta lo stesso anno nella storica galleria milanese Il Diagramma di Luciano Inga Pin, critico in quel periodo molto interessato agli *audiovisivi*. All'epoca con questo termine si identificava genericamente un sistema di proiezione composto da un proiettore diapositivo collegato a un sonoro preregistrato su nastro magnetico. Ho già discusso nel capitolo precedente di come questo tipo di *set-up* fosse già stato impiegato per creare le multivision, prima che i progressi delle tecnologie video lo rendessero obsolete; oltre a questo impiego, le diapositive proiettate accompagnate dal sonoro fungevano da apparato audiovisivo anche e soprattutto per tutta di una serie di sistemi comunicativi utilizzati nelle aziende, nelle parrocchie o da collettivi e gruppi militanti che non potevano permettersi apparecchiature video per fare contro-informazione. Nell'ambito delle *expanded arts* questo sistema di comunicazione 'povero' viene adottato da moltissimi artisti per realizzare dei veri e propri *slide show*, sia immersivi che più propriamente didattici, come le già citate *Analisi proiettive in atto* di Luca Patella.

*Aree e Tracce* [scheda 9]<sup>72</sup> è un'opera progettata per essere portatile e svincolata dai criteri di allestimento usuali: le immagini possono essere viste in qualunque ambiente, proiettate a muro, oppure

---

71 Quando ho iniziato questo lavoro di tesi l'ultima traccia esistente dei film di Locatelli era data dall'inclusione di due di questi nel già citato regesto di Luginbühl in *Il cinema underground oggi* (1974). Partendo da quest'unico dato ho contattato Locatelli scoprendo che conservava questi film nella sua casa-studio dal 1975, senza averli mai più proiettati. Tra la documentazione emersa vi è una lettera inviata dall'allora Direttrice della Calcografia Nazionale datata 29/06/1980 che comunica a Locatelli l'imminente istituzione di «uno speciale dipartimento per la ricerca, documentazione e conservazione di films e videotape a carattere sperimentale» e in proposito chiedeva all'artista «in considerazione del particolare rilievo che le sue opere assumono in tale contesto» di poter ottenere in prestito le sue pellicole originali per poterne fare copie video. L'artista mi ha raccontato di aver rifiutato questa proposta di riversamento, perché il medium elettronico avrebbe completamente snaturato la natura del suo lavoro che, come vedremo, era strettamente legata al mezzo pellicolare. Parlando con Locatelli, mi sono resa subito conto che per riproporre nuovamente al pubblico questi film il consueto lavoro di pulizia e digitalizzazione non poteva bastare e ho deciso di rivolgermi a Home Movies che al momento è l'unico centro italiano che offre la possibilità di valorizzare le specificità di questi beni, proponendo a fianco della consueta edizione digitale anche una ristampa su pellicola 16mm. Entrambe le nuove edizioni dei film curate da Home Movies con la mia collaborazione vedono i tre titoli che compongono il ciclo de *Le immagini Lunghe* (1972) - *Noi sappiamo* (8mm, col., 2'20"); *Tempo di lettura* (8mm, col., 2'50"); *Meta* (Super8, col., 2'20) - riuniti insieme in un unico film (8' 37", 16mm, 2017) e posti nella giusta sequenza di proiezione. Mirco Santi, Paolo Simoni e io al momento in cui scrivo abbiamo organizzato due eventi nei quali abbiamo presentato questi film insieme all'artista; i dettagli sulle nuove edizioni e sulle proiezioni recenti sono riportati nella sezione riedizioni della scheda 9, pp. 230-231.

72 Il testo che segue è in parte la rielaborazione di un mio breve scritto sull'opera redatto in occasione del *reenachment* dell'installazione, allestita solo per un giorno presso lo Spazio Labò (Bologna, 28 ottobre 2017) in concomitanza con la proiezione dei film.

osservate tenendo le diapositive in mano e guardandovi attraverso. Pensata come una sorta di mostra portatile, alla maniera della *Boîte-en-valise* di Marcel Duchamp – «il *piccolo vetro* diventa tascabile»<sup>73</sup> scrive infatti Locatelli per rimarcare il principale riferimento – è composta da due serie di diapositive. La prima, quella delle *Aree* è costituita da tre indicazioni (*area di individuazione, area d'orientamento alla pittura, area d'orientamento alla scultura*) che proiettate su/in uno spazio fisico permettono di esplicitare il concetto di misurazione senza alcuna limitazione di scala o sistema e, contemporaneamente, costituiscono la premessa metodologica alle *Tracce*, otto immagini intese come frammenti, alcuni degli infiniti possibili della realtà visibile e come tali inquadrabili all'interno di una 'cornice'. Le otto immagini qui scelte da Locatelli altro non sono che dei *ready-made* che, proprio come oggetti, vengono prelevate dalla realtà e disposte dall'artista come puro suggerimento metodologico all'uso del sistema. Nel testo scritto per Luciano Inga Pin in vista della mostra, Locatelli tratta le sue impressioni percettive davanti a ognuna di queste immagini, descritte con uno stile sospeso tra la scrittura automatica e il telegramma, esemplificando in questo modo l'atteggiamento che il fruitore deve abbracciare per utilizzare questo «autoproiettore di coscienza», già enucleato nell'annotazione iniziale: «il vedere come atto essenzialmente mentale non ottico non retinico»<sup>74</sup>.

Mentre lavora ad *Aree e Tracce* Locatelli gira un ciclo di tre brevi film-test legati concettualmente all'installazione in quanto costruiti a partire da tre fotografie «trovate», poi riuniti in un ciclo intitolato *Immagini Lunghe* [scheda 9] e proiettate per la prima volta a Piacenza nel 1972 nell'ambito della *Prima rassegna di cinema sperimentale*<sup>75</sup>. Attraverso questi film l'artista esponeva il pubblico a un'immagine cinematografica, e quindi in movimento, che veniva percepita (o che lo spettatore tentava di percepire) come statica, cioè come immagine fotografica.

Costruito partendo dalle stesse premesse sottese ad *Anémic Cinéma* di Duchamp, *Noi sappiamo*, la prima «immagine lunga» della serie, si configura come un *flickering-film* nel quale il montaggio serrato tra immagine e fotogrammi neri non permette la lettura completa della scritta che appare sullo schermo, una frase volutamente paradossale che denuncia l'incertezza del riuscire ad attuare una comunicazione efficace. Inevitabilmente, lo spettatore cerca di 'fermare' il fotogramma per leggere la frase, di fotografarla nella mente, ma lo sfarfallio emesso dalla proiezione regolata a 18ft/s e la ricchezza di subordinate all'interno del periodo glielo impediscono continuamente. Lo scopo del film è semplicemente quello di attivare la co-

---

73 *Infra*, scheda 9, p. 230.

74 *ibidem*.

75 *ibidem*.

scienza dello spettatore cinematografico sulla sua condizione di individuo percipiente.

Sorta di aggiornamento del noto effetto Kuleshov il secondo film-test, *Tempo di lettura* è composto da quattro «immagini trovate» volutamente ambigue. Si tratta di quattro illustrazioni tratte da un manuale tecnico che già apparivano nella traccia 5, qui poste però in sequenza. Ogni immagine si dà allo spettatore per circa quaranta secondi, il giusto tempo perché questi, che non ne conosce la provenienza, si interroghi sul significato di quella mano che in quattro tempi cancella una macchia rossa da un muro. Qualsiasi sia il significato attribuito dallo spettatore alle immagini, da quello più politico a quello più rituale – siamo pur sempre negli ‘anni di piombo’ e della *body art* – egli è spinto a interrogarsi sulla natura arbitraria della sequenza cinematografica quando, al termine del film, l’artista presente in sala svela la provenienza delle immagini.

L’ultima pellicola proposta, *Meta*, riflette invece sulla convenzione visiva a causa della quale l’occhio umano «suppone» che la luce provenga sempre dall’alto. Un’immagine spiraliforme in bassa definizione viene mostrata da prima in un senso e poi, dall’esatta metà del film, capovolta: lo spettatore è inconsciamente costretto a ricondurre ciò che vede a un significato formale conosciuto, in genere un anfiteatro o un terrazzamento.

Ho già accennato a come questi film-test venissero sempre presentati in una condizione fruitiva che richiedeva la presenza dell’artista che registrava le impressioni dal pubblico al termine della proiezione. Mentre *Aree e Tracce* offriva una tecnica propedeutica alla visione, le *Immagini Lunghe* la frustravano mettendo lo spettatore in dialettica diretta con l’artista, proponendo una modalità fruitiva originale, sospesa tra immersività e didattica.

Un altro artista che ricercava questo tipo di confronto dialettico con il pubblico durante la proiezione era Andrea Granchi, il cui lavoro sul rapporto tra immagini in movimento e immagine statica partiva però da premesse opposte, come vedremo, a quelle di Locatelli, cioè dalla movimentazione di un’immagine statica.

Dopo aver girato, a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, una serie di giocosi film tecnicamente molto complessi<sup>76</sup>, Granchi si avvicina a un discorso cinematografico decisamente più strutturale attraverso la fotografia, che già praticava con assiduità. Prima di gi-

---

76 Questi primi film – *È romantico esplorare ovvero il settecento ritrovato* (1969-1970, S/8, col., son, 30’), *Cosa succede in periferia* (1971, S/8, col., son, 14’), *Il giovane rottame* (1972, S/8, col., son, 26’), *Il sinfonista solitario* (1973, S/8, col., son, 12’) – stanno affrontando, mentre scrivo, un processo di recupero supervisionato dall’artista presso l’archivio Home Movies. Gli esiti del recupero di questa prima parte della filmografia di Andrea Granchi sono stati presentati al pubblico per la prima volta, alla presenza dell’artista, presso lo Spazio Raum (Bologna, 2 dicembre 2018) nell’ambito della rassegna *Almost 68/Quasi un 68* in occasione della XI edizione di Archivio Aperto. L’intenzione è quella di poter restaurare, in futuro, l’intero corpus filmico dell’artista, ma per ora si è concordato con lui di procedere per grado d’urgenza partendo da quelle pellicole che, per decadenza e usura (soprattutto nella parte sonora), versavano nelle condizioni peggiori.

rare un film, l'artista era infatti solito realizzare grandi tavole preparatorie composte da sequenze fotografiche, in un processo sostanzialmente inverso a quello di Sharits (il quale trasformava il film in un oggetto espositivo a posteriori).

Indicativi di questa fase sono due lavori fotografici nei quali Granchi teorizza per la prima volta un parallelismo tra l'insorgere del pensiero nella mente e il manifestarsi del movimento da un'immagine statica<sup>77</sup>. Viene così indagato il momento liminale in cui la fotografia può o sta per animarsi, e questo suo divenire «quasi» cinema (*protocinematografo*)<sup>78</sup> è correlato al fenomeno cognitivo del pensare, inteso come il «mettersi in moto» della coscienza.

La prima di queste opere, *Racconto con lacune* (1974) è realizzata in concomitanza al film *Discorso teorico sulla pittura* (1974, S/8, col. son., 17') e consiste in una sequenza nella quale le immagini sono state sovraesposte, del tutto o parzialmente, rendendo impossibile ricostruirne il senso narrativo [fig. 03.02]. Come spiega Granchi in un testo dell'epoca mai pubblicato si tratta di un tentativo di rappresentare «il lavoro mentale visto come cinematografo dell'errore, del *lapsus*, dell'incidente, della lacuna, della rottura del procedimento come continuità».<sup>79</sup> Questo discorso si radicalizza e si affina in *Approssimazione nel pensare* (1975), una tavola composta da una successione di scatti preparatori al film *Della Presenza* (1974, 16mm,

---

<sup>77</sup> Sul rapporto tra fotografia e cinema esiste una letteratura sconfinata, mi limito qui a rimandare al volume più vicino a questo tipo di approccio. Cfr. DI MARINO B., *Pose in movimento. Fotografia e cinema*. Bollati Boringhieri, Roma, 2009. Più in generale, sul problema del movimento nel cinema rimando al fondamentale DELEUZE G., *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Éditions de Minuit, Paris, 1983 [trad. it. ID. *Cinema I. L'immagine-movimento*, Ubulibri, Roma, 1984].

<sup>78</sup> Anche qui come nel caso di Luca Patella, riporto, in corsivo nel testo alcuni termini teorici utilizzati dall'artista in varie occasioni, senza citare in nota tutti gli scritti in cui vengono ripetuti.

<sup>79</sup> Cit. GRANCHI A., testo ciclostilato non pubblicato, 1974 ca., non numerato e non titolato. Courtesy Archivio Studio Granchi.

eastmancolor, 10', perduto)<sup>80</sup> il cui negativo è stato sottoesposto e mosso in fase di sviluppo [fig. 03.03]. Con quest'opera l'artista manifesta l'espressa volontà di

cogliere il movimento non nella sua continuità ma nella sua pregnanza cioè nell'attimo peculiare dell'essere movimento. Cercare di arrivare all'origine del movimento, alla cellula, alla molecola che lo compone, vuol dire oltretutto arrivare a mettere in discussione la presenza fisica del soggetto in movimento e l'eventuale (ipotetica/improbabile) traccia che questa presenza rileva e determinata attraverso il movimento determina nello spazio fisico<sup>81</sup>.

Granchi è un artista colto e l'estetica di questi lavori guarda a quella tradizione di studi sul movimento che va dalla cronofotografia di Étienne-Jules Marey al fotodinamismo di Anton Giulio Bragaglia, sapientemente stemperate da quelle ironiche sparizioni à la Méliès che già caratterizzavano i suoi primi film. In *Morte del movimento* (1974, 16mm, Eastmancolor, 10') e in *Moto Perpetuo* (1976, 8mm,

---

80 «*Della Presenza* era un film per me molto significativo perché è attorno a questa pellicola che nacque l'idea di lavorare in camera oscura sovrapponendo più negativi sullo stesso foglio cercando di ottenere una sorta di *super-immagine*, di *iper-momento* che contenesse al suo interno la traccia di tante immagini/momento ma anche quella piccola differenza tra loro che creava una specie di lieve vibrazione. Nel mio lavoro ho sempre cercato di ricostruire l'esperienza personale del vedere, dell'essere visionario e del ricostruirle nella memoria. L'artista più che altri vede. C'è una difficoltà nel ricordare e io tentavo di ricostruire questo meccanismo incerto, questa immagine ibrida che richiama quell'episodio ma è contaminato dalle memorie precedenti, soprattutto se uno ha una vita ripetitiva, questo sottostrato di memorie inseparabili si sovrappongono e si mescolano tra loro. La mia famiglia viveva a Firenze (non è un lavoro volutamente autobiografico, ma tutti i lavori in realtà lo sono) mentre io insegnavo a Novara e vivevo in questo appartamento dove non c'era nulla di personale, c'era solo un tavolo e una lampada, due sedie, questo set poverissimo, minimalissimo, divenne il teatro di questa riflessione sull'essere 'nel luogo'. L'idea del gesto e del lasciare una traccia nel luogo, ma anche l'alternanza dell'essere qui e là e altrove. Nel film alla fine eravamo in due: io e un amico pittore, Paolo Marletta, e venne fuori un operetta simile ad altri miei film. Davanti all'obiettivo posi bicchieri, usai dei piatti di vetro trasparenti trovati lì: utilizzavo sempre cose povere, estemporanee per creare gli effetti. L'idea di base era comunque che il luogo rimanesse fisso, immobile, salvo per questi rapidi momenti dove gli abitanti precari di questo luogo concentravano la loro gestualità. Lo spazio che tu ci sia o non ci sia rimane sempre quello, il movimento era la miccia che faceva scaturire una dinamica concentratissima, una sorta di 'spremuta d'esistenza' che concentrava un anno di gesti in un pochi secondi. *Della Presenza* era muto e come per *Morte del movimento* e *Teoria dell'incertezza* il sonoro veniva solitamente improvvisato dal pubblico. Una delle prime volte che fu proiettato, a Capo d'Orlando (1976) e Daniele Lombardi improvvisò un sonoro al pianoforte. Il film è andato perduto all'inizio degli anni Ottanta, dopo essere stato mostrato un'ultima volta durante la grande mostra Arte Italiana 1960-1982 organizzata a Londra dall'Institute of Contemporary Arts. Mi piacerebbe ricostruirlo nuovamente oggi, a partire dalle immagini fotografiche preparatorie che ancora conservo e che in parte ho usato in *Approssimazione nel pensare*» - testimonianza di Andrea Granchi raccolta da chi scrive nel suo studio di Firenze il 23/02/2017.

81 *ibidem*.

col., 6') il senso di moto è generato sia dalla ripresa a passo uno<sup>82</sup> che da *eventi dinamici* posti tra il soggetto immobile e la cinepresa che determinano, appunto, una sensazione di «falso movimento». Davanti all'obbiettivo vengono «agite» gelatine colorate o vetri lavorati che deformano l'immagine, come avveniva ne *L'étoile de mer* di Man Ray. Un ulteriore riferimento alle avanguardie storiche e all'era precinematografica è rappresentato dalla sonorizzazione di questi film, eseguito sempre «dal vivo». Ho già accennato nel primo capitolo come per entrambi i film il sonoro venisse generalmente improvvisato dal pubblico, al quale l'artista chiedeva di emettere un rumore, vocalmente o con un oggetto, ogni volta che avrebbe visto apparire sullo schermo un dato movimento o effetto di luce; si tratta di un tipo di interazione neo-dadaista diametralmente opposta a quella richiesta dai film di Locatelli di cui sopra. In entrambi i casi però, in piena consonanza con la costruzione strutturale di questi film, durante la proiezione il pubblico veniva continuamente sollecitato a mantenere un alto grado di vigilanza e concentrazione sul dato visivo.

All'apice della ricerca di Granchi vi è il ciclo di *Teoria dell'incertezza* che lo tiene impegnato dal 1976 al 1977 e che, ad oggi, rimane il suo lavoro più noto ed esposto, anche in occasioni più recenti<sup>83</sup>. Il *corpus* di opere comprende il libro d'artista *Le meningi della memoria*<sup>84</sup>, due ingrandimenti su tela emulsionata – *L'Incertezza del pensiero* (1976) e *La struttura dell'immaginazione* (1977) – e soprattutto un film in Super 8, che rappresenta l'apice e la summa dell'intero lavoro.

Se con le tele e il libro seguita l'utilizzo della tecnica già impiegata in *Della Presenza*, tesa verso l'obbiettivo di una «compressione del tempo e dei molteplici gesti di un'azione in un unico fotogramma» in

---

82 *Morte del Movimento* è girato nello studio fiorentino di Granchi e oltre a lui, agiscono in scena Beccatini, Ranaldi e Paoli compiendo azioni no sense fotografate in stop motion. *Moto Perpetuo* è realizzato invece a Novara nello studio di Marletta che insieme allo stesso Granchi è il protagonista del film; in questa pellicola sono più frequenti effetti di sparizione e deformazione del gesto ottenuti principalmente con fondi di bicchiere posti davanti all'obbiettivo.

83 Tra le tante ricordo quella avvenuta a Catanzaro nel 2013 in occasione dell'antologica *Lo Sguardo Espanso* a cui è seguita anche la pubblicazione di un DVD edito da Rarovideo contenente, tra gli altri, il film omonimo – cfr. DI MARINO B., MENEGUZZO M., LA PORTA A. (a cura di), *op. cit.*, 2012, p. 219 [scheda film]. – più recente l'allestimento di una sala dedicata all'intero ciclo di *Teoria dell'Incertezza* nella sezione "Arte" che ho curato con Cristina Casero nell'ambito della grande mostra *Luce. Scienza Cinema Arte* organizzata dall'Università degli studi di Parma. In proposito cfr. MALVEZZI J., *Film, Performance, Environment, Neon. Nuovi modi di 'scrivere con la luce' nel secondo Novecento*, in ALLEGRI L. (a cura di), *Luce. Scienza Cinema Arte* (cat. mostra Parma, Palazzo del Governatore, 14 novembre 2015 - 17 gennaio 2016) Mup, Parma, 2015, p. 88.

84 L'opera è una sorta di *flip book* non rilegato composto da sessantadue disegni fotografici in copia unica. La serie parte da un punto nero dal quale si «anima» pagina per pagina una progressione di sedie movimentate con una tecnica analoga a quella già descritta. L'artista l'ha definito un «protocinematografo manuale» che si attiva «tramite un gesto delle mani». Cfr. GRANCHI A., *Pensieri per una movimentazione delle immagini*, in A.V., *Disegno Contemporaneo. Processi, soggetti, materiali, espressioni*, Gli Ori, Pistoia, 2015, p. 71.

grado di «condensare un'intera storia con tutti i suoi passaggi in una sola scena»<sup>85</sup>, il film viene realizzato totalmente «in macchina» senza alcun montaggio, né taglio né sovrimpressioni, ma solo con l'uso dinamico della luce che deforma l'immagine – una toeletta dell'Ottocento – riflettendosi su uno schermo vitreo interposto tra scena e obbiettivo. Questa «apparente *certezza*» del profilmico viene letteralmente e simbolicamente

smentita attraverso il *movimento* [...] che non è mai oggettivo ma sempre indiretto e azionato principalmente sull'atto del vedere e sulle multiformi possibilità della sua modificazione. L'immagine qualsiasi essa sia non è vista come entità assoluta ed imm modificabile, ma come *ordine* momentaneo, variabile nella sua architettura complessiva collegata alla visione, anche nello stato di immobilità degli oggetti, e quindi incerto vitale. È in questi termini che l'incertezza assume il senso di momento (movimento) creativo, di luogo dell'invenzione<sup>86</sup>.

Questa idea di uno strutturalismo personale, individuale, mai certo, continuamente rettificabile e quindi soggetto a una costante verifica empirica diviene centrale in una fase del lavoro di un altro artista, Cioni Carpi, che tra il 1972 e il 1978 realizza una serie di opere conosciute come *I palinsesti*, collegate a loro volta ad alcuni di film con uguale o differente titolazione che sottendono ai medesimi principi costitutivi.

L'artista è uno dei pochi in quegli anni a motivare la sua scelta di non usare il video a favore dei «mezzi meccanici» di riproduzione dell'immagine, un dato che, come avrò modo di approfondire in seguito, non è nient'affatto secondario in questo contesto. Infatti, un errore in cui si incappa spesso quando si parla di Expanded Cinema – e questo è ancor più valido nel caso delle sue manifestazioni più *contracted* – è sovrapporre l'utopia di un linguaggio visivo universale promulgata da VanDerBeek e Youngblood con la sua effettiva concretizzazione. In precedenti circostanze è stata resa evidenza di come gli artisti fossero perfettamente consci che la realizzazione pratica di questo proposito fosse impossibile con le tecnologie dell'epoca<sup>87</sup>, e che pertanto fosse necessario, in quel momento, operare per *approssimazione*, innanzitutto ampliando la comprensione delle peculiarità che ogni linguaggio mediale presentava per poi iniziare a utilizzarli ciascuno per le proprie specificità intrinseche, mettendo da parte questioni meramente formali, stilistiche e contenutistiche (vedi Grennberg).

Aggiornando il proposito sitneyano, Carpi non si avvale soltanto del cinema, bensì di ogni mezzo meccanico a sua disposizione – come egli stesso ha spiegato:

---

85 GRANCHI A., *L'immobile movimento*, in FAGONE V. (a cura di), *op. cit.*, 1977, p. 49.

86 GRANCHI A., *Teoria dell'incertezza*, 1977, GRANCHI A. (a cura di), *op. cit.*, 1978, p. 96 [scheda del film].

87 *Supra*, cap. 1, p. 17.

Mentre la sequenza fotografica permette dei tempi di riflessione più o meno lunghi, la sequenza con diapositive dei tempi di riflessione di durata prefissata, la sequenza cinematografica si svolge sotto gli occhi dello spettatore. [...] Dato che il meccanismo della mente – che è sostanzialmente lo stesso in ognuno – le prevede e anzi ne sente la necessità, così come è necessità dell'uomo il moto e ricrearlo, io non posso fare a meno di usare tutte e tre<sup>88</sup>.

Come Locatelli e Granchi anche Carpi vuole dimostrare la capacità dei diversi strumenti di riproduzione dell'immagine di ricreare visivamente i diversi processi conoscitivi della mente umana, stimolando al contempo il fruitore alla consapevolezza degli stessi.

Tali processi sono restituiti dall'artista attraverso sequenze di immagini nelle quali la singola fotografia o il singolo fotogramma si configura come un «evento visivo mentale» che tende a modificare o annullare l'immagine precedente. All'interno di ciascuna sequenza di immagini ogni singolo frame diviene così *palinsesto*<sup>89</sup> di quello antecedente, cancellandolo o sovrapponendosi ad esso, proprio come nella nostra coscienza la percezione visiva di un evento risulta alterata, obliterata o assommata a quella di un evento successivo.

Il primo *palinsesto* che l'artista progetta nel 1972 è una sorta di *exemplum*, atto a verificare la validità della sua teoria partendo da un'unità fotografica minima. Conservato allo CSAC di Parma, *Un luogo mai visto prima, se visto una sola volta, non è più lo stesso luogo (palinsesto automatico)* [fig. 03.04] si articola in una sequenza costituita da cinque fotografie della stessa strada, restituite all'osservatore in progressione cronologica. La specifica tra parentesi «si riferisce a un tipo di percezione che potremmo definire involontaria o appunto automatica all'interno di un processo conoscitivo»<sup>90</sup>.

Questo lavoro di Carpi abbia numerosi elementi visivi in comune con alcune delle opere degli artisti a lui coevi. Innanzitutto il protagonista della sequenza è l'artista stesso che, come Granchi, agisce in prima persona, ma che qui si comporta come un generico «uomo indicativo», similmente alla funzione ricoperta da Carlo Cecchi nei lavori di Patella; inoltre nella prima immagine del palinsesto, nella quale si intravede la strada che appare deserta e talmente sovraesposta da essere a malapena leggibile, Carpi utilizza un espediente analogo a quello già impiegato da Granchi in *Racconto con lacune*. Anche qui la fotografia viene 'bruciata' in fase di sviluppo per rendere visivamente l'idea di un momento mentale di cui non si ha consapevolezza, in questo caso non per un vuoto di memoria, ma perché

---

88 CARPI C., *Il mistero, la follia, la storia*, in "La tradizione del nuovo", n. 2, 1978, p. 13

89 il termine palinsesto è inteso da Cioni Carpi nella sua accezione etimologica (πάλιν ψηστός *pálin psetòs*), ovvero un testo cancellato da continue sovrapposizioni. Il funzionamento dei *Palinsesti* è raccontato dall'artista in uno scritto programmatico bilingue – cfr. CARPI C., *I palinsesti*, in "Data", n. 10, Inverno 1973, pp. 110-112.

90 MALVEZZI J., *Eventi visivo-mentali. I palinsesti di Cioni Carpi*, in "Fata Morgana", n. 31, 2017, p. 241 – ho già affrontato questo argomento, che qui rielaboro e approfondisco, avendo studiato altri film e opere dell'artista e visionato ulteriori documenti al riguardo di cui renderò conto di seguito.

si tratta di «*un luogo mai visto prima*», un momento che si offre alla percezione per la prima volta.

Le fotografie centrali della sequenza recano in calce l'iscrizione «*se visto una sola volta*» e immortalano l'artista nell'atto di attraversare la strada; nei tre scatti l'immagine del soggetto va via via definendosi nel tentativo di rappresentare visivamente la presa di coscienza di sé nell'atto conoscitivo (*appercezione*). La quinta e ultima fotografia è virata in giallo: come a convalidare quell'istante in cui avviene il cambiamento (psicologico) di stato e ci si accorge di conoscere: *il luogo mai visto prima, ora «non è più lo stesso luogo»*<sup>91</sup>.

Come espressamente confermato da Carpi, nei palinsesti fotografici i vari «momenti» risultano giustapposti e non sovrapposti: «ogni stadio successivo invalida quello precedente» senza cancellarlo, mentre «l'ultimo stadio fissa l'opera e la rende immutabile»<sup>92</sup>. La scelta del viraggio per sancire la conclusione del processo conoscitivo ha qui una valenza simbolica altamente «strutturante», poiché si tratta di una finitura che permette di ottenere una maggiore stabilità e una più lunga conservazione dell'immagine.

Già dal 1972 Carpi gira una serie di brevi film che, come aveva già notato Angela Madesani, «potrebbero essere indebitamente definiti ecologici» ma che sono «perfettamente riconducibili ai lavori pittorici di quegli anni ispirati al concetto di palinsesto»<sup>93</sup>.

Il trittico *Dog, Rat e House*<sup>94</sup> (tutti 1972, 16mm, col. B/N, 2'45") è composto da «studi di sintesi che coinvolgono direttamente lo spettatore sui piani psicologico e di comportamento»<sup>95</sup> mirando ad attivarne una presa di coscienza. La struttura di ciascun film è a sua volta tripartita: vi è un prima parte, più lunga, che consiste nella variazione tonale di un pattern puntinato la cui osservazione dovrebbe condurre la mente dello spettatore nella condizione di vagare liberamente in modo rilassato; quindi per pochi istanti compare sullo schermo una breve sequenza in bianco e nero, estremamente violenta (in *Rat* un topo viene schiacciato e spalato lontano con un badile, mentre in *Dog* un cane viene catturato con una rete e sbattuto con forza al muro); infine riappare il pattern puntinato che, a questo punto, lo spettatore dovrebbe cogliere come «visivamente inutile» e

---

91 Ivi, p. 110.

92 Cit. CARPI C., in FAGONE V. (a cura di), *op. cit.*, 1976, p. 29.

93 MADESANI A., *Cioni Carpi artista e cineasta*, in CAMEL L., MADESANI A. (a cura di), *Luigi Veronesi e Cioni Carpi alla cineteca italiana*, Il Castoro, Milano 2002, p. 92 - mi sono a lungo interrogata sul motivo per cui Madesani usi qui il termine «pittorico» essendo tutti lavori fotografici, filmici e diapositivi. Sono arrivata alla conclusione che probabilmente sia perché su tutti i palinsesti che ho avuto modo di vedere, inclusi quelli qui trattati per mancanza di dati al riguardo, sono sempre presenti dei piccoli interventi manuali (velature, striature, iscrizioni, graffi).

94 I film *Dog* e *Rat* - come tutti i film di cui si discute di seguito - sono conservati presso la Fondazione Cineteca Italiana di Milano, *House* risulta attualmente disperso.

95 Cit. CARPI C., in FAGONE V. (a cura di), *op. cit.*, 1976, p. 30.

«non più variamente interpretabile»<sup>96</sup>. Questi film anticipano in parte un discorso più profondo e complesso sulla reazione alle immagini di violenza che attraversa tutta l'opera di Carpi e che diviene dominante nell'ultima fase del suo lavoro.

*Uovo uno uovo zero* (1972, 16mm, col., 5' ), *55 cm sul livello del mare* (1972, 16mm, B/N, 7'30") e *Due piedi un piede sottoterra* (1972, 16mm, col., 5') sono invece tutti incentrati su coazioni a ripetere compiute dall'artista stesso che scava nel terreno, seppellisce qualcosa (un uovo, un tubo o i suoi stessi piedi) e infine richiude la buca livellandola con le mani «fissando» in questo modo il cambiamento di stato avvenuto da una condizione di partenza.

*55 cm sul livello del mare*, che appare strutturalmente correlato all'impianto teorico de *I Palimpsesti*, viene girato con un'unica ripresa in «tempo reale» e immortalava Carpi in riva al mare, intento a piantare un tubo esattamente 55 cm sopra al suo livello e a riempirlo di terriccio prelevato nel centro di Milano. In fase di post-produzione l'artista annulla tutte le parti ritenute inutili al fine della comprensione dell'azione sostituendole con sequenze nere di uguale durata: un atto di cancellazione che sembra ricreare visivamente il processo mentale attraverso cui la memoria elimina i «tempi morti» conservando solo le immagini ritenute essenziali alla costituzione di un ricordo. Nel finale si assiste all'unico movimento di macchina del film, uno zoom in avanti che incornicia in un primo piano il tubo pieno di terra. L'esperienza risulta così assimilata nella mente, trasformata e sintetizzata nella coscienza a formare un ricordo necessariamente differente dall'evento vissuto, poiché processato dall'immaginazione produttiva.

In sostanza, Carpi attua un'operazione cinematografica che in quanto tale non può che essere dimostrativa: si oppone programmaticamente al «tempo reale» e con esso al video che ne è strumento, linguaggio incompatibile con la volontà dell'artista di restituire visivamente il processo selettivo operato dalla mente umana.

Cercando di distaccarsi dal puro strutturalismo e avvicinarsi a un più attivo coinvolgimento dello spettatore, nel 1975 l'artista produce *Muskoka Palimpsest* (Super8, col., son, 3'), un film la cui intenzione è descrivere «i mutamenti improvvisi dell'uomo, il meccanismo discontinuo della coscienza, e perciò la sua imprevedibilità»<sup>97</sup>. Girato senza movimenti di macchina, il film riprende Carpi che passeggia dietro una fila ordinata di alberi. La linearità della passeggiata è però decostruita mediante un montaggio finalizzato a creare continui scavalcamenti di campo: l'artista sembra scomparire e apparire dagli alberi, disorientando lo spettatore che percepisce quell'atto motorio come impossibile. Se con *Nero più bianco fa legge* (1977, 16mm,

---

96 *ibidem*.

97 CARPI C., *Muskoka Palimpsest*, in "La tradizione del nuovo", n. 2, 1978, p. 13.

17')<sup>98</sup> la ricerca filmica sui palinsesti subisce una battuta d'arresto e l'impianto teorico fin qui costruito dall'artista sembra vacillare, per Carpi il periodo segna l'intensificarsi della produzione di multivisioni basate sul sistema diapositivo carousel, che a breve diventa il suo principale mezzo di espressione<sup>99</sup>.

Con questo sistema, già nel 1973 aveva creato quello che forse è il suo palinsesto più noto, *La violenza come palinsesto (palinsesto alternante)*<sup>100</sup> la cui versione fotografica è anch'essa conservata allo CSAC di Parma [fig. 03.05]. Qui la sequenza diapositiva<sup>101</sup>, «imponendo una percezione predeterminata ma continuamente *alternante* tra l'accaduto fotografico e l'avanzamento cinematografico, diviene una perfetta metafora dell'inesorabile reiterazione della violenza nella storia dell'uomo»<sup>102</sup>. In *La violenza come palinsesto* si analizza infatti il processo attraverso cui la routine e le immagini mediate «tendono a obliterare gli aspetti più violenti della realtà che non ci toccano personalmente»<sup>103</sup>. In questo caso specifico, secondo l'artista, il termine *palinsesto* identifica

un evento che distrugge, altera, un altro evento che si è appena verificato, pur mantenendo talvolta l'esperienza contenuta nel primo e si riferisce al processo visivo mentale dell'uomo in cui la memoria e l'immaginazione giocano un ruolo primario nel trasformare (trasfigurare) il passato nel presente<sup>104</sup>.

Ogni singola sequenza è formata a sua volta da cinque immagini atte a «stimolare una serie continua di sensazioni e prese di coscienza». Come nel precedente, anche in questo palinsesto si assiste all'impossibilità di ritornare allo stadio iniziale. Alla presa di coscienza, all'*apercezione*, può seguire solo una reazione.

A questo punto credo sia utile fare una precisazione importante. Locatelli e Carpi nel 1972 erano entrambi rappresentati dalla Galleria Diagramma di Luciano Inga Pin e negli anni in cui iniziarono a lavorare con il formato diapositivo James Coleman viveva e lavorava

---

98 Cfr. MALVEZZI J., *op. cit.*, 2017, p. 246 in proposito cfr. anche CARPI C., *Sul film Nero più bianco fa legge*, in GRANCHI A. (a cura di), *op. cit.*, 1978, p. 85.

99 Con questo sistema nel 1977 l'artista realizza *Per un otto coricato* (100 dia; son. magnetico, 20') l'anno successivo l'installazione performance *Ga-ga-GAAK* (98 diapositive, son. magnetico, 25') e nel 1980 la già citata *Oudén e Adam Zero* per il padiglione Italia della Biennale di Venezia - *supra* p. 60 [fig. 01.12]. Angela Madesani nella sua cronologia ne riposta altri due: *CDFC Ritorno ai campi d'azione abbandonati* del 1975 e *Ballade of Broadway* del 1977, della quale non ho trovato conferma altrove. Cfr. MADESANI A., *op. cit.*, 2002, p. 139 - attualmente non si conosce né l'esatta ubicazione né lo stato conservativo di nessuna queste opere.

100 A questo palinsesto vengono poi aggiunte altre 100 diapositive nel 1978. Questa versione viene presentata alla mostra *Camere Incantate. Espansione dell'immagine* - in proposito si veda [scheda 1] e [fig S01.09].

101 *Supra*, cap. 1, p. 59.

102 MALVEZZI J., *op. cit.*, 2017, p. 243.

103 CARPI C., *Violenza come palinsesto*, in FAGONE V. (a cura di), *op. cit.*, 1980, p. 37.

104 *Ibidem*.

a Milano. Coleman e Carpi certamente si conoscevano, i loro film erano stati spesso presentati alle medesime rassegne, ma soprattutto Coleman aveva esposto per la prima volta le sue installazioni *Slide Piece* (1972) e *Clara and Dario* (1975) alla Galleria Studio Marconi<sup>105</sup> dove nel 1977 Carpi avrebbe esposto *Per un otto coricato* (1977).

Non è qui mia intenzione ricostruire il primato di chi ha influenzato chi, ma per lo meno ricollocare in che tipo di contesto maturò la ben nota «invenzione di un medium» attribuita a James Coleman da Rosalind Krauss nel primo saggio in cui la critica americana iniziò a delineare la sua celebre teoria sulla postmedialità, proprio a partire dai famosi lavori diapositivi dell'artista esposti da Marconi<sup>106</sup>.

Secondo Krauss, la proiezione diapositiva dava una «forma circolare a immagini morte del vivente attraverso l'apparato del proiettore, in una sorta di coazione tecnica a ripetere» che la rendeva particolarmente adatta a «rappresentare la testimonianza fotografica di un passato scomparso nel presente»<sup>107</sup>, il suo essere ontologicamente «obsoleto» ne faceva uno dei medium perfetti per esprimere la condizione postmediale<sup>108</sup>. Non solo, secondo la critica, a differenza del video il cui legame col cinema offre una tradizione estetica da cui svilupparsi, le diapositive «non hanno un lignaggio estetico»<sup>109</sup>. Questa affermazione non è certamente incontestabile, basti pensare al dispositivo pre-cinematografico della lanterna magica, ma anche a tutti i sistemi multivision delle fiere e delle esposizioni universali. Più in generale, un'analisi delle sperimentazioni *contracted* degli anni Settanta, e soprattutto dei presupposti strutturali alla base di queste, offre la possibilità di rivedere la nozione stessa di *postmediale* nell'accezione in cui è oggi ormai comunemente utilizzata e cioè come una «all-encompassing word adopted to generically define artworks

---

105 Dopo il debutto all'VII Biennale di Parigi, *Slide Piece* è stato esposto a Milano in occasione della seconda mostra personale dell'artista presso la galleria. Cfr. JAMES COLEMAN, Galleria Studio Marconi, 5 aprile 1973 (brouchure); il funzionamento dell'installazione è descritto in James Coleman *Slide Piece*, in "Data", n. 12, Estate 1974, pp. 38-39. L'installazione Clara & Dario invece debutta proprio a Milano per la prima volta, ancora priva di titolo - cfr. James Coleman, Galleria Studio Marconi, 16 aprile 1975 (brouchure); la trascrizione del sonoro della performance è riportata in James Coleman, in "Data", n. 21, Maggio - Giugno, 1976, pp. 82-83; Su questi lavori si veda l'intervista *How does your garden grow? Documenti e discorsi su James Coleman* in "Domus", n. 570, 1977, pp. 52-54.

106 KRAUSS R., "And Then Turn Away": An Essay on James Coleman, in "October", n. 81, Summer 1997, pp. 5-33 [trad. it. ID., "...E poi voi vi voltate?", Un saggio su James Coleman, in Rosalind Krauss *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte di oggi*, edizione a cura di GRAZIOLI E., Mondadori, Milano 2004, p. 102.

107 *Ibidem*.

108 Tra il 1997 e il 2004 Rosalind Krauss ha elaborato vari saggi in cui ha spesso sottolineato che i mezzi impiegati dall'artista «reinventare il medium» devono necessariamente essere basati su processi «obsoleti». Oltre ai già citati saggi su Coleman e al noto R. KRAUSS, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames & Hudson, New York 1999 si veda anche R. KRAUSS, *The Rock: William Kentridge's Drawing for Projection*, in *October*, n. 92, Spring 2000, pp. 3-35.

109 *Ibidem*.

that can substantially differ from each other»<sup>110</sup> arrivando addirittura a sovrapporsi al concetto di postmoderno, come Erika Balsom ha suggerito<sup>111</sup>.

In realtà, questa parola si è rivelata suggestiva quanto problematica, come aveva già rilevato in tempi non sospetti Gavin Murphy precisando come per Krauss

Coleman is seen to reconstitute 'specificity' against the grain of older modernist definitions of the term and in the face of various rejections of such a possibility in postmodern discourse. Modernist discourse accounted for specificity in terms of how the work's content is tied to the defining features of the medium's technical support. Reflexive, critical focus on these constitutive elements secured art's autonomy against its threatened dissolution into a wider context. [...] For Krauss, the postmodern celebration of the dissolution of medium specificity through interdisciplinary forms and generic definitions of art comes at a cost. In almost (young) Greenbergian terms, it is Krauss's point that only through medium specificity, 'not by returning to the compromised forms of the traditional mediums but by 'inventing' new one can art resist its assimilation by the cultural project of advanced capitalism<sup>112</sup>.

Alla prova degli studi di caso la teoria kraussiana genera dei quesiti che trovano faticosamente risposta, e spesso aprono a nuovi e più complessi interrogativi. In primo luogo, Krauss elabora la sua teoria quasi vent'anni dopo queste operazioni, mentre come si è visto, gli artisti all'epoca progettavano questi lavori «basing their choices precisely on the individual specificity of every single medium»<sup>113</sup>, scegliendo di volta in volta in base alle differenti qualità percettive dei diversi linguaggi e talvolta utilizzandone più di uno contemporaneamente; tra questi lo stesso Coleman, che accompagnava sempre un sonoro alle slide. E soprattutto, si possono configurare come postmediali tutti quegli interventi *expanded* che utilizzano un *medium* dal complesso e identificabile «lignaggio estetico» come il cinema? Inoltre, era già possibile considerare il cinema un mezzo obsoleto alla fine degli anni Settanta?

---

110 MALVEZZI J., *Re-Thinking the Postmodern Through Intermedia: Notes on Italian Artistic Operations that "Perform the Footage"* in CAVALLOTTI D., DOTTO S., QUARESIMA L. (a cura di), *A History of Cinema Without Names/3: New Theoretical Paths and Methodological Glosses* (Atti del XV Convegno Internazionale di Studi sul Cinema, Università degli Studi di Udine, Gorizia, 29 marzo - 2 aprile 2017), Mimesis, Udine, 2018, p. 290 - ho già affrontato questo argomento a ricerche in corso presentando questo intervento preliminare al Filmforum del 2017, contributo che ora qui rielaboro e approfondisco con ulteriori studi di caso e precisazioni.

111 «Krauss' elaboration of the 'post-medium condition' - a term that, with a revealing parapraxis, might quickly flip to 'postmodern condition'» cit. in BALSOM E., *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2013, p. 71.

112 MURPHY G., *"Tonguetied Sons of Bastards" Ghosts' Postconceptual and Postcolonial Appraisals of the Work of James Coleman*, in "Third Text", vol. 19, n. 5, Settembre, 2005, p. 501.

113 MALVEZZI J., *op. cit.*, 2018, p. 290.

Ironicamente, a mettere in crisi l'interpretazione corrente del concetto di postmedialità potrebbe essere un'installazione dello stesso Coleman, *Box (abhareturnabout)* [fig. 03.06 ; fig .03.07]<sup>114</sup>. Questa era composta da una ripida rampa di scale che terminava in uno spazio angusto e claustrofobico all'interno del quale veniva proiettato un *flicker film* in Super 8, formato che nel 1977 era tutt'altro che obsoleto e che qui, tramite lo sfarfallio delle immagini, esprimeva proprio quella angosciata ineluttabilità del movimento meccanico che Krauss avrebbe poi riconosciuto come appannaggio dei soli media ormai sorpassati. Il film era realizzato a partire dalle immagini di repertorio dello storico incontro di boxe tra Tunney e Dempsey del 1927, il cosiddetto *The Long Count Fight*. La particolarità degli spezzoni scelti risiede non solo nel celebre prolungato e disturbato conteggio che ribaltò le sorti dell'incontro, ma nel fatto che all'epoca vi fosse stato grande dibattito attorno a chi fosse il 'vero' vincitore del titolo mondiale, dal momento che le immagini degli incontri di pugilato non potevano attraversare i confini dei singoli stati a causa di una legge federale che ne impediva la circolazione e che questa polemica si fosse sedata solo molti anni dopo, dopo che il pubblico poté vedere (in televisione) il filmato – unica vera prova 'reale' del risultato dell'incontro – coi propri occhi.

Questi interrogativi acquistano un ulteriore spessore se confrontate con una serie di operazioni intermediali del periodo che utilizzano frammenti di film d'autore, e cioè 'il cinema' volutamente identificabile in quanto tale, come elemento portante del loro impianto costitutivo, spesso posto in relazione con il corpo vivente di un performer.

### 3.4 Cinema - intermedia - corpo

Alla fine degli anni Cinquanta l'artista Fabio Mauri aveva iniziato a lavorare sul concetto di *schermo* cinematografico con una serie di quadri monocromi intitolati appunto *Schermi (1957-1958)*, possibili luoghi di proiezione, volutamente vuoti ma non neutri, attendevano che l'artista vi proiettasse la sua identità, la sua mente, in una sorta di contemporanea seduta di autoanalisi e di analisi dei sistemi di comunicazione. Un decennio dopo l'artista espone per la prima volta alla Galleria Mana Art di Roma *I cinema a luce solida (1968)*, una serie di sculture in *perspex* che materializzano il concetto di proiezione cinematografica ponendosi come «una specie di immobile e perpetuo

---

114 L'opera viene presentata nell'ambito della Biennale di Venezia nel 1977 alla già citata mostra *Arte e Cinema. Opere Storiche, documenti, materiali attuali 1916-1978* curata da Vittorio Fagone.

*happenings*»<sup>115</sup>. Questa riflessione concettuale attorno al cinema si fa più complessa, ma al contempo più esplicita qualche anno dopo, quando nel 1975 Mauri inaugura la serie di performance *Senza*.

In queste azioni egli «espone» una serie di «opere intellettuali» (film d'autore europei) proiettandole «sul mondo» (corpi e oggetti specifici), ovvero su uno «*schermo* non neutro né uguale, dotato di forma e significazione e, cioè, di simbolo proprio»<sup>116</sup>. A differenza dei casi di cui sopra qui è l'atto di proiezione in sé, nella sua essenza materiale, a istituirsi come parabola del pensiero. Come spiega l'artista stesso, «nell'impatto tra immagine e bersaglio, il raggio (che vede però impone forme proprie d'intelligenza) rappresenta un verosimile modello di rapporto tra mente e mondo»<sup>117</sup>.

Anche in questo caso, la proiezione assume i caratteri sperimentali di un test, ma non sullo spettatore – quanto sul film e sullo *schermo* stesso – che assume un nuovo significato ideologico e politico. Il cambiamento di «stato fisico» delle immagini proiettate

è già storico e buon conduttore di giudizio per i contenuti predicati dall'opera, quali ingredienti certi che l'autore introduce nell'esperimento, segni culturalmente pregressi quanto le immagini 'oggettive' (quanto meno per differenza) su cui cadono<sup>118</sup>.

Ammesso che il mezzo impiegato, il cinema, fosse stato reso davvero obsoleto *tout court* dalla diffusione del video – e non solo come «portatore di realtà» come aveva evidenziato Youngblood – tali operazioni non conseguono necessariamente la condizione postmediale evidenziata da Krauss, cioè quella di re-inventare un medium: la citazione di frammenti filmici pre-esistenti altamente connotati come tali non determina il superamento del mezzo, ma ha lo scopo di generare una reciproca interazione con il supporto su cui viene proiettato. L'intento non è quello di confondere o superare i confini tra i media coinvolti nell'operazione ma anzi di preservarne le qualità specifiche, esplorando quell'area di collisione «between the media» già evidenziata da Higgins nella sua definizione di intermedia<sup>119</sup>.

Questo è particolarmente vero nel caso il supporto sia un corpo umano, un medium che non può necessariamente mai ritenersi obsoleto, ma che anzi può solo potenziare la sua «attualità» in base al grado di «personalizzazione». Non a caso la più nota delle azioni di

---

115 DENTICE F., *I Cinema di Fabio Mauri*, in "L'Espresso", 2 giugno 1968 ora in VIVALDI C. (a cura di), *Fabio Mauri 1959- 1969*, Studio d'arte Toninelli, Roma 1969, p. 83. Questa prima storica mostra e la successiva alla Galleria de Nieubourg di Milano sono state recentemente ricostruite in VENTURI R., *Fabio Mauri. Cinema a luci solide*, in "Flash Art", maggio-giugno 2015, pp. 44-48.

116 MAURI F., *Senza* (1975), in ALFANO MIGLIETTI F. (a cura di), *Fabio Mauri. Scritti in mostra. L'avanguardia come zona 1958-2008*, Il Saggiatore, Milano, 2008, p. 45.

117 Ivi, p. 47.

118 *Ibidem*.

119 *Supra*, cap. 1, pp. 8-9.

*Senza* è proprio quella conosciuta con il nome di *Intellettuale*, un evento in cui Mauri proietta il film *Il vangelo secondo Matteo* sul petto del suo autore, Pier Paolo Pasolini. Qui, come ha fatto notare Marco Senaldi

in this case, it is a living body, the screen is no longer a mere dead support for moving images. Notwithstanding the fact we confront ourselves with projected images, the structure of *Intellettuale* is truly based on reflection. In this sense is more a 'reflection' piece than a 'projection' one. Mauri does not want to explicate Pasolini-the-man, nor does he want to analyse the film, *Il vangelo secondo Matteo*. Placing one in front of the other (as the projection and the screen), Mauri wants, instead, to give way to a short circuit – a sort of new apparatus in which the author is reflected into his artwork and vice versa.<sup>120</sup>

A questo corto circuito di senso dato dalla scelta di un medium umano iper-connotato si oppongono una serie di operazioni radicalmente intermediali di segno inverso, che agiscono cioè per totale svuotamento di significati e di metafore. Decisamente più vicine all'idea di *intermedia* di Higgins, che vede vari media parimenti coinvolti, che a quella più immersiva di *teatro multimediale* coniata da Youngblood<sup>121</sup>, questo genere di esperienze in Italia è animato prevalentemente dal gruppo di artisti che gestiva il Sixto Notes.

Il lavoro di Ferruccio Ascari (spesso in coppia con Daniela Cristadoro) e quello del duo Taroni/Cividin pur raggiungendo esiti molto variegati, muoveva da alcune premesse comuni: ogni ambiente intermediale doveva essere caratterizzato da una pura ostensione di linguaggi, senza un confronto gerarchico tra loro; inoltre gli attori (e gli spettatori) abitavano lo spazio come «attanti», puri soggetti agenti privi di qualsiasi connotazione personale. Trattandosi di lavori molto complessi, qualche esempio aiuterà a fare chiarezza. Le azioni ambientali di Ferruccio Ascari<sup>122</sup> si configuravano tutte come paradossali esercizi di misurazione di un determinato spazio in un preciso tempo, compiuti per mezzo di media appositamente scelti. All'epoca, Verzotti scrisse «la misurazione stessa, dandosi come virtualità pura, come astrazione, si esplica come limite tra senso e non senso,

---

120 SENALDI M., *The Director Who Became the Screen. Fabio Mauri, Pier Paolo Pasolini and Intellettuale*, in DUBOIS P., MONVOISIN F., BISERNA E. (a cura di), *op. cit.* 2010, p. 272.

121 YOUNGBLOOD G., *op. cit.*, 2013, pp. 295-310.

122 Tranne qualche recensione del periodo, l'unica fonte sull'argomento è rappresentata da un saggio critico scritto dalla stessa Cristadoro. Cfr. CRISTADORO D., *Lo scarto dell'occhio. Appunti da un itinerario di ricerca*, in A.V., *Ferruccio Ascari*, Grafiche Abi2ue, 1993, pp. 42-59. Le descrizioni che seguono sono quindi prevalentemente frutto di discussioni che ho avuto con Ferruccio Ascari e Daniela Cristadoro negli ultimi tre anni, periodo durante il quale ho contribuito, insieme ad altri studiosi, al riordino del loro vasto archivio personale ora parzialmente digitalizzato e consultabile all'indirizzo <http://www.ferruccioascariarchivio.com> [consultato il 20/10/2018]

‘avvicinato’ per così dire dalla connessione inestricabile che si attua fra azione e presenza reali e loro doppio virtuale»<sup>123</sup>.

Ad esempio, nelle serie intitolata *Untitled/Vibration* (1978-1980), alcune corde di pianoforte venivano tese, secondo rapporti di proporzione matematica, all’interno di uno spazio nel quale l’artista si aggirava facendole risuonare. Ogni replica di questa performance era di fatto una nuova versione, poiché l’artista ogni volta introduceva un nuovo elemento che andava ad assommarsi ai precedenti<sup>124</sup>. Da prima immise «dispositivo» per scandire il tempo, costituito da una goccia d’acqua che a intervalli regolari cadeva da un’ampolla appesa al soffitto direttamente su un gong microfonato posto al centro dello spazio. Infine, nell’ultima versione, pose al centro dell’ambiente un proiettore collocato su una base rotante il quale, girando, perimetra-va le pareti proiettandovi l’immagine dell’artista, nello stesso spazio, mentre compiva la medesima azione [fig. 03.08].

L’apparato ‘macchinistico’ che regolava le azioni del successivo *Egitto! Egitto!* (Sixto Notes, 1979) era invece decisamente più complesso: dal soffitto, del latte cadeva goccia a goccia su un plateau nero fino a formare uno schermo liquido sul quale si rendeva gradualmente visibile un film composto da una galleria di ritratti funebri<sup>125</sup>; al centro della stanza, immobili, i corpi vestiti di bianco di Ascari e Cristadoro accoglievano una serie di slide che ritraevano i loro stessi corpi nudi, talvolta invertendoli [fig. 03.09]; fuori dalla finestra, un’altra immagine dei due veniva proiettata su un telo traslucido, come un’ombra; rivolto verso una delle pareti, rasoterra, un proiettore collocato su una carrello mobile si muoveva avanti e indietro longitudinalmente mentre restituiva sulla parete un film che mostrava una pantera nera attraversare avanti e indietro la gabbia in cui era posta<sup>126</sup>. Il tempo dell’azione era scandito dal rumore di un ciclostile motorizzato che gettava fuori, come impazzito, una moltitudine di fogli con stampato la doppia esclamazione *Egitto! Egitto!*

In queste prime performance i reali protagonisti sono sempre dei dispositivi che, come le *macchine celibi* di Duchamp, agiscono all’insegna dello sterile spreco, come dotate di una coscienza propria inintelligibile a quella umana, che regolano gli spazi e i tempi dell’azione. Ascari definisce questi *dispositivi* «una macchina *kinema*» che però

123 VERZOTTI G., *Note su Ascari - Cristadoro*, in “La scrittura scenica”, n. 27/28, 1981, p. 120.

124 La prima di queste performance, *Untitled*, viene realizzata senza l’ausilio di tecnologie (solo corde) al Sixto Notes in occasione del Festival Audio Works il 26 febbraio del 1978. La seconda, *Vibration I* (Pavia, cortile Collegio Caroli, 1979) introduceva l’elemento del gong con le gocce; la terza *Vibration II* (Out Off, Milano, 1980) è quella completa del film (Super 8, perduto). Nel 2012 Ascari ha ripreso questo lavoro producendo due nuove versioni *Vibration 2012* e *Casa Anatta [Non Io]*, di quest’ultima realizzata all’interno di una stanza di legno del Museo Casa Anatta a Monte Verità.

125 Il film, girato in 8mm e oggi purtroppo perduto, era realizzato a partire da una serie di diapositive scattate dall’artista ai piccoli ritratti fotografici in ceramica posti sulle tombe del cimitero di Khamma a Pantelleria.

126 Anche questo film (un 8mm girato allo zoo di Milano) risulta perduto.

non produce «movimento secondo uno statuto» bensì «si muove a sua volta per ingranaggi incompatibili, funzionanti per discontinuità»<sup>127</sup>. Per questo motivo i film prodotti in un dato luogo si configurano come «non *rappresentabili* in un altrove» e rimangono strettamente legati a quella performance specifica, condizione che potrebbe spiegare anche il motivo per cui l'artista non abbia conservato che alcune di queste pellicole.

In *Egitto! Egitto!* viene proposto con più chiarezza rispetto *Vibration II* il tema della misurazione come raddoppiamento, argomento che diviene centrale nel più importante lavoro ambientale di Ascari, *Quiescente, Obliqua (1981-2015)*<sup>128</sup> realizzato in collaborazione con il danzatore Gustavo Frigerio il cui corpo<sup>129</sup> diviene al contempo soggetto agente e oggetto agito delle/dalle proiezioni<sup>130</sup> facendosi tutt'uno con lo spazio architettonico – che pertanto deve essere rigorosamente neutro – in cui avviene l'azione [fig. 03.10]. Come scrive Giorgio Verzotti:

L'oscillazione di segni luminosi e la combinazione di essi con la partitura danzata e sonora infondono effetti di illusorietà, come illuminazioni che scavano dentro una profondità fittizia. Il 'concetto', la misura, messi in luce e attivati risultano ineffettuali perché procurano la perdita e non il senso [...]. La scena dunque non è che il luogo, o il modo, di questo mostrarsi [...] è la possibilità di una ricerca ineffettuale, interessata al formarsi e al disperdersi dei linguaggi, al luogo della loro origine<sup>131</sup>.

---

127 ASCARI F., *Dispositivi*, in "La scrittura scenica", n. 23, 1981, p. 72.

128 *Quiescente, obliqua* venne presentata per la prima volta nell'ambito della rassegna *Paesaggio Metropolitano* alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, nel gennaio del 1981. Successivamente la performance sarebbe stata riproposta anche durante il *Festival Incontri Martina Franca 81* e al *IV° Symposium International d'Art Performance* di Lione nel 1982. Oltre trenta anni dopo, il 14 novembre del 2015 Ascari e Frigerio, con il musicista Nicola Ratti, hanno riproposto una nuova versione della performance al Palazzo del Governatore di Parma all'interno della sezione "Arte" (da me co-curata con Cristina Casero) nell'ambito della grande mostra *Luce. Scienza Cinema Arte organizzata dall'Università degli Studi di Parma* - cfr. MALVEZZI J., *Film, Performance, Environment, Neon. Nuovi modi di 'scrivere con la luce' nel secondo Novecento*, in ALLEGRI L. (a cura di), *Luce. Scienza Cinema Arte* (cat. mostra Parma, Palazzo del Governatore, 14 novembre 2015 - 17 gennaio 2016) Mup, Parma, 2015, p. 88. — A partire dai materiali visivi e sonori prodotti durante le prove di questa nuova versione Ascari ha prodotto un video che alterna scene girate in piena luce in cui è possibile vedere i movimenti del performer a scene girate al buio in cui viene restituita l'esatta dimensione luminosa e ambientale della performance: Ferruccio Ascari, *Q.O.2*, (2015, digital video, 4'11") <https://vimeo.com/144624252> [consultato il 20/10/2018].

129 Un discorso a parte – che qui non approfondirò e che vale per tutti i lavori di Ascari – andrebbe dedicato al sonoro della performance realizzata a partire dai vocalizzi del performer a da rumori ambientali di volta in volta differenti.

130 Le proiezioni di *Quiescente, Obliqua* erano realizzate per mezzo di slide proiettate con proiettori carousel impiegati poi anche nella riedizione del 2015 a Parma. Recentemente però, dall'archivio dell'artista sono emersi due film in Super 8 che probabilmente vennero impiegati al posto delle diapositive in una delle versioni.

131 VERZOTTI G., *Quiescente Obliqua*, in G. BARTOLUCCI (a cura di), *Paesaggio Metropolitano*, Feltrinelli, Milano, 1982, p. 237.

Questa pura esposizione (e quindi dispersione) dei linguaggi mediali è ancor più radicale e centrale nel lavoro iconoclasta di Taroni/Cividin che chiude, sia temporalmente che concettualmente, questa ricognizione sull'Expanded Cinema italiano. Come ho già avuto modo di precisare, alcune performance intermediali del duo furono le prime realizzate in Italia<sup>132</sup> nelle quali video e film erano utilizzati in modo promiscuo all'interno dello stessa azione con la manifesta intenzione di mettere a confronto *apoditticamente*<sup>133</sup> le specifiche caratteristiche dei due media: il tempo reale e fotogramma.

Più in generale, le loro azioni sono fin dagli inizi improntate sul rifiuto del linguaggio inteso come *logos normativo*, opposizione che trova espressione in una forma totalmente anti-spettacolare il cui unico obbiettivo dichiarato è compiere «un attentato alla comunicazione, basato su l'atto di inibire la percezione»<sup>134</sup>.

Nelle loro performance, che si configuravano tutte come studi *site specific* irriplicabili, lo spettatore si trovava generalmente coinvolto in uno spazio dove era continuamente posto di fronte alla «percezione del parziale»<sup>135</sup> di una determinata azione che spesso era possibile vedere per intero soltanto riflessa, ma temporalmente sfasata in un video a circuito chiuso o triplicata dalla proiezione filmica di un'azione analoga, girata però in un'altra circostanza. Questo «scivolamento reiterato fra presenza e assenza»<sup>136</sup>, tra proiezione e trasmissione, a volte era acuito dalla stessa immagine del performer, che *incarnava* l'immagine di se stesso attraverso proiezioni sul suo corpo, o indossava un proiettore restituendo la sua stessa immagine nello spazio.

In ognuno di questi casi le azioni si ripetevano decine di volte «accrescendosi in intensità per concludere con un punto di rottura»<sup>137</sup>. Non di rado, infatti, le performance si chiudevano con uno schermo che si inceppava e iniziava a rimandare immagini all'infinito (*Intervallo al Limehouse*), o che prendeva fuoco (*Tragica Sequenza, Intervallo al Limehouse II*) o che si frantumava in mille pezzi (*Eclat*).

Un altro aspetto importante del lavoro della coppia era legato all'auto-riflessione. Tutta l'arte concettuale in quanto tale rinviava a se

---

132 *Supra* cap.1, pp. 57-58

133 Taroni usa questo termine nell'accezione mutuata dalla fenomenologia husserliana, cioè con il significato di «pienamente dimostrativo». Sui lavori di Taroni/Cividin esiste una bibliografia più corposa rispetto a quelli di Ascari, ma anche in questo caso talvolta riporterò osservazioni e citazioni, come questa, provenienti da diverse conversazioni che ho avuto in questi anni con l'artista.

134 *Dal quale eccezionalmente non si ricava nulla. Intervista di G. Verzotti a R. Taroni e L. Cividin*, in "Drive In", n. 2/3, gennaio 1981, p. 58.

135 MANZELLA G., *Per Cividin/Taroni*, in "La scrittura scenica", n. 20, 1979, p. 58.

136 Cit. TARONI R., *Taronicividin*, in MANGO L., BARTOLUCCI G., MANGO A. (a cura di), *Per un teatro analitico-esistenziale: materiali dal teatro di ricerca*, Studio Forma, Torino 1980, p. 105.

137 Ivi, p. 106.

stessa, ridefinendo il proprio statuto, ma nel caso delle azioni inter-mediali di Taroni/Cividin questo aspetto si estendeva a una forma di auto-citazione, con il dispiego di elementi prelevati da performance precedenti e ripetuti in quelle successive. «C'è stato un momento di passaggio» – racconta Taroni – «perché c'è stata una focalizzazione della memoria come memoria singolare, cioè della singola persona, una memoria privata quindi evidenziata dall'autostazione come una vera e propria malattia, una *sindrome metalinguistica*»<sup>138</sup>.

La performance che forse più di tutte esprime questa «malattia del linguaggio» è una delle ultime realizzate dal duo, *Come chiarezza di diamante* (1981), portata in scena in cinque differenti versioni in altrettante città. Purtroppo le testimonianze fotografiche [fig. 03.11; fig. 012] e le recensioni non riescono a restituirne appieno il significato di profonda preveggenza<sup>139</sup>, almeno non quanto le parole degli artisti stessi

*As A diamond Clearness is a performance which makes use of television and film images, of pre-recorded tapes and of actions that combine with the sound and images to produce a new definition of cinema as "sculpture in the making". The actions and images make use of a creation of a possible "film set" which, through a series of mechanisms become alternately both an action space and a projection space. Thus the set is both a place/background (scenery) for the live events, and a place for the feedback of the action/set synthesis composed of pre-recorded and/or simulated events. In this performance a classical cinematic ingredient – the 'coup de theatre' – is expressed not only by the actions, music, projections and the correlations between the three, but also by such elements as materials and objects used (very unusual because always changing functions : for example a table becoming screen and by "breaking-machine" ; a chair changing in light and then in screen ; a foot and a pipe developing in fire ; and so on), which until now have always been considered static and secondary. The consideration crossing and determining conceptually and practically the installation "E fa di chiarezza l'aer tremare" is that all the elements of it (objects, devices, environmental structures, etc) are 'places' and not only belong to a 'place'<sup>140</sup>.*

Trovo che l'immagine finale [fig. 03.13] di questa performance possa essere accolta come una efficacissima metafora dell'avvento di una nuova stagione: il tavolo a specchio che funge da schermo viene infranto all'improvviso da un peso colmo di biglie di vetro caduto dall'alto; il film che era proiettato sulla superficie esplose e si moltiplica inondando lo spazio di frammenti visivi. In questo senso, il

---

138 MANZELLA G., *op. cit.*, 1979, pp. 59.

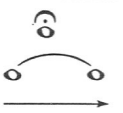

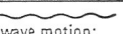
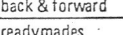
139 *Come chiarezza di diamante / As A diamond Clearness / Comme La Clarté du diamant* (1981) è stato presentato da prima a Roma, poi a Colonia (Kölnischer Kunstverein, 7 maggio 1981), a Essen (Museum Folkwang 9 maggio 1981), a Düsseldorf (Kunstmuseum 12 maggio 1981) e infine a Livorno (Galleria Peccolo, 27 giugno 1981) – cfr. *Cividin/Taroni*, in "Segno 21", maggio-giugno 1981, s.p. [ritaglio]; INFANTE C., *Come chiarezza di diamante*, in "Scena", n.2, marzo 1981, s.p. [ritaglio].

140 TARONI/CIVIDIN, *As A diamond Clearness / Comme La Clarté du diamant*, in A.V., *Cinq Ans D'Art Performance A Lyon, 1979-1983*, s.p. (brouchure).

crepuscolo della stagione del cinema espanso, pur nella sua radicale utopia, ci prospetta la natura a venire delle immagini in movimento che soltanto ora si sta realizzando: un cinema che è andato espandendosi proprio come una «scultura in divenire», sfuggendo dai confini di un luogo fisico, frantumandosi per divenire esso stesso una miriade di «luoghi».

SOME COMMENTS ON STRUCTURAL FILM, BY P. ADAMS SITNEY, (FILM CULTURE NO.47, 1969) BY GEORGE MACIUNAS, DEC.5,1969

We have heard of 3 EMPTIES and 3 NOTHINGS (response of Vietnamese villagers), 3 HOLIES, 3 TRUTHS, etc. and now P.Adams Sitney has contributed 3 ERRORS: (wrong terminology, wrong examples-chronology and wrong sources for origins).

category	error	cause of error	proposed correction of error
terminology	Term of <i>Structural Film</i> is semantically incorrect, since structure does not mean or imply simple. Structure is an arrangement of parts according either to complex or simple design, pattern or organization. Complex structures: fugue, sonata, serial form, indeterminate statics of concrete frame, deoxyribose nucleic acid molecule. Simple structures: continuous crescendo, pivot support beam, helium molecule, So Sho painting, Haiku, held tone, etc.	Misplaced dictionary and ignorance of recent art-philosophy such as definitions of <i>Concept-art</i> and <i>Structure-art</i> by Henry Flynt in his <i>General Aesthetics</i> , or <i>Concept Art</i> essay in <i>An Anthology</i> , 1963	(As proposed in <i>Expanded Arts Diagram</i> , by G. Maciunas, <i>Film Culture No.43</i> , 1966) Monomorphic structure (having a single, simple form; exhibiting essentially one structural pattern) Neo-Haiku. This monomorphism tends to border on <i>Concept-art</i> , since it emphasizes an image or idea of generalization from particulars rather than particularization (arrangement into particular design or pattern) of generalities. In <i>Concept-art</i> realization of form is therefore irrelevant, since it is an art of which the material is <i>concepts</i> (closely bound with language), rather than particular form of film, sound, etc.
chronology of each category		Cliquishness and ignorance of film-makers outside the <i>Coop.</i> or <i>Cinematheque circle</i> .	George Brecht: <i>Two Durations</i> , <i>3 lamp events</i> , 1961 Dick Higgins: <i>Constellation no.4</i> , 1960; <i>Plunk</i> , 1964 Eric Andersen: <i>Opus 74</i> , 1965 Anonymous: <i>Eye Blink</i> , 1966
single staccato	no examples given		
	Andy Warhol: <i>Sleep</i> , 1963-4; <i>Eat</i> , 1964. John Cavanaugh: <i>The Dragon's Claw</i> , 1965 Paul Sharits: <i>Ray Gun Virus</i> , <i>Piece Mandala</i> , N:O:T:H:I:N:G. Joyce Wieland: <i>Sailboat</i> , etc. 1967	same as above	La Monte Young: <i>Composition 1960 No.9</i> , realized in 1965 Jackson Mac Low: <i>Tree Movie</i> , 1961. Nam June Paik: <i>Zen for Film</i> , 1962-4. Dick Higgins: <i>Invocation of Canyons &amp; Boulders for Stan Brakhage</i> , 1963 (endless eating motion of mouth) Brion Gysin: <i>Flicker machine</i> , 1963-4. George Brecht: <i>Black Movie</i> , 1965 Paul Sharits: <i>Sears</i> , 1965 (single frame exposure of Sears catalogue pages), <i>Wrist trick</i> , <i>Word Movie</i> , etc. John Cavanaugh: <i>The Dragon's Claw</i> , 1965 (flicker) Milan Knizak: <i>Pause</i> , 1966 James Riddle: <i>9 Minutes</i> , 1966 George Maciunas: <i>10 feet</i> , <i>1000 frames</i> , <i>Artype (lines)</i> 1966
linear progress, held image, tone, straight development.			
	Tony Conrad: <i>The Flicker</i> , 1966 Michael Snow: <i>Wavelength</i> , 1967 Ernie Gehr: <i>Wait</i> , <i>Moments</i> , etc. 1968 George Landow: <i>Bardo Follies</i>	same as above	Nam June Paik: <i>Empire State Building</i> , 1964 (f stop change) George Brecht: <i>Entry-Exit</i> , 1962 realized in 1965 (black to white transition, either by f stop change or devel.) Takehisa Kosugi: <i>Film &amp; Film for Mekas</i> , 1965 Chieko Shiomi: <i>Disappearing Music for Face</i> , 1965-6 Tony Conrad: <i>The Flicker</i> , 1966 George Maciunas: <i>Artype (dots)</i> , 1966 Michael Snow: <i>Wavelength</i> , 1967, Ernie Gehr films, 1968, George Landow: <i>Bardo Follies</i> , Ayo: <i>Rainbow</i> , 1968-9. (color wheel: yellow to green)
arithmetic or algebraic progression, transition, zoom f stop or focus change; crescendo or decrescendo			
	no examples given		Paul Sharits: <i>Dots</i> , 1965 Yoko Ono: <i>Number 4</i> , 1965 (buttock movement of walker) Michael Snow:  , 1968
wave motion; back & forward			
readymades & found film	George Landow: <i>Fleming Faloan</i> , 1965		Nam June Paik: <i>Zen for Film</i> , 1962-4 (film with dust) George Landow: <i>Fleming Faloan</i> , 1965 Albert M. Fine: <i>Readymade</i> , 1966 (color test strip)
origins and precursors	Peter Kubelka: <i>Arnulf Reiner</i> , 1958, which is not monomorphic but polymorphic (complex) in structure. Andy Warhol: <i>Sleep</i> , 1963-4, which to begin with is a plagiarized version of Jackson Mac Low's <i>Tree Movie</i> , 1961 just as his <i>Eat</i> , 1964 is a plagiarized version of Dick Higgins' <i>Invocation...</i> or his <i>Empire</i> , 1964 a plagiarized version of Nam June Paik's <i>Empire State Building</i> .	Ignorance of precursory monomorphic examples in other art forms, such as music, events and even film.	Zen chant, Haiku poem, So Sho painting, Eric Satie: <i>Vexations</i> John Cage: <i>4'33"</i> , 1952 (silence) Yves Klein: <i>Monotone Symphony</i> , <i>Blue Movie</i> etc. 1958 La Monte Young: <i>Composition 1960 No.7 &amp; 9</i> , etc. (drawn continuous line, held tone, etc.) George Brecht: <i>Drip Music</i> , 1959; <i>Direction</i> (→ ←), <i>3 Yellow events</i> (for slide projector), <i>Word Event (Exit)</i> , <i>2 Vehicle events (start, stop)</i> & many other 1961 pieces. Ben Vautier: <i>Intermission</i> , & many other 1961 pieces. Nam June Paik: most of his 1960-61 compositions. Robert Morris: <i>Print</i> (till ink runs out) Walter De Maria: <i>Beach Crawl</i> , 1960. Etc. etc. etc. etc.

03.01

George Maciunas,  
*Quelques commentaires sur Le Film Structurel de P. Adams Sitney*, in "Cinema, Théories, Lectures", Klincksieck, Parigi, 1973, p. 355.



**03.02**

Andrea Granchi  
*Racconto con lacune*  
 1974, stampe fotografiche su tavola, 60 x50.  
 Courtesy Archivio Studio Granchi, Firenze.



**03.03**

Andrea Granchi  
*Approssimarsi del pensare*, 1975, stampe fotografiche su tavola, 50 x70.  
 Courtesy Archivio Studio Granchi, Firenze.



### 03.04

Cioni Carpi, *Un luogo mai visto prima, se visto una sola volta, non è più lo stesso luogo. Automatic palimpsest 1/3*, 1972, 29x155 cm, 4 stampe fotografiche in b/n e una stampa fotografica virata al giallo.  
 Courtesy CSAC - Università degli Studi di Parma.



### 03.05

Cioni Carpi, *La violenza come palimpsesto: Hobby*, 1972-1973, 29x155 cm, 4 stampe fotografiche in b/n e una stampa fotografica b/n graffiata.  
 Courtesy CSAC - Università degli Studi di Parma.



03.06

03.07

James Coleman, *Box*  
(*ahhareturnabout*),  
1977, veduta allesti-  
mento e testo di pre-  
sentazione (retro). La  
Biennale di Venezia.  
Courtesy ASAC,  
Venezia - (Fototeca  
Artisti, n. 2701).

*Text to be published with photograph*

**Artist:** James Coleman.  
**Title:** 'Box'.  
**Year:** 1977.  
**Media:** Continuous cycle projection. Super 8B.W.  
**Photograph:** Installation at the Julian Pretto Gallery, New York, March 1978 for the exhibition 'Six European Artists' presented by Françoise Lambert, Milan. Photograph by JOHN MARMARAS, N.Y.

*substitute under photo*

On the 23rd September 1926, Tunney won the world's heavy-weight boxing championship when he beat Jack Dempsey. A year later he was back in the ring again to defend his title - as it is technically referred to, and once again he beat Dempsey. At some instant during the intervening year, Tunney, it would appear, was both champ and non-champ simultaneously, passing as it were, from one psychophysical state to another. Indeed, it had been said by some that the return fight was called because Tunney was no longer the man he had been when he won over Dempsey the year previously. However, the billing for the return fight made no reference to any question of an 'identity' change and in fact made much propaganda of the point that the old Tunney and Dempsey were back and fighting again. Here, in brief flashes from a film documenting the historic '27 fight we can observe the results this 'identity-ambiguity' is having on the boxers "... Tunney was running away. Gene landed a left to the jaw, Jack hooked him to the jaw, and put a right to the body when on the ropes. Gene danced away, however. Jack, rushing, drove a right and left to the jaw, and Gene landed a light right and left to the head and body. Dempsey bored in, and put left and right to the body just as the bell went..." (Irish Independent Dublin, 23rd Sept. 1927).

---

*Testo da pubblicare come didascalìa*

**Artista:** James Coleman.  
**Opera:** 'Box'. Proiezione continua. Super 8. B.N..  
**Anno:** 1977.  
**Fotografia:** Installazione alla Galleria Julian Pretto, N.Y. per la mostra 'Sei Artisti Europei', presentata dalla Galleria Françoise Lambert, Milano. Marzo 1978. Fotografo: JOHN MARMARAS, N.Y.

*under photo*

Il 23 settembre 1926 Tunney vinse il campionato mondiale di boxe categoria pesi massimi, battendo Jack Dempsey. L'anno dopo dovette tornare a combattere per difendere il titolo e nuovamente batté Dempsey.

In un determinato momento dell'anno della vittoria del titolo, Tunney si trovò ad essere simultaneamente campione e non campione passando da un stato psicofisico ad un altro. Si diceva che il combattimento di rivincita era stato richiesto perchè Tunney non era più l'uomo che aveva battuto Dempsey l'anno prima. Comunque il "battage" pubblicitario del combattimento di rivincita non faceva alcun riferimento ad alterazione di 'identità' di Tunney, ma anzi, la propaganda insisteva sul ritorno dei vecchi Tunney e Dempsey sul ring. Dai brevi "flashes" della documentazione filmata dello storico incontro del '27, si possono osservare gli effetti di questa ambigua-identità sui combattenti "... Tunney lo attacca decisamente doppiando di destro e di sinistro, buttandolo alle corde. Dempsey rabbiosamente parte al contrattacco ma fallisce un sinistro alla mascella e riesce soltanto a portare il suo sinistro al corpo. Tunney risponde con un destro doppiato da un sinistro alla mascella. Dempsey si slancia verso Tunney che lo riceve colpendolo di un destro alla testa..." (da "La Gazzetta dello Sport", 23 settembre 1927).

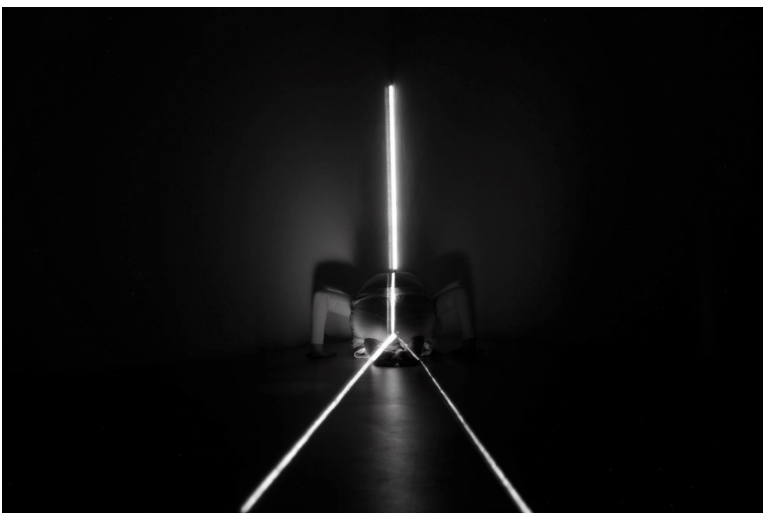
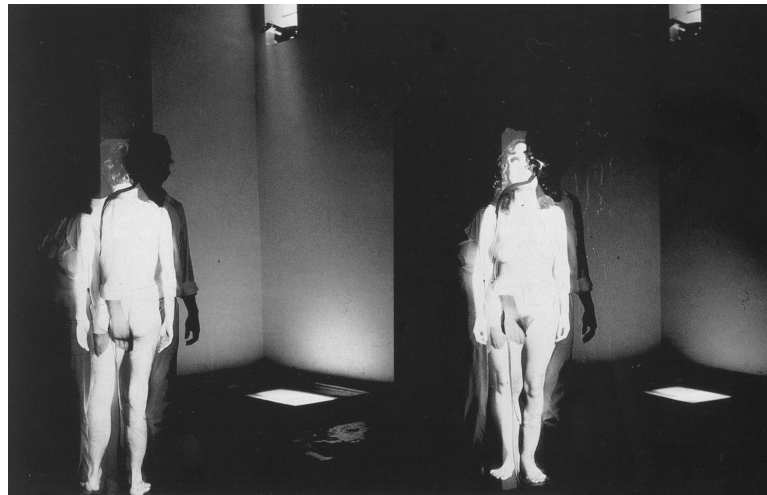


**03.08**

Ferruccio Ascari,  
*Vibration II*, 1978,  
Out-Off, Milano.  
Courtesy Archivio  
Ferruccio Ascari,  
Milano.

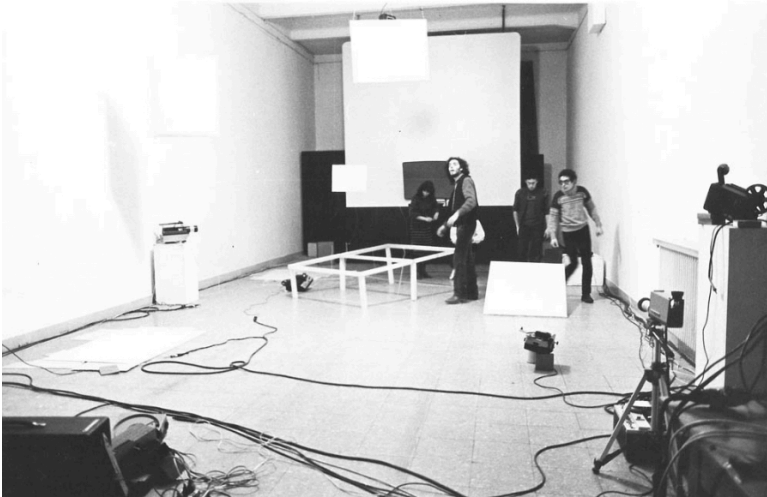
**03.09**

Ferruccio Ascari, *Egitto  
Egitto!*, 1979, Sixto  
Notes, Milano.  
Courtesy Archivio  
Ferruccio Ascari,  
Milano.



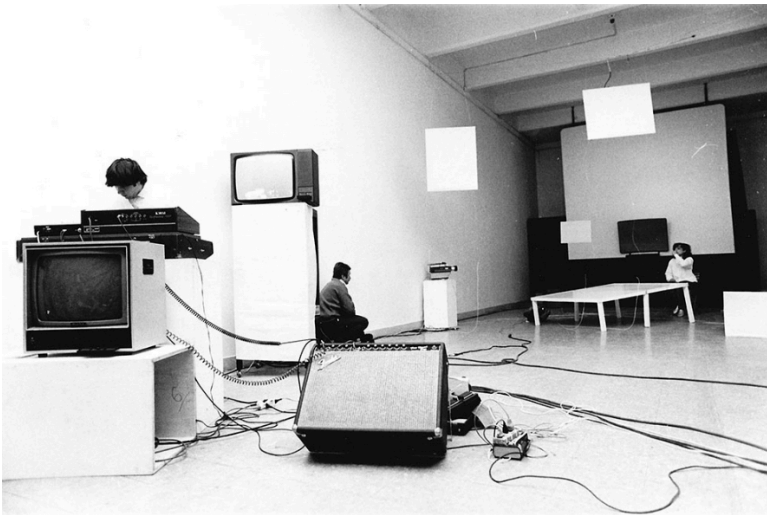
**03.10**

Ferruccio Ascari,  
*Quiescente, Obliqua*,  
2015, *reenactment* della  
performance del 1981.  
Palazzo del Governatore,  
Parma. Courtesy  
Archivio Ferruccio  
Ascari,  
Milano.



**03.11**

Taroni/Cividin, *Come  
chiarità di diamante*,  
1981, Roma. Courtesy  
Roberto Taroni.



**03.12**

Taroni/Cividin, *Come  
chiarità di diamante*,  
1981, Roma. Courtesy  
Roberto Taroni.



**03.13**

Taroni/Cividin, *Come  
chiarità di diamante*,  
1981, Roma. Courtesy  
Roberto Taroni,



## Conclusioni

Da quando nel 2006 Henry Jenkins ha riportato in auge il termine *expanded* per definire le modalità in cui la cultura *converge* e si diffonde attraverso i media<sup>1</sup>, segnatamente internet e i *device* a esso collegati, il nostro pianeta si è trasformato giorno dopo giorno nella *videosfera* preconizzata da Youngblood. Il finale della performance di Taroni/Cividin, con l'immagine video-cinematografica che si rompe e si moltiplica, ben descrive la pervasività degli schermi costantemente interconnessi che ci circonda, l'immensa possibilità di scelta che esalta e al contempo ottunde la visione.

Ma questa immagine così forte restituisce anche la situazione in cui mi sono trovata all'inizio di questa ricerca, di fronte a una moltitudine di frammenti sparsi: indizi, materiali compositi e marginali, parti di storie perdute o (volutamente) distrutte, talvolta irrecuperabili.

Certamente una 'naturale' dispersione delle fonti è tipica dei momenti storici eccezionali – in cui tutto sembra possibile e si pensa più a 'fare' che a conservare – ma una sistematizzazione, seppur parziale, era necessaria anche perché molte di questi documenti rischiavano (e rischiano) di perdersi definitivamente, perché conservate in archivi privati o, più banalmente, a causa dell'età oramai molto avanzata dei protagonisti.

Pur rendendomi conto del possibile 'pericolo' causato dal privilegiare fonti critiche dell'epoca e soprattutto testimonianze di artisti e filmmaker, ho ritenuto fosse necessario accogliere in prima istanza queste voci e metterle in dialogo tra loro, cercando sempre di riportarle all'ambito dei *visual* e dei *cultural studies coevi* e – quando possibile e senza forzare troppo la mano – a quelli attuali. Certamente, nell'ottica di studi e pubblicazioni futuri, il lavoro andrà implementato accogliendo nel discorso sia teorie che studi di caso più legati alla stretta attualità, cercando insomma di rilanciare e fare agire queste fonti in una 'semisfera' più ampia, sottolineando gli elementi di continuità tra Expanded Cinema originario e le forme di *espansione* contemporanee.

Molte di queste operazioni non hanno avuto infatti l'efficacia comunicativa auspicata dai loro creatori, ma abbracciando totalmente la prospettiva dei più recenti studi nell'ambito dell'archeologia dei media mi sono posta l'obiettivo di rintracciare nel passato delle prime operazioni *inter* e *multi-mediali* i prodromi della svolta digitale. Come hanno recentemente sintetizzato Adriano D'Aloia e Ruggero Eugeni nell'introduzione del loro compendio sulle teorie del cinema contemporaneo, chi abbraccia questa metodologia è infatti mosso dalla «volontà di costruire delle contro-storie che contes-

---

<sup>1</sup> JENKINS H. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York, 2006 [trad. it. Id., *Cultura convergente*, Apogeo, Milano, 2007].

tano il progresso lineare e teleologico, valorizzando sentieri interrotti e figure rimosse e dall'altro ripetizioni e ritorni trasversali».<sup>2</sup>

Per comprendere ancora meglio questo approccio *in fieri*, è utile ricordare quanto recentemente proposto da uno dei suoi teorici principali, Siegfried Zielinski, che ha definito questa metodologia «*an-archeologia dei media*» sottolineando con questo neologismo come il lavoro di scavo sugli audiovisivi non possa prescindere da una «matrice anarcoide» e come soltanto attraverso l'adozione di uno sguardo ibrido e trasversale si possa arricchire, oggi, la teoria e la storia del cinema<sup>3</sup>.

Questa messe notevole di materiale inedito mi ha costretto anche a chiedermi come fare a preservarlo e valorizzarlo. Ho già fatto accenno più volte nella tesi a due esperienze 'pratiche' che hanno segnato profondamente questa ricerca, in concomitanza con il suo inizio e con la sua conclusione, la mostra *Luce. Scienza Arte e Cinema* organizzata tra la fine del 2015 e l'inizio del 2016 dall'Università di Parma e la creazione – a partire dai materiali filmici reperiti durante la tesi – del progetto curatoriale *Art & Experimental Film* con Mirco Santi e Paolo Simoni dell'Archivio Home Movies. In entrambe queste occasioni ho avuto il privilegio di misurarmi con diverse modalità di *reenactment*, di *rimessa in azione*, di storiche proiezioni e installazioni filmiche, sia da una prospettiva filologica – cioè attraverso la proiezione in pellicola di *vintage print* [fig. C03] – che con l'allestimento di operazioni create *ex-novo* in digitale partendo da un 'testo' filmico (o meglio, pellicolare) precedente, come nel caso della nuova versione di *Film a strisce* di Michele Sambin (1971-2015) [fig. C01; fig. C02] e della nuova versione installativa di *Quadrato definizione di spazio* di Tonino de Bernardi curata da Home Movies (2018) [fig. C04].

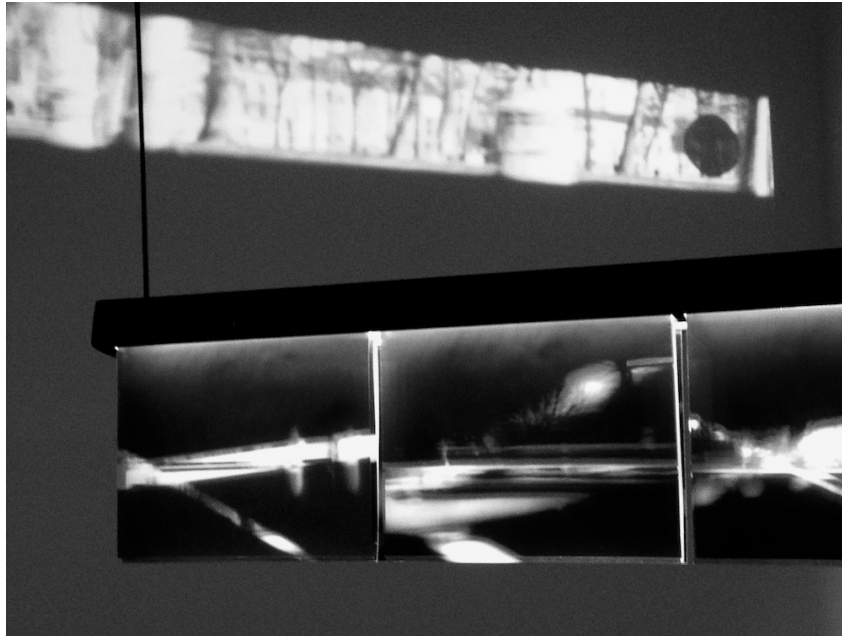
In questo studio ho cercato di mettere in luce come le qualità sperimentali specifiche dei materiali dell'Expanded Cinema originario li rendessero passibili di continue revisioni e diverse *messe in scena*; mi sembra quindi logico che essi oggi 'ci chiedano' di essere riguardati e ripensati per mezzo del *reenactment*, una prassi di indagine altrettanto sperimentale e forse, un po' utopicamente, uno «strumento euristico»<sup>4</sup> indispensabile per comprendere meglio – attraverso i nostri stessi sensi – non solo la storia delle tecnologie audiovisive quanto le esperienze ipermediate della quotidianità.

---

<sup>2</sup> Introduzione a HUHTAMO E., PARIKKA J. *Un'archeologia dell'archeologia dei media*, in D'ALOIA A., EUGENI R. (a cura di), *Teorie del Cinema. Il dibattito contemporaneo*, Cortina, Milano, 2018, p. 296.

<sup>3</sup> Cfr. ZIELINSKI S. *Archeologia dei media. Alla ricerca di altri ordini di visione*, in FIDOTTA G., MARIANI A. (a cura di), *op. cit.*, 2018, pp. 45-53; ID., *Perché e come l'an-archeologia e la variantologia dei media e delle arti possono arricchire la riflessione del cinema. Nove Miniature*, in *Ivi*, pp. 55-76.

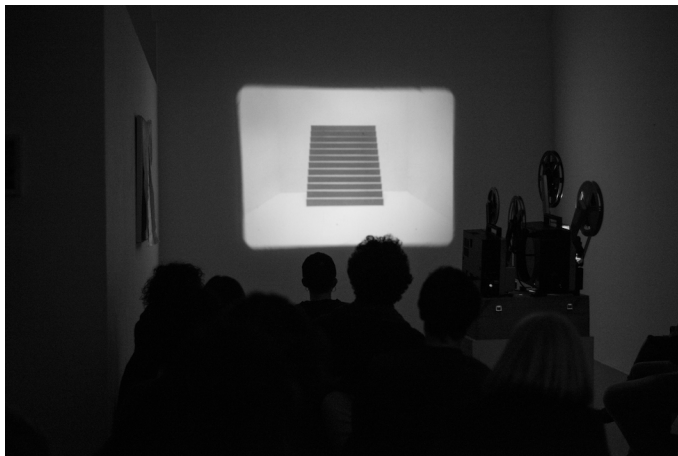
<sup>4</sup> FICKERS A., VAN DEN OEVER A., *Per un'archeologia dei media sperimentale. Note epistemologiche e metodologiche sugli esperimenti con le tecnologie medial del passato*, in *Ivi*, p. 214.



**C01**

**C02**

Veduta e particolari  
dell'installazione di  
Michele Sambin  
*Film a strisce*  
1971-2015, realizzata  
per la mostra *Luce*.  
*Scienza Cinema Arte*,  
Palazzo Del Governatore,  
Parma, 2015.  
Courtesy l'artista.



### C03

Proiezione vintage print di  
*Silent Invasion* (1971,  
16mm, 16'44"), Galleria De  
Foscherari, Bologna, 30  
novembre 2018.  
Courtesy Archivio Home  
Movies, Bologna.



### C04

Veduta dell'installazione  
video a cinque canali di  
*Quadrato Definizione di  
Spazio* di Tonino De  
Bernardi a cura di Home  
Movies, Istituto Parri,  
Bologna, novembre-  
dicembre 2018.  
Courtesy Archivio Home  
Movies, Bologna.

DATE \_\_\_\_\_

SUBJECT \_\_\_\_\_

TECHNICAL DATA \_\_\_\_\_





# Schede

- Scheda 1 – *Camere Incantate. Espansione dell'immagine*
- Scheda 2 – Umberto Bignardi, *Rotor Vision*
- Scheda 3 – Marinella Pirelli, *Film Ambiente*
- Scheda 4 – Ettore Sottsass jr., *Juke Box Olivetti*
- Scheda 5 – Umberto Bignardi, *Implicor Olivetti*
- Scheda 6 – INTERMEDIA 43, *La società dello spettacolo*
- Scheda 7 – Luca Patella, *Ambiente Proiettivo Animato*
- Scheda 8 – Luca Patella, *Sfere per amare*
- Scheda 9 – Ugo Locatelli, *Aree e Tracce*

**Immagine su lucido**

Provini fotografici della performance Senza di Fabio Mauri realizzata durante l'inaugurazione della mostra *Camere Incantate*, Palazzo Reale, Milano, 16 maggio 1980. Courtesy Archivio Maria Mulas, Milano.

**Camere Incantate. Espansione dell'immagine.  
Video, cinema, fotografia e arte negli anni Settanta**

a cura di Vittorio Fagone

Milano, Palazzo Reale

16 maggio - 15 agosto 1980

Comune di Milano - Ripartizione cultura e spettacolo.

Terzo capitolo del ciclo di mostre legate alla sperimentazione contemporanea di Milano 80 – dopo *Testuale. Le parole e le immagini. e Pittura-Ambiente – Camere Incantate*<sup>1</sup> documenta tutte quelle sperimentazioni artistiche di ricerca legate all'interazione tra mezzi meccanici di riproduzione dell'immagine che avevano caratterizzato il decennio appena concluso. Articolata su trentasei stanze situate al secondo piano di Palazzo Reale la mostra si proponeva di restituire un campionario delle sperimentazioni più significative nell'ambito del video, del cinema e della fotografia nazionali e internazionali.

A esclusione dell'ingresso, dedicato alle opere video monocale, e alla grande sala attigua adibita a spazio per proiezioni ed eventi performativi, le stanze erano dedicate ciascuna a un singolo artista. Accanto ad alcune performance divenute ormai 'classici' dell'expanded arts – come ad esempio di *Solid Light Film* di McCall, *Reel Time* di Nicolson o *Up to including her limits* di Schneemann – alcuni artisti italiani realizzarono installazioni e performance *site specific* (De Filippi, Granchi, Mauri, Vaccari); altri invece elaborarono nuove versioni di precedenti opere in funzione dello spazio espositivo (Carpi, Dias, La Pietra, Sambin) o presentarono qui per la prima volta film fondamentali per la loro successiva carriera – *Karagoz* di Gianikian e Ricci Lucchi e *Euridice* di Valentina Berardinone.

---

<sup>1</sup> Dai documenti inerenti alla mostra conservati presso la Cittadella degli Archivi del Comune di Milano e non ancora numerati emerge che un primo progetto, intitolato semplicemente *Espansione dell'Immagine*, venne presentato da Fagone nel novembre del 1978. Questo primo allestimento venne pensato per lo spazio della Rotonda della Besana «sebbene sia già presente a questa data la necessità di avere spazi indipendenti, l'articolazione in varie sale sarà dettata dai locali di Palazzo Reale», come recentemente precisato in LAGONIGRO P., "Schermi TV" al posto di quadri. Il video nelle mostre degli anni Ottanta in Italia, in "Ricerche di S/Confine", Dossier n. 4, 2018, p. 141.

## Descrizione dell'esposizione<sup>2</sup>

1. Entrando a sinistra, una doppia sala accoglieva il VideoForum: in quattro diversi punti venivano mostrati i video realizzati da altrettante istituzioni internazionali specializzate; ognuno di questi centri presentava dieci video d'artista esemplari della rispettiva attività [fig. S01.01].

- Centro Videoarte del Palazzo dei Diamanti di Ferrara – video di: Marina Abramovic e Ulay, Claudio Cintoli, Franco Goberti, Giuliano Giuman, Janus, Klara Kuchta, Federica Marangoni, Elio Marchegiani, Armando Marocco, Fried Rosenstoch.
- CAYC - Centro de Arte y Comunicacion di Buenos Aires – installazione composta da 3 monitor, 1 proiettore, 2 fotomontaggi (180 x150) di: Jaques Bedel, Luis Benedit, Jorge Glusberg, Jorge Gonzales Mir, Victor Grippo, Leopoldo Maler, Vincente Marotta, Alfredo Portilos, Clorindo Testa.
- Centro Video dell'Università di Belgrado – video di: Radomir Damnjan, Nuša e Srečo Dragan, Ivan Ladislav Galeta, Sanja Ivekovic, Dalibor Martinis, Neša Papirovic, Miroslav Misa Savic, Todosijevic Dragoijub Raša, Goran Trbuljak.
- ICC - International Cultural Centrum di Antwerp – video di: James-Lee Byars, Leo Coopers, Lily Dujorie, Filip Francis, Gordon Matta Clark, Jacques-Louis Nyst, Gina Pane, Susan Russel, Buky Schwartz, Frank Van Herk, Daniel Weinberger.

2. Proseguendo a sinistra vi era la sala più grande, nella quale durante l'inaugurazione vennero presentate le seguenti performance di Expanded Cinema:

Wilhelm e Birgit Hein

*Superman und wonderwomen*, 1979-1980

azione con due performer, film in 16mm, diapositive, 70'.

Fabio Mauri

*Senza titolo*, 1978

azione con un performer (nero), un pianoforte a coda, film Metropolis di

Fritz Lang (riversato in 16mm), nastro sonoro magnetico, 45' [fig S01.02].

---

<sup>2</sup> Questa descrizione è frutto del confronto tra i provini delle immagini scattate durante l'inaugurazione della mostra da Maria Mulas (Faldone *Camere Incantate*, busta negativi 2072; busta negativi 2073; busta negativi 2074 - Archivio Maria Mulas, Milano), le immagini conservate negli archivi di Fernando De Filippi e dello Studio Granchi, le testimonianze degli artisti italiani presenti e le informazioni contenute nel catalogo e la planimetria in esso pubblicata (p. 5) — cfr. FAGONE V. (a cura di), *Camere Incantate. Espansione dell'immagine. Video, cinema, fotografia e arte negli anni '70* (cat. mostra Milano, Palazzo Reale, 16 maggio - 15 giugno 1980), Comune di Milano - Ripartizione cultura e spettacolo, Milano, 1981.

Antony McCall  
*Line describing a cone*, 1973  
16mm, B/N, 30'  
*Cone of variable volume*, 1974  
16mm, B/N, 10'  
*Conical solid*, 1974  
16mm, B/N, 10'.

Leopoldo Maler  
*Pre-essence*, 1980  
azione con un videoregistratore collegato a una telecamera, 1 sedia, 1 tavolo,  
1 lettino.

Annabel Nicolson  
*Reel Time*, 1973 [nel catalogo viene riportata con il titolo *Sleeping Beauty*]  
azione con una performer (donna), una macchina da cucire, un proiettore,  
libro *La bella addormentata nel bosco*.

Carolee Schneemann  
*Up to including her limits*, 1973  
performance/installazione<sup>3</sup>  
azione con una performer (donna), una corda agganciata al soffitto distante  
120 cm da due pareti ricoperte di carta bianca, gessetti; da 3 a 6 videoregis-  
tratori e telecamere che trasmettono immagini pre-registrate e/o in diretta  
della performance su altrettanti monitor.

Nella stessa sala, secondo un calendario non reperito, furono PROIETTATI i  
seguenti FILM:

Jean Francois Bory, *Saga*, (1977, 16mm, B/N, 20'); Rebecca Horn, *Der Ein-  
tänser* (1978, 16mm, col., son., 44'); Paolo Gioli, *L'operatore perforato* (1979,  
16mm, B/N, 10'); Malcom Le Gricce, *Emily - Third Party speculation* (1979,  
16mm, col., son., 120'); Plinio Martelli, *The End* (1979, 16mm, col., son.,  
30'); Antony McCall, *Sigmund Freud's Dora*, (1979, 16mm, col., son., 40');  
Ugo Nespolo, *Andare a Roma* (1978, 16mm, col., son., 30'); Antonio Par-  
adiso, *Teatro antropologico* (1970-1980, 16mm, col., son., 15'); Paul Sharits,  
*Analytical studies II: unframed lines* (1970, 16mm, col., 30').

omaggio a Michael Snow: *Standard time* (1967, 16mm, col., son., 8'); *Break-  
fast* (1972-1976, 16mm, col., son., 17'); *One second in Montreal* (1969,  
16mm, B/N, 25'); *New York: eye and ear control* (1964, 16mm, B/N, son.,  
34'); *Side seat painting slides sound film* (1970, 16mm, col., son., 20').

omaggio a Norman McLaren presentato con ventiquattro film d'animazione.

omaggio a Luigi Veronesi, *Controtipo* (1940-1941, 2 film, 16mm, col., 10').

3. Nell'ala destra, la mostra accoglieva le camere (una per artista) dedicate  
alla fotografia, in quest'ordine da destra a sinistra:

---

<sup>3</sup> Da qui in poi dove indicato «performance/installazione» significa che al termine della  
performance inaugurale la camera rimaneva allestita con gli oggetti di scena.

Iole De Freitas, Ingeborg Lüscher, Michele Zaza, Luca Patella, Vincenzo Agnetti, Helmut Schober, Mary Boeyen, Paolo Gioli, David Askevold, Jean Le Gac, Jochen Gerz, Christian Boltanski, Urs Lüthi, Aldo Tagliaferro, Miguel Rio Blanco, Monica Baumgartl, Didier Bay e Slavko Matkovic, Wilhelm e Birgit Hein.

4. Nell'ala sinistra (in senso orario da sinistra a destra) le camere ospitavano le seguenti INSTALLAZIONI TELEVISIVE e CINEMATOGRAFICHE:

Dan Graham e Dara Birnbaum  
*Local TV News Analysis*, 1980  
video, col. son., 13'.

Tunga  
*Gray People*  
installazione composta da: 2 monitor collegati a 2 videoregistratori (2 video, 3'); 1 lampada tubolare a luce bianca (cm 120); 1 lampada tubolare a luce viola (cm 120); 1 tubo di piombo (cm 120); 1 fusibile di piombo (cm 120); 5 kg di zucchero bianco; 5 kg di pigmento nero; tre sgabelli di legno.

Franco Vaccari  
*Secondo tentativo di ricordare la notte dal 2 al 3 aprile 1978 a Varsavia*  
installazione realizzata con diapositive anamorfiche e specchi.

Andrea Granchi  
*L'allegro e il pensieroso*, 1980  
installazione composta da: 2 tele con calchi in gesso di due maschere sulle quali vengono proiettati in loop 2 film (Super 8, col., B/N, 10').  
Su due tele uguali con due maschere di gesso si sovrappongono a ciclo continuo due flussi separati di immagini: sulla maschera sorridente un repertorio di volti, disegnati o dipinti, veri o falsi, appartenenti alla storia o alla realtà, ma tutti dominati da un senso elegiaco: sull'altra maschera viceversa il flusso sovrapporrà volti coordinati da un un senso drammatico. [...] I materiali che formano i due film sono reperiti liberamente dalla storia dell'arte e dal contemporaneo a formare due percorsi atemporalmente in cui lo spessore iconografico viene suddiviso in due sponde (generi) separate, non comunicanti ma parallele. Dopo l'esposizione questa installazione è andata perduta.

*L'androgine degli elementi*, 1980  
installazione composta da: 1 tela con calco in gesso di una figura sulla quale doveva venire proiettato in loop e film (Super 8, col., B/N, 10').  
L'insieme è appeso al soffitto con uno o più fili; dal basso proviene una fonte di proiezione la parte frontale del soggetto con immagini in loop degli elementi (acqua, fuoco, terra e aria). È una metafora della simulazione artistica e delle sue enormi potenzialità e insieme, il tentativo di una visione aerea con punto di vista dal basso verso l'alto tipica dell'illusionismo barocco<sup>4</sup>.

A causa di difficoltà tecniche l'installazione non è stata realizzata, anche se risulta elencata nel catalogo della mostra pubblicato l'anno successivo. Nell'archivio dell'artista è conservato un bozzetto [fig. S01.04].

---

4 Le descrizioni di queste due installazioni provengono da un testo ciclostilato inedito (non numerato) conservato nell'archivio dello Studio Granchi.

*Il genio*, 1980

busto con elmo piumato (210 x 35 x 30 cm), proiezione sequenza di diapositive. Il funzionamento è analogo a quello delle precedenti, sul busto venivano proiettate in modo illusionistico differenti immagini. L'installazione è stata realizzata in occasione della mostra *Camere Incantate* [fig. S01.05] sebbene non sia stata indicata nel catalogo.

Cioni Carpi

*Violenza come palinsesto*, 1972-1978, 23'

installazione composta da: 2 proiettori carousel Kodak, 200 diapositive 35 x 35; audio magnetico a ciclo continuo.

Ugo La Pietra

*Immagine come accumulato*, 1974

installazione composta da: 1 film (*La ricerca della mia identità*, 16mm, col. son. riversato in video, B/N, 5'), diapositive

*Immagine come accumulato*, 1979

installazione composta da: 1 film (*Interventi pubblici nella città di Milano*, 16mm, col. son., riversato in video, col., 7'), diapositive

Fernando De Filippi

*Il messaggio del naufrago*, 1980, 5'

installazione composta da: una camera riempita di sabbia, diapositive a ciclo continuo (Titolo), 1 monitor (*Il messaggio del naufrago*, Super 8, riversato in U-matic ¾, col., 5')<sup>5</sup>, un secchio d'acqua contenente una bottiglia all'interno della quale è collocato il messaggio «*La funzione espressiva di ogni messaggio è di consentire al mittente di identificarsi come tale*» [fig. S01.05] [fig. S01.06] [fig. S01.07].

Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi

*Karagoz et les brûleurs d'herbes parfumés*, 1980

(3 film 8mm, col., 35')

*Cesare Lombroso - Sull'odore del Garofano*, 1975

(16mm, col., 12')

*Catalogo n. 2*, 1976

(8mm, col., 20')<sup>6</sup>

---

5 Grazie alle ricerche da me effettuate il film e le sue versioni video sono state recuperate e riversato in digitale dall'Archivio Home Movies.

6 Nel catalogo viene indicata come opera presentata in mostra una versione di *Karagoz et les brûleurs d'herbes parfumés* lunga quasi il doppio (35') della versione 'ufficiale' da 16' proiettata su tre teli, ma dalle immagini relative all'inaugurazione della mostra conservate nell'Archivio di Maria Mulas il film proiettato (apparentemente su un telo solo) sembrerebbe essere stato uno dei due dedicati alla figura di Cesare Lombroso, *Catalogo n. 2*, o molto più probabilmente *Cesare Lombroso - Sull'odore del Garofano*. Anche se non è da escludere che gli artisti abbiano pensato di proiettare uno di questi due film per l'inaugurazione e che abbiano poi lasciato esposto quello segnalato in catalogo, va detto che dalle cronologie ufficiali una versione più lunga di *Karagoz et les brûleurs d'herbes parfumés* (27') risulta essere stata presentata per la prima volta come prima parte del più ampio *Karagoz - Catalogue 9,5* (1979-1981) il 27 giugno 1980 all'Anthology Film Archives di New York— Cfr. TOFFETTI S. (a cura di), *Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, Museo Nazionale del Cinema - Hopefulmonster, Torino, 1992, p. 81.

film proiettato e combustione di essenze profumate all'interno di bracieri posti sul pavimento.

Valentina Berardinone

*Euridice*, 1979

installazione composta da 1 film (Super 8, col., 16')<sup>7</sup> proiettato in loop su 2 teli.

Planstudio Siepmann

*One way or two ... /Transformation*

installazione composta da: 12 fotografie B/N (cm 50 x 60), 1 monitor (video, B/N), 1 uno cubo metà in legno metà in cemento 150 x 150 cm, 30'.

James Coleman

*So different and... yet*, 1980

videoinstallazione composta da: 1 video a monitor (col. son., 60').

*So Different ... and Yet*, è il primo lavoro in cui Coleman utilizza il video al posto delle proiezioni filmiche o diapositive. Il dialogo che si svolgeva tra i due personaggi presenti sullo schermo metteva in condizione lo spettatore dell'epoca di non comprendere se si trattasse di una trasmissione via cavo in diretta o di un video pre-registrato. L'effetto di incapacità di comprendere in quale dimensione spazio-temporale stesse avvenendo il dialogo era amplificato dall'uso del chroma-key.

Gerald Minkoff e Muriel Olesen

*Grazia ricevuta: o video o divo. Il malinteso della Cappella Sistina*, 1980

performance installazione

azione per due performer all'interno di una installazione così composta: proiezione di 2 diapositive 35mm raffiguranti un dettaglio de *La Creazione di Adamo* di Michelangelo; 2 monitor (posti su una base) collegati a 2 telecamere che riprendono le mani di uno dei due performer; proiezione di 2 diapositive sulla base dei monitor raffiguranti una un coltello e una una pistola.

Michele Sambin

*Il tempo consuma*, 1979

video-installazione composta da 9 televisori disposti a scacchiera che trasmettono 3 differenti video (U-matic ¾; , B/N, son.) durata totale loop 62'47".

La video-installazione riguardava solo in parte l'omonima opera video realizzata dall'artista nel 1978, pur condividendone le medesime premesse. Come in molti suoi lavori del periodo, anche in questo Sambin ragionava infatti sul funzionamento del *time delay* e sugli effetti di deterioramento causati da questo sistema sull'immagine video. In questo caso, l'ordinata disposizione dei monitor, che permetteva allo spettatore di selezionare quale immagine guardare, si poneva direttamente in contrasto con la sovrapposizione dei vari sonori deteriorati provenienti dagli stessi monitor, causando nell'osservatore uno spaesamento uditivo [fig. S01.03].

---

<sup>7</sup> Grazie alle ricerche da me effettuate questo film è stato recuperato e riversato in digitale da Home Movies.

Luigi Viola

*I looked for...*, 1977

installazione composta da: 4 fotografie (30 x 40 cm), una panchina viola, 1 monitor (video, col son, 4').

Fabrizio Plessi e Christina Kubisch

*Tam Tam*, 1980

performance installazione

azione con due performer, 2 monitor a colori, 2 telecamere collegate a 2 videoregistratori, un tavolo di legno grezzo, durata indicativa 60'.

Antonio Dias

*Le mosche (Fly in my film)*, 1975-1980

installazione composta da: 1 film (Super 8, col., 3') proiettato in loop su 4 teli.

5. Ritornando sul percorso, nell'ingresso, due coppie di monitor posti a destra e sinistra, ripresentavano le performance e le azioni registrate avvenute durante mostra dal Centro di Videoarte del Palazzo dei Diamanti di Ferrara<sup>8</sup>.

#### Riferimenti bibliografici

PASSONI F., *Camere Incantate. Espansione dell'immagine*, in "Discoteca Hi-fi", agosto-settembre 1980, pp. 78-80.

BARGIACCHI E., *Camere Incantate*, in "Segno", n. 17, settembre-ottobre 1980, pp. 12-13.

FAGONE V. (a cura di), *Camere Incantate. Espansione dell'immagine. Video, cinema, fotografia e arte negli anni '70* (cat. mostra Milano, Palazzo Reale, 16 maggio-15 giugno 1980), Comune di Milano - Ripartizione cultura e spettacolo, Milano, 1981.

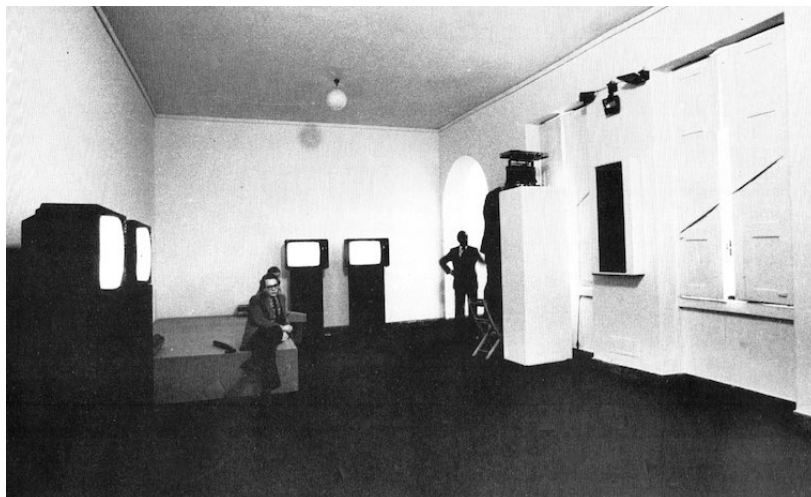
LAGONIGRO P., "Schermi TV" al posto di quadri. *Il video nelle mostre degli anni Ottanta in Italia*, in "Ricerche di S/Confine", Dossier n. 4, 2018, p.

---

<sup>8</sup> Nell'introduzione del catalogo Vittorio Fagone si augurava che questi materiali potessero costituire la base per un archivio specializzato nelle raccolte d'arte del Comune di Milano, che purtroppo non è mai stato realizzato. Di questa ricca documentazione pare che restino, ad oggi, pochi materiali (tra i quali il video relativo alla performance di Fabio Mauri) conservati nel fondo del Centro di Videoarte presso l'archivio della Galleria Civica d'Arte Moderna di Palazzo dei Diamanti a Ferrara; dato che il fondo non è attualmente consultabile, le uniche notizie di cui dispongo sono quelle riportate dai colleghi del Laboratorio "La Camera Ottica" dell'Università degli Studi di Udine che dal 2013 si stanno occupando del lungo restauro conservativo dei nastri della videoteca. In proposito si veda SABA C.G., PAROLO L., VORRASI C. (a cura di) *Videoarte a palazzo dei Diamanti 1973-1979* (cat. mostra Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 26 settembre - 18 ottobre 2015), Fondazione Ferrara Arte, Ferrara, 2015.

**S01.01**

Sala dedicata al "Videoforum" all'interno dell'esposizione *Camere Incantate*, Palazzo Reale, Milano, 1980. Courtesy Archivio Maria Mulas, Milano.



**S01.02**

Performance *Senza* di Fabio Mauri realizzata durante l'inaugurazione della mostra *Camere Incantate*, Palazzo Reale, Milano, 16 maggio 1980. Courtesy Archivio Maria Mulas, Milano.

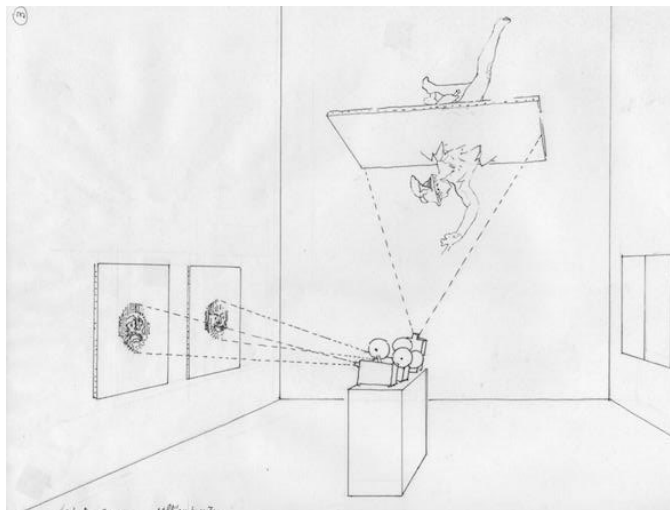
**S01.03**

Video-installazione di Michele Sambin *Il tempo consuma* realizzata per la mostra *Camere Incantate*, Palazzo Reale, Milano, 1980. Courtesy Archivio Maria Mulas, Milano.



**S01.04**

Bozzetto dell'installazione *L'androgine* degli elementi progettata da Andrea Granchi per la mostra *Camere Incantate* (non realizzata), 1980. Courtesy Studio Granchi, Firenze.



**S01.05**

Andrea Granchi  
*Il genio*, 1980  
veduta dell'installazione a *Camere Incantate*, Palazzo Reale, Milano, 1980. Courtesy Studio Granchi, Firenze.

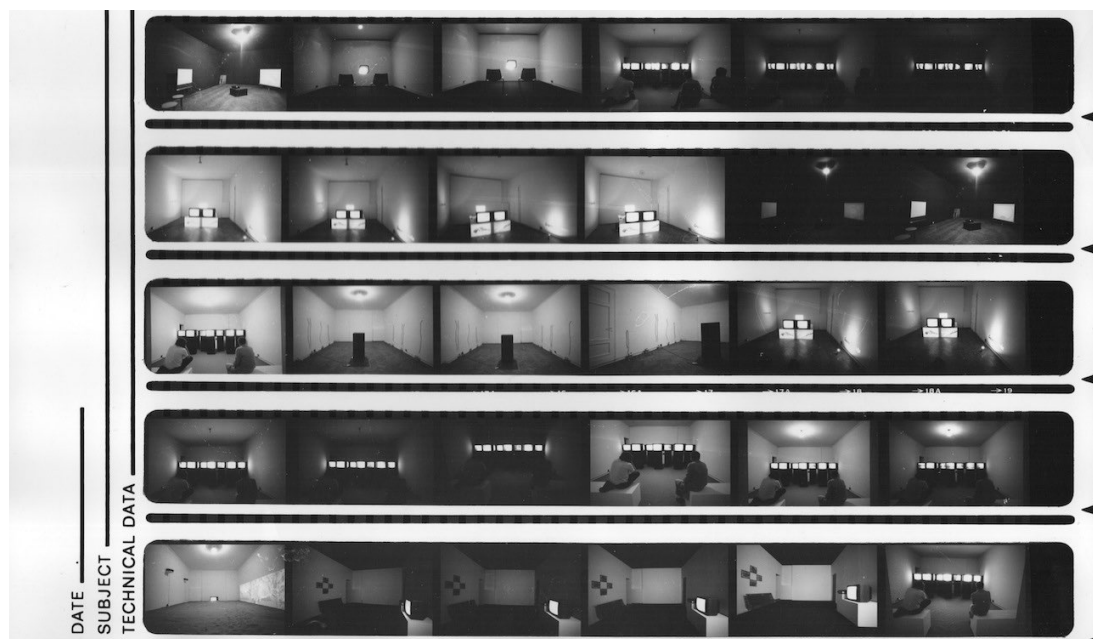
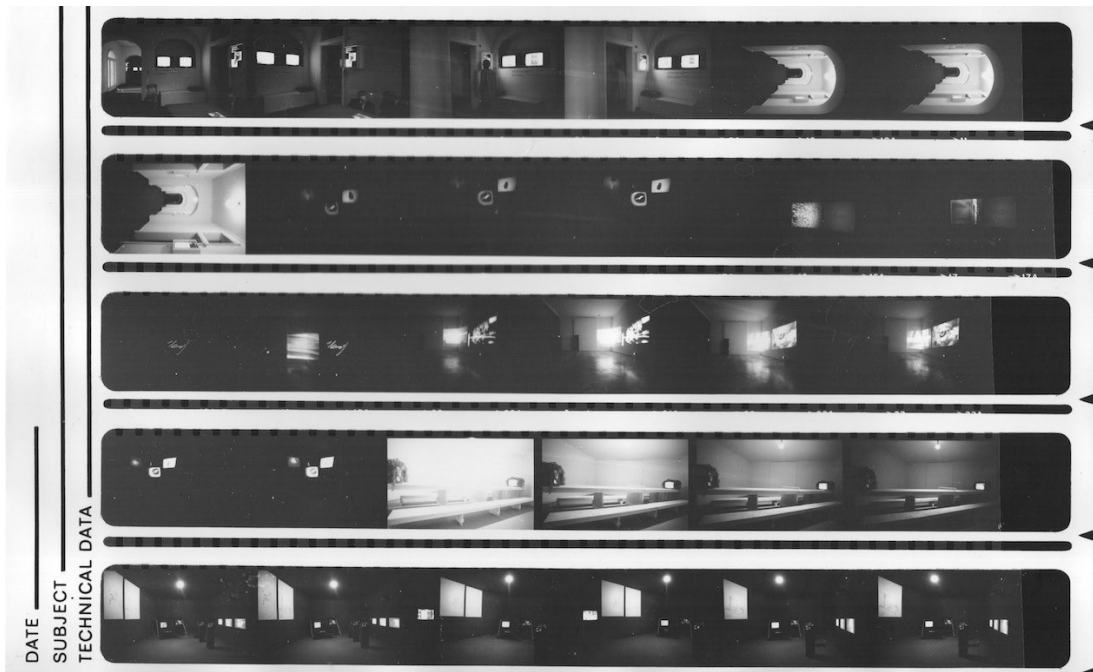
**S01.06**

**S01.07**

**S01.08**

Veduta e particolari dell'installazione di Fernando De Filippi *Il messaggio del naufrago*, realizzata per la mostra *Camere Incantate*, Palazzo Reale, Milano, 1980. Courtesy l'artista.





**S01.09**

**S01.10**

Provini fotografici delle «camere» dedicate alle installazioni video ed *expanded* della mostra *Camere Incantate*, Palazzo Reale, Milano, 16 maggio 1980. Courtesy Archivio Maria Mulas, Milano.



**Umberto Bignardi**

***Rotor Vision*, 1967**

schermo cilindrico trasparente con steccature specchiate, struttura in alluminio, motore elettrico, base cilindrica in legno, proiettore 8mm, diaproiettore 35mm  
90 x 195

Il progetto del *Rotor Vision* (o semplicemente *Rotor*) guarda agli apparecchi di proiezione inventati dai pionieri della cinematografia, segnatamente al *praxinoscope à projection*, ribaltandone però il meccanismo. Antenato del teatro ottico, questo congegno inventato da Charles-Émile Reynaud permetteva di proiettare, attraverso una lanterna magica, una sequenza di immagini dipinte sul bordo interno e riflessa su una giostra di specchi rotanti posta al centro dell'apparecchio stesso. Il *Rotor* invece, è costituito da uno schermo cilindrico rotante la cui superficie è interrotta esternamente da steccature verticali di specchi, da disegni ed elementi in rilievo che deformano e frantumano il film su di esso proiettato riflettendone porzioni nello spazio circostante: il movimento del film si somma quindi al movimento della superficie di proiezione investendo tutto l'ambiente, spettatori inclusi.

Già nel 1967 Bignardi aveva pensato di costruire una grande camera cilindrica trasparente al centro della quale posizionare il *Rotor*, predisponendo più proiettori sia all'interno che all'esterno della stanza in modo da moltiplicarne l'effetto, ma purtroppo questa ipotesi non è mai stata realizzata; nella riedizione al Museo Laboratorio di Arte Contemporanea all'Università La Sapienza (1994) il *Rotor* fu però esposto all'interno di una struttura circolare neutra.

*Motion-Vision*, il film proiettato sul *Rotor*, viene girato tra il 1966 e il 1967 da Bignardi e Alfredo Leonardi. La prima parte del film consiste in una lunga sequenza a colori che anima a passo uno una serie di disegni su carta che l'artista – compiendo un'operazione analoga al ricalco che Muybridge eseguì per ottenere i disegni da animare con lo *zoopraxiscope* – aveva ricavato dalle fotografie sul movimento dell'uomo e degli animali. La seconda parte, girata in bianco e nero, richiama la condizione in cui Muybridge concretizzò la sua ricerca: alcune persone passano nude davanti a un fondale nero quotato compiendo movimenti elementari ripresi al rallenti. In entrambe le parti del film vi è un ribaltamento di prospettiva: le figure a colori dello *zoopraxiscope* si muovevano fluidamente, mentre i disegni di Bignardi si muovono a scatti; nondimeno, se le cronofotografie erano statiche e il movimento era solo nella percezione dello spettatore che le scorreva in sequenza, in *Motion Vision* queste si animano realmente.

Nonostante il film sia stato proiettato in più occasioni anche su uno schermo normale e in seguito sonorizzato, Bignardi ha continua-

to negli anni a ritenere che *Motion Vision* fosse un «software» inseparabile dal suo «hardware», il *Rotor*.

Sempre nel 1967, per lo spettacolo di Mario Ricci *Illuminazione*, l'artista si propose di distruggere quanto più possibile la sensazione di scatola prospettica e a tal fine concepì una situazione visiva centrifuga. Da una precedente macchina da lui realizzata, il *Prismobile* mutuò l'idea di una serie di prismi triangolari rotanti – simili ai *periaktoi* del teatro greco, ma dotati ciascuno di due facce bianche e di una specchiante – disposti su più piani, in modo da creare una serie di schermi mobili tra i quali si potessero muovere gli attori, anch'essi vestiti di bianco; in alto, al centro della scena venne installato un altro *Rotor*, questa volta a base esagonale (distrutto). Due proiettori Super8 collocati in platea, uno in corrispondenza della metà della scena e l'altro a sinistra, proiettavano un pastiche di spezzoni televisivi, immagini grafiche e riprese degli attori vestiti e truccati come in scena, realizzate da Roberto Capanna e Giorgio Turi su indicazioni di Bignardi. Lo spettacolo non prevedeva nessun'altra tipologia di illuminazione ad eccezione di un diaproiettore azionato da un operatore che si spostava lungo la prima fila colpendo gli attori con immagini colorate.

Bignardi aveva espresso la volontà di poter realizzare uno spettacolo simile a *Illuminazione* in una situazione ambientale meno connotata di quella di un teatro tradizionale, che gli avrebbe permesso di coinvolgere anche gli spettatori nel vortice visivo delle proiezioni. Da una lettera datata 27 gennaio 1967 del critico d'arte Germano Celant e oggi conservata nell'archivio privato di Bignardi, si evince che l'artista avrebbe dovuto costruire un altro impianto scenico simile a quello precedente per uno spettacolo di Carlo Quartucci con musiche di Vittorio Gelmetti il cui testo, secondo Celant «si adatterebbe all'uso del *Fantaviso*, riprodotto in più esemplari e proposto tra il pubblico in platea» ma, purtroppo, non se ne fece niente.

Nel 1969 invece, l'artista realizzerà un'altra scenografia per lo spettacolo di Mario Ricci *James Joyce*. L'impianto scenico finale si rivelerà ancora più tradizionale del precedente: su una spessa coltre di strisce di plastica opalescente posta frontalmente di fronte al pubblico veniva proiettato un film 8mm in bianco e nero realizzato da Turi e Capanna (perduto).

## Esposizioni

L'8 giugno 1967 il *Rotor* viene presentato alla mostra collettiva *Fuoco Immagine Acqua Terra* curata da Alberto Boatto e Maurizio Calvesi presso la Galleria L'Attico di Fabio Sargentini a Roma.

Dal 27 settembre al 20 ottobre 1967 il *Rotor* partecipa alla doppia mostra curata da Germano Celant *Arte Povera - Im Spazio* alla Galleria La Bertesca di Genova.

Bignardi rielabora una nuova versione del *Rotor* combinata ai prismi girevoli del *Prismobile* per l'impianto scenico dello spettacolo teatrale *Illuminazioni* di Mario Ricci che debutta il 26 ottobre 1967 al Teatro alla Ringhiera di Roma. Su questo dispositivo vengono proiettati due film girati in Super8 da Giorgio Turi e Roberto Capanna.

L'8 febbraio 1968 *Motion Vision* viene proiettato a Torino, nell'ambito della prima rassegna della Cooperativa di Cinema Indipendente a Torino. Il film sarà in seguito proiettato in varie occasioni tra le quali la Rassegna Cinema Indipendente Italiano all'Österreichisches Filmmuseum (gennaio 1969) [fig. S02-06].

Dal 31 maggio al 18 agosto 1968 il *Rotor* viene esposto alla mostra collettiva di artisti romani *Extra* presso lo Städt Museum di Wiesbaden.

## Riedizioni

In occasione della personale antologica di Umberto Bignardi il Museo Laboratorio di Arte Contemporanea dell'Università La Sapienza di Roma ricostruisce l'hardware del *Rotor* che viene esposto al pubblico dal 16 febbraio al 16 marzo 1994. Sullo schermo cilindrico vengono proiettati la versione video del film *Motion Vision* e alcuni spezzoni dei film girati per lo spettacolo *Illuminazione*.

In occasione dell'evento-performance *Transepocale* (1995) presso la galleria Neon di Bologna Umberto Bignardi proietta il film *Motion Vision* su una serie di colonne composte da rotoli di carta igienica.

Nel 2000 una nuova ricostruzione del *Rotor* viene esposta al Teatro Anatomico dell'Archiginnasio di Bologna con musiche di Alvin Curran nell'ambito della mostra *Ritorno alla città*.

Attualmente esistono due ricostruzioni del *Rotor*. Entrambe a base circolare e di proprietà di collezionisti privati.

### Riferimenti bibliografici

BOATTO A., *Lo spazio dello spettacolo, in Fuoco Immagine Acqua Terra* (cat. mostra, L'Attico, Roma, 8 giugno 1967), L'Attico, Roma, 1967, s.p. ora in BARBERO L.M., POLA F.(a cura di), *L'attico di Fabio Sargentini 1966-1978*, Electa, Milano, 2010, pp. 60-71

CELANT G., *Im Spazio, in Id. Arte Povera – Im Spazio*, (cat. mostra, Galleria La Bertesca, Genova, 27 settembre- 20 ottobre 1967), Ed. Masnata /Trentalance, Genova, 1967, s.p. , ora in CELANT G., *Arte Povera. Storia e storie*, Electa, Milano, 2011.

BIGNARDI U., *L'illuminazione può anche essere un Aufklärung*, in "Bit", n. 6, dicembre 1967, pp. 20-21 in seguito in ID., *Dinamica visiva e percettiva*, in BARTOLUCCI G., *Il gesto futurista. Materiali drammaturgici 1968-1969*, Roma, Bulzoni, 1969, pp. 161-162.

PALAZZOLI D., *Italy*, in "Studio International", n. 175, gennaio 1968, p. 43.

BOATTO A., *Fünf römische Künstler*, 1968, in *Extra. Bignardi, Kounellis, Lombardo, Mattiacci e Pascali* (cat. mostra Städt Museum, Wiesbaden, 31 maggio- 8 agosto 1968), Städt Museum Wiesbaden Gemaldegalerie, Wiesbaden, 1968, s.p.

CHERUBINI L., *Umberto Bignardi una cronologia ragionata e annotata* in CALVESI M., CHERUBINI L. (a cura di) *Umberto Bignardi*, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea, Roma, 1994, pp. 76-83 (registro bibliografico).

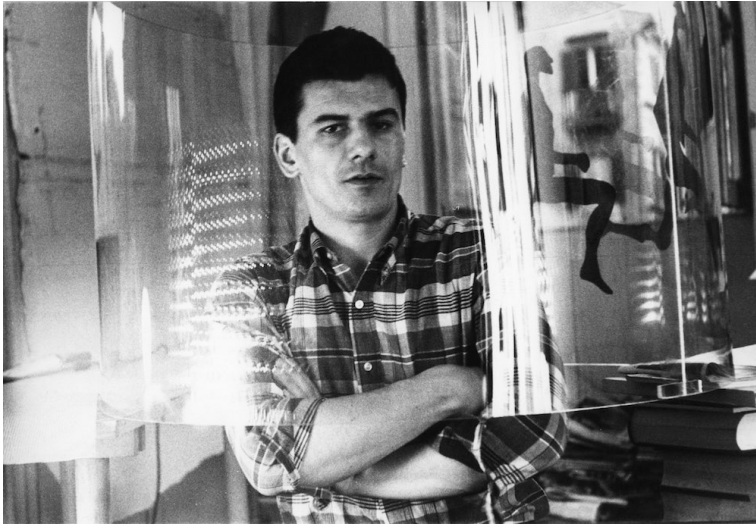
### Oggetti derivativi

#### *Motion Vision*

di U. Bignardi e A. Leonardi, 1966, IT, 8mm, b/n, col., son., 10' 45''

#### *Illuminazione*

di R. Capanna, G. Turi, e U. Bignardi, 1967, IT, Super8, b/n, 3 bobine 20' l'una ca.  
(perduto)



**S02.01**

Umberto Bignardi  
nel suo studio  
fotografato all'interno  
del cilindro del *Rotor*,  
Roma, 1967.  
Courtesy Archivio  
Umberto Bignardi,  
Milano.



**S02.02**

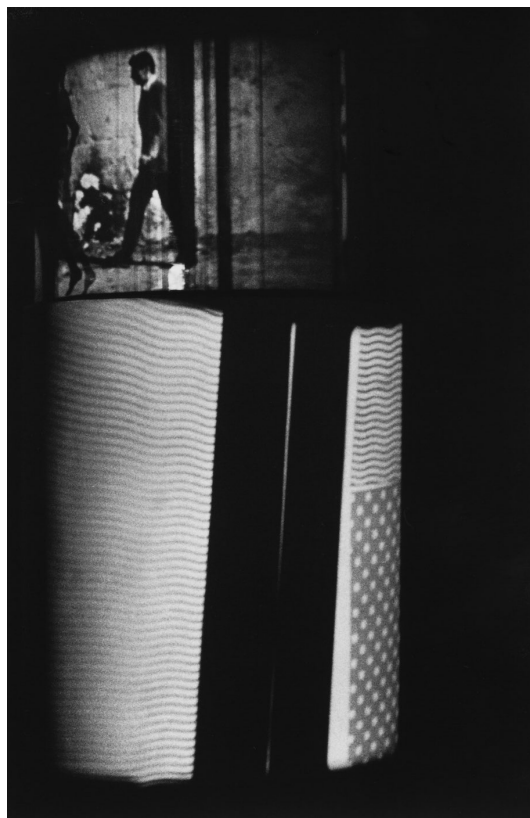
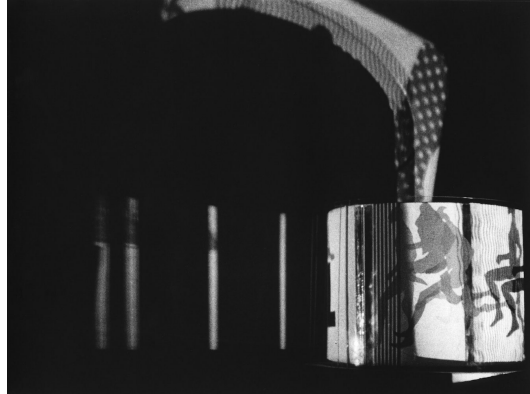
Umberto Bignardi  
mentre allestisce il  
*Rotor* alla Galleria  
L'Attico, Roma, 1967.  
Courtesy Archivio  
Umberto Bignardi,  
Milano.

S02.03

S02.04

S02.05

Il *Rotor* in funzione  
durante la mostra  
Fuoco Immagine  
Acqua Terra, Galleria  
L'Attico, Roma  
8 giugno 1967.  
Courtesy Archivio  
Umberto Bignardi,  
Milano.



**S02.06**

Programma della rassegna *Cinema Indipendente Italiana*, Österreichisches Filmmuseum, Vienna, 14-17 gennaio 1969. Courtesy Archivio Umberto Bignardi, Milano.

**CINEMA INDIPENDENTE ITALIANO**

BACIGALUPO · BARGELLINI · BARUCHELLO · BIGNARDI · BREBBIA · CAPANNA · CENTAZZO · DE BERNARDI · DOGLIANI  
EPREMIAN · FERRERO · GRIFI · JANIRO · LEONARDI · LOFFREDO · LOMBARDI · PATELLA · SARRI · TURI · VERGINE

**DOKUMENTE ZUR ÖSTERREICHISCHEN GESCHICHTE 1923—1929**

In Zusammenarbeit mit dem Institut für Zeitgeschichte der Universität Wien

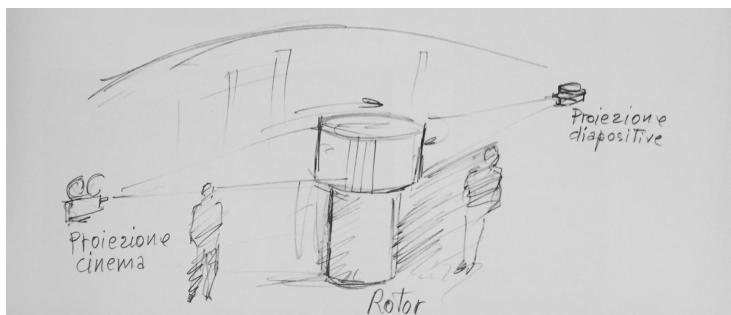
**AMERICAN COMMERCIAL PRODUCTIONS**

<p>Dienstag, 7. Jänner 1969, 19.30 Uhr <b>ENTRACTE (1904)</b> Regie: René Clair; Drehbuch: Francis Picabia; <b>ANEMIC CINEMA (1926)</b> von Marcel Duchamp <b>L'ETOILE DE MER (1928)</b> von Man Ray <b>UN CHIEN ANDALOU (1928)</b> von Luis Buñuel und Salvador Dalí</p> <p>Donnerstag, 9. Jänner 1969, 19.30 Uhr <b>ROAD TO SINGAPORE (1940)</b> Regie: Victor Schertzinger; Produktion: Paramount; Darsteller: Bing Crosby, Dorothy Lamour, Bob Hope, Anthony Quinn</p> <p>Freitag, 10. Jänner 1969, 19.30 Uhr <b>CITIZEN KANE (1941)</b> Regie und Drehbuch: Orson Welles; Kamera: Gregg Toland; Schnitt: Robert Wise; Produktion: RKO; Darsteller: Orson Welles, Sonny Bupp, Joseph Cotten</p> <p><b>CINEMA INDIPENDENTE ITALIANO</b></p> <p>Dienstag, 14. Jänner 1969, 18.30 Uhr Massimo Bacigalupo: <b>ABIEL LOCUTOR II, II, III (1967)</b> <b>90 METRI PER IL TI MASCO (1968)</b> Cinzio Janiro: <b>SE IL TEMPO (1969)</b> Adalmo Volpi: <b>CIAD CIAD (1967)</b> <b>ESPIONAGE (1968)</b></p> <p>Dienstag, 14. Jänner 1969, 20.30 Uhr Alfredo Leonardi: <b>CINEORIGINALE (1967)</b> <b>SE L'INCONSCIO SI REBELLA (1967)</b> <b>GRANDMA MALTIELUM (1967)</b> <b>ESERCIZIO DI MEDITAZIONE (1968)</b> <b>FOU LA FOUCA D'UN SCORCIO (1968)</b> Giorgio Turi und Roberto Capanna: <b>LE N RAZZAZZE PIU BELLE DI PIAZZA NAVONA (1968)</b></p> <p>Mittwoch, 15. Jänner 1969, 18.30 Uhr Luigi Pataffa: <b>ANTONIO — FUGO (1968)</b> <b>TERRA ANIMATA (1968)</b> Silvio e Wilmo Loffredo: <b>LE COUPEURILLON (1968)</b> <b>LUSSURA (1968)</b> Giorgio Turi und Roberto Capanna: <b>NON PERMETTERO (1967)</b> Giorgio Turi: <b>SCUOLATE IL DISTURBO (1968)</b></p> <p>Mittwoch, 15. Jänner 1969, 20.30 Uhr Miano Ferrero: <b>PALLARO (1967)</b> <b>BUT HE NO BUTS (1968)</b> <b>SPETTACOLO (1968)</b> <b>MICHELANGELO VA ALL'INFERNO (1968)</b></p>	<p>Donnerstag, 10. Jänner 1969, 18.30 Uhr Pia Epremián: <b>MEDEA (1968)</b> Guido Lombardi: <b>A CORPO (1968)</b></p> <p>Donnerstag, 16. Jänner 1969, 20.30 Uhr Gianfranco Baruchello und Alberto Griffi: <b>LA VERIFICA INCERTA (1968)</b> Gianfranco Baruchello: <b>COSTRETTO A SCOMPARIRE (1968)</b> <b>COMPLEMENTO DI COLPA (1968)</b></p> <p>Freitag, 17. Jänner 1968, 18.30 Uhr Umberto Bignardi und Alfredo Leonardi: <b>MICHIGAN-VISION (1967)</b> Piero Bargellini: <b>MACROZOOM (1968)</b> <b>WATERGATE (1968)</b> <b>BARACCADE (1968)</b> Renato Dogliani: <b>IL GIORNALE (1968)</b> Emanuel Centazzo: <b>TOPOGRAFIE (1968)</b> Sergio Sarti: <b>WOSTOK (1968)</b> Gianfranco Brebbia: <b>SITUAZIONE 200 (1968)</b></p> <p>Freitag, 17. Jänner 1968, 20.30 Uhr Antonio De Bernardi: <b>GLI DEI (1968)</b> Alfredo Leonardi und Guido Lombardi werden täglich anschließend an die 20.30 Uhr-Vorstellung mit den Anwesenden diskutieren</p> <p>Montag, 20. Jänner 1968, 19.30 Uhr <b>THE PAGE OF PARIS (1938)</b> Regie: Henry Coster; Produktion: Universal; Darsteller: Danielle Darrieux, Douglas Fairbanks Jr., Mitscha Auer</p> <p>Dienstag, 21. Jänner 1969, 19.30 Uhr <b>DOKUMENTE ZUR ÖSTERREICHISCHEN GESCHICHTE IX</b> <b>NEW WORLDS FOR OLD (1923)</b> <b>ESKIZZIEN DER ÖSTERREICHISCHEN REPUBLIK (1923)</b> <b>WIENER KUNDEBUNG GEGEN DIE BESETZUNG DES KUNDEBUND (1928)</b> <b>MAI-FEIER DER WIENER ARBEITERSCHAFT ZUM 60. JUBILÄUM DER SOZIALISTISCHEN INTERNATIONALE (1928)</b> <b>DIE ÖSTERREICHISCHE ANSCHLUSSBEWEGUNG ÜBERPARTeilICHE KUNDEBUNG FÜR DEN ANSCHLUSS IN WIEN (1928)</b> <b>KÖNIG-KARL-GEDENKFEIER IN THANY (1928)</b></p> <p>Mittwoch, 22. Jänner 1969, 19.30 Uhr <b>RUGGLES OF RED GAP (1935)</b> Regie: Leo McCarey; Produktion: Paramount; Darsteller: Charles Laughton, Mary Boland, Charlie Ruggles, ZaSu Pitt, Roland Young</p>	<p>Donnerstag, 23. Jänner 1969, 19.30 Uhr <b>DOKUMENTE ZUR ÖSTERREICHISCHEN GESCHICHTE X</b> <b>ANSCHLUSSBEWEGUNG IM BERTHOFF-BÄHNERGEBIET IN PINKAFELD DURCH BUNDESPRECHER HANSDORF (1927)</b> <b>MAI-FEIER DER WIENER ARBEITERSCHAFT (1927)</b> <b>TRAUER-FEIER FÜR DIE GEFALLENE DER JULIANSCHEN 1927</b> <b>BEISAMEN DER GEFALLENE EXEKUTIVBEAMTEN DER REPUBLIK (1927)</b></p> <p>Freitag, 24. Jänner 1969, 19 Uhr <b>IWAN GROSNI (I. und II. Teil) (1944—48)</b> (Iwan, der Schreckliche) Regie und Buch: S. M. Eisenstein; Kamera: Eduard Tisné und Andrej Moskwin; Musik: Sergei Prokofjew; Produktion: Mosfilm; Darsteller: Nikolaj K. Tschekassow, Wassil Wolod Pudowkin u. a. Gezeigt wird die komplette russische Originalfassung einschließlich der in Farbe gedrehten Sequenzen (Regiebeitrag für die Doppelvorstellung S 25.)</p> <p>Montag, 27. Jänner 1969, 19.30 Uhr <b>SAIKAKU ICHIDAI ONNA (1952)</b> (Das Leben einer Frau nach Saikaku) Regie: Mizoguchi Kenji; Produktion: Shintoho; Darsteller: Tanaka Kinuyo, Miuna Toshiko (Originalfassung, Inhaltsangabe liegt auf)</p> <p>Dienstag, 28. Jänner 1969, 19.30 Uhr <b>DESIRE (1936)</b> Regie: Frank Borzage; Kamera: Charles Lang; Produktion: Paramount/Lubitsch; Darsteller: Marlene Dietrich, Gary Cooper, John Halliday, Akim Tamiroff</p> <p>Mittwoch, 29. Jänner 1969, 19.30 Uhr <b>DOKUMENTE ZUR ÖSTERREICHISCHEN GESCHICHTE XI</b> <b>BILDER VOM SOZIALDEMOKRATISCHEN PARTeitAG WIEN 1927</b> <b>WIENER ARBEITERSCHAFT AM 12. 11. 1927</b> <b>MASSENPARADE DER WIENER ARBEITER ZU EHREN DES INTERNATIONALEN GEWERKSCHAFTSPARADES (1927)</b> <b>DAS DRITTE VOLKSFEST DER REPUBLIK (1927)</b> <b>SOZIALISMUS DER WIENER NEUERER ANFANGEN (1927)</b> <b>1. MAI 1929</b></p> <p>Donnerstag, 30. Jänner 1969, 19.30 Uhr <b>MERRY-GO-ROUND (1922)</b> Regie und Drehbuch: Erich von Stroheim (Hergestellt von Rupert Julian); Kamera: Ben Reynolds, William Daniels; Produktion: Carl Laemmle für Universal Pict.; Darsteller: Norman Kerry, Dorothy Wallace u. a.</p> <p>Freitag, 31. Jänner 1969, 19.30 Uhr <b>DOKUMENTE ZUR ÖSTERREICHISCHEN GESCHICHTE XII</b> <b>DAS ZWEITE INTERNATIONALE SOZIALISTISCHE FESSTREFFEN IN WIEN 12. BIS 14. JULI 1929</b> <b>FEST FÜR DIE ARBEITERSCHAFT DER POLIZEI 1929</b> <b>BÜRGERMEISTER SETZ SPRUCH</b></p>
--	---	--

MIT FÖRDERUNG DES BUNDESMINISTERIUMS FÜR UNTERRICHT

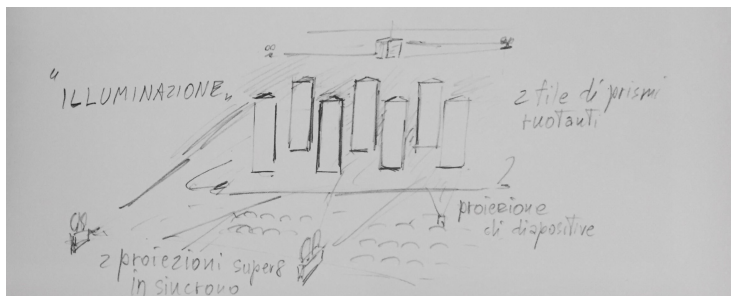
**S02.07**

Umberto Bignardi  
*Rotor Vision*,  
1994 bozzetto del funzionamento del sistema (ricostruzione), matita su carta, 10 x 20 cm. Courtesy Archivio Umberto Bignardi, Milano.



**S02.08**

Umberto Bignardi  
*Illuminazione*, 1994  
bozzetto del funzionamento del sistema (ricostruzione) matita su carta 10 x 20 cm. Courtesy Archivio Umberto Bignardi, Milano.



4. Scheda 2 — Umberto Bignardi, Rotor Vision

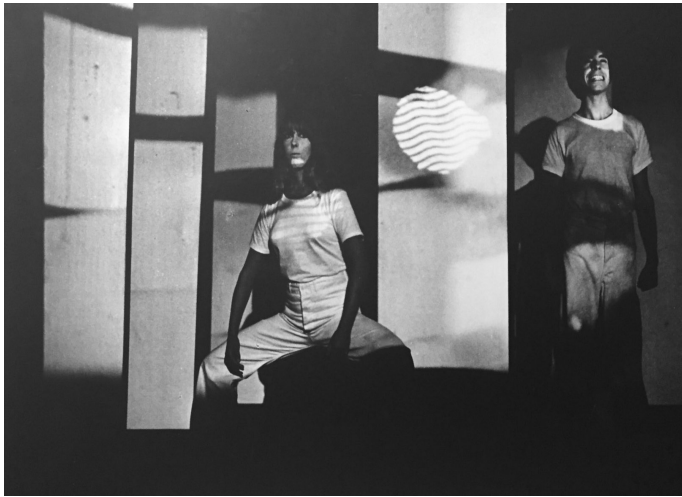


S02.09

S02.10

S02.11

Immagini di scena  
da illuminazione di  
Mario Ricci, Teatro  
alla Ringhiera, Roma,  
26 ottobre 1967  
foto di Pietro  
Galletti.  
Courtesy Archivio  
Umberto Bignardi,  
Milano.



**Marinella Pirelli**

**Film Ambiente - Environmental Screen, 1969**

acciaio, strisce di sicoprint retinato, perspex, fotocellule, oscillatori elettronici

1 proiettore 16mm

80 x 80 x 180 (singolo modulo)

misure variabili.

*Film Ambiente* (in seguito *Raumslides* o *Stanza di luce*) è un environment luminoso percorribile dagli spettatori. L'invenzione è coperta da brevetto industriale con il titolo «schermo composito per proiezioni luminose con effetto spaziale» (N12550A/69).

L'ambiente è strutturabile secondo un modulo componibile in relazione alla focale dell'obiettivo del proiettore e quindi allo spazio che si desidera venga interessato dalla proiezione. Sulla struttura portante in acciaio sono montate delle strisce di sicoprint, un materiale plastico trasparente appositamente trattato con una leggera retinatura; il pavimento è in perspex. Al di fuori della struttura viene collocato il proiettore 16mm a un'altezza che non è stabilita a priori e che dipende dalla cubatura della stanza.

L'immagine proiettata attraversa le strisce trasparenti di sicoprint ma rimane in parte «leggibile» su ognuna di esse perché «trattenuta» dalla parte di superficie su cui è stato sovraimpresso il retino; questa particolare finitura permette all'immagine di essere ricevuta e rimandata, per riflessione, a tutte le strisce, comprese quelle al di fuori del cono di proiezione. Essendo le strisce poste ortogonalmente fra loro, ad ogni incrocio si formano immagini sovrapposte che, dall'esterno, danno l'illusione di un volume solido.

Il film proiettato, *Nuovo Paradiso*, è stato della stessa Pirelli e ha per soggetto l'omonima serie di dieci sculture parallelepipedi realizzate da Gino Marotta. La pellicola è stata girata facendo il modo che il centro di ogni fotogramma corrispondesse all'asse di rotazione di ogni scultura fatta ruotare su se stessa davanti alla cinepresa. Durante la proiezione invece, il centro del fotogramma si trova allineato con una delle diagonali della struttura, in modo che il movimento delle immagini da un punto centrale si sviluppi nello spazio in più direzioni contemporaneamente – utilizzando lo stesso criterio che aveva dato origine alle sculture, a loro volta ricavate ritagliando figure bidimensionali nel metacrilato, poi collocate ortogonalmente all'interno del parallelepipedo. La superficie di proiezione non è quindi soltanto un elemento meramente tecnico-funzionale, ma è tutt'uno con il film, il quale risulta insignificante se non proiettato all'interno dell'ambiente.

Nelle prime versioni dell'environment il sonoro, progettato dall'architetto Livio Castiglioni, era generato da una serie di fotocellule collegate a oscillatori elettronici che si attivavano ogni qual volta sollecitate dai fasci di luce. La scala cromatica visiva si traduceva così in

una sonora ed entrambe variavano ulteriormente con l'ingresso di uno o più spettatori all'interno della struttura.

### **Esposizioni**

Dal 19 febbraio - 21 febbraio 1969 alla Galleria Nieubourg di Franco Toselli a Milano furono esposte le dieci sculture di Gino Marotta intitolate *Nuovo Paradiso* e, accanto, il *Film Ambiente* di Marinella Pirelli.

Del 23 al 30 giugno *Film Ambiente* fu presentato alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

Dal 5 luglio al 28 agosto 1969 presso il Palazzo Scolastico Gabrielli di San Benedetto del Tronto *Film Ambiente* fu esposto nell'ambito della mostra *Esperienze Al di là della Pittura - Cinema Indipendente, Internazionale del multiplo, Nuove esperienze sonore*.

Grazie alla Modern Art Agency di Lucio Amelio *Film Ambiente* partecipa dal 7 al 12 aprile 1970 alla 2° edizione della fiera d'arte Frühjahrsmesse Berlin di Berlino.

*Film Ambiente (Raumslides)* fu selezionato dalla Galleria di Denise Rene e Hans Mayer per la grande mostra *Prospect 71*, anteprima internazionale d'arte delle gallerie d'avanguardia che si tenne alla Städtische Kunsthalle Düsseldorf dal 7 al 15 ottobre 1971. In questa occasione all'interno dell'ambiente fu proiettato un nuovo film, appositamente realizzato per l'*environmental screen*, dal titolo *X Natur* e basato su immagini geometriche colorate in movimento.

### **Riedizioni**

*Stanza di Luce*, Villa Menafoglio Litta Panza, Varese, 13 febbraio - 24 marzo 2003.

*Filmambiente*, Teatro dei Filodrammatici, Milano, 21-25 maggio 2013.

Nelle nuove versioni le strisce di sicoprint retinato furono sostituite con strisce di tela serigrafate e al posto del film furono proiettate diapositive dipinte a mano dall'artista.  
La versione presentata a Varese non era praticabile.

### Riferimenti bibliografici

NATALI A., *Galleria Nieubourg: Film-ambiente*, in "NAC", n. 11, 15 marzo 1969, p. 20.

*Film Ambiente* in DORFLES G., MARUCCI L., MENNA F. (a cura di), *Al di là della pittura*, (cat. mostra Palazzo Scolastico Gabrielli, San Benedetto del Tronto, 5 luglio - 28 agosto 1969), VIII Biennale d'Arte Contemporanea San Benedetto del Tronto, 1969, s.p.

TRINI T., *Primario è il paradiso*, in "Domus", n. 473, aprile 1969, pp. 36-39.

TRINI T., *M'illumino di film*, in "Domus", n. 477, agosto 1969, pp. 53-55.

DORFLES G., *Beyond Painting*, in "Art International", n. 7, vol XIV, 20 settembre 1970, pp. 71-73.

MAISETTI M., *Moda e arti figurative*, in "Film Special", n.1, 1972, pp. 34-35.

GUALDONI F. (a cura di), *Vita intensa e luminosa di Marinella Pirelli*, Skira, Milano, 1997, pp. 64-78 (regesto bibliografico).

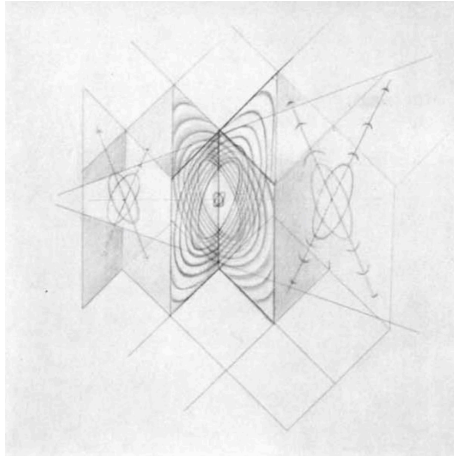
VETTESE A., *Gioco di dama*, in *Marinella Pirelli. Ombra Luce* (cat. mostra Villa Menafoglio Litta Panza di Biumo, Varese, 13 febbraio-24 marzo 2003), Skira, Milano, 2003, pp. 12-13.

### Oggetti Derivativi

*Nuovo Paradiso*  
di M. Pirelli, 1969, 16mm, col., 15'.

*Al di là della Pittura*  
di M. Pirelli, 1969, 16mm, col., son. 10'  
Il film documenta il funzionamento dell'*environment* durante l'omonima mostra.

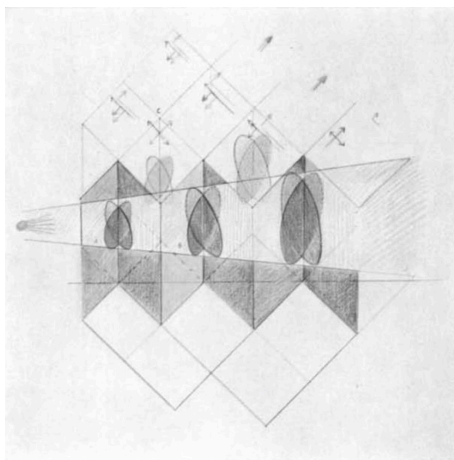
*X Natur*  
di M. Pirelli, 1971, 16mm, col., 15'.



Marinella Pirelli  
*Film Ambiente Environmental  
Screen*, 1969  
pastello su carta  
50x50 cm cad.  
Courtesy Archivio  
Marinella Pirelli, Varese.

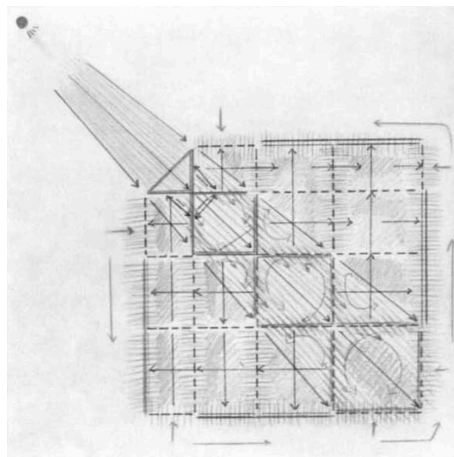
**S03.01**

Sviluppo di movimenti  
concentrici.



**S03.02**

Assonometria dell'ambiente.



**S03.03**

Reticolo dei pannelli-schermo.

**S03.04**

Marinella Pirelli mentre costruisce il primo modellino dell'*Environmental Screen* nel suo studio (sullo sfondo le sculture di Gino Marotta), Varese, 1968, foto Studio Casali .  
Courtesy Archivio Marinella Pirelli, Varese.



**S03.05**

**S03.06**

*Persone dentro* al *Film Ambiente* nello studio di Marinella Pirelli Roma, 1971, foto di Fabio Donati.  
Courtesy Archivio Marinella Pirelli, Varese.





**Ettore Sottsass jr.**

**Juke Box Olivetti, 1968-1970**

struttura metallica, 40 postazioni a sbalzo in poliestere rinforzato,  
40 schermi in plexiglas satinato per proiezioni in trasparenza,  
80 altoparlanti, 10 proiettori 16mm  
40 moduli 105 x 85 cm cad.

*collaboratore al progetto:* Hans Von Klier

*produzione e realizzazione:* Servizio Progettazione Pubblicità Olivetti

Il sistema audiovisivo *Juke Box Olivetti* – chiamato anche *Multibox*, *Visual Box*, *Macchina dell'Informazione* o come lo definiva colloquialmente Sottsass «la caramella didascalica» – fu inizialmente usato per esposizioni promozionali e di rappresentanza. Realizzato in pezzi prefabbricati in poliestere rinforzato con fibra di vetro fissati su una struttura metallica [fig. S04.03], questo sistema si presentava come una specie di grande giocattolo smontabile e trasportabile, attorno al quale potevano trovare posto quaranta spettatori, i quali, inserendo la testa in una sorta di casco dotato di due altoparlanti integrati per l'ascolto, potevano guardare individualmente uno dei dieci brevi film che venivano proiettati da altrettanti proiettori a 16mm. Inizialmente 'caricato' con formati promozionali aziendali, venne successivamente impiegato come sistema per proiettare film d'artista e underground.

Dalla documentazione rimasta il meccanismo interno di riavvolgimento delle pellicole [fig. S04.04] sembra simile a quello dei coevi sistemi Cinebox e Scopitone, ma a differenza di questi il *Juke Box Olivetti* non permetteva allo spettatore di selezionare quale film guardare, anzi l'aspetto 'giocosco' stava proprio, come nel Kaiserpanorama, nell'effetto sorpresa.

Descrizione tecnica impianti di proiezione cinematografica:

- I proiettori cinematografici, sonori, con lettura di pista ottica impiegabili, sono di marca OLP Microtecnica - mod. "Micron 25 Super" e hanno le seguenti dimensioni: lunghezza massima 62 cm; larghezza massima 25 cm; altezza massima 50 cm.
- Le linee foniche sono collegate agli altoparlanti auricolari sistemati ai lati delle cuffie di visione. Il collegamento fra l'uscita della presa fonica del proiettore e gli altoparlanti viene effettuato mediante cavi (vedi schema annesso).
- Gli altoparlanti collegati sono n. 8 cad. proiettore - diametro cm 7 di cono - impedenza 8 ohms. Il collegamento per ottenere un uscita di 8 ohms viene effettuato mediante accoppiamento in serie di due altoparlanti - 4 ohms - poi accoppiamento in parallelo di due coppie di altoparlanti - 8 ohms - indi accoppiamento in serie di due coppie di altoparlanti - 4 ohms - più un inserimento di una resistenza di valore 4 ohms - 8 ohms, corrispondente all'uscita del proiettore.
- Ogni proiettore avrà un obiettivo di proiezione focale 35 mm.
- Su ogni proiettore verrà collegata una bobina a svolgimento continuo a circuito chiuso del film, per un totale massimo di 90 metri.
- Il raggio di proiezione esce dall'obiettivo e si riflette su uno specchio alluminato in superficie, di misura 40 x 55 cm, orientabile verticalmente che riflette l'immagine sullo schermo trasparente. L'immagine viene proiettata dritta in uno specchio, rovesciata sul tergo dello schermo trasparente e vista dritta dallo spettatore all'esterno.
- Il disegno indica la posizione dei singoli elementi.<sup>1</sup>

È altamente probabile che, come quasi tutti i sistemi componibili progettati in quegli anni per fiere ed esposizioni, anche il *Juke Box Olivetti* sia andato completamente distrutto; non risultano né prototipi né parti di sue componenti in nessuno degli archivi dove sono depositati materiali inerenti al progetto (AASO, CSAC, MoMA Archives) e neppure presso l'archivio dello Studio Ettore Sottsass jr.

---

<sup>1</sup> Documentazione cartacea relativa alla creazione di un sistema multivisione Olivetti progettato da Ettore Sottsass: *Juke-box, Torta, Complesso Multibox Olivetti*, 1969, testo ciclostilato - AASO, Ivrea, Foto e Documentazione Eventi - Faldone 75, fascicolo 578 - Questo testo accompagnava probabilmente delle copie eliografiche (non rinvenute nell'archivio eporediese) analoghe alle 13 conservate nel Fondo Sottsass del CSAC di Parma (n. fondo PROG003).

## Esposizioni

Dal 28 al 29 settembre del 1968 la *Macchina dell'Informazione* fu presentata al pubblico all'interno dello stand Olivetti al Salone della Tecnica di Torino.

Il *Juke Box* venne impiegato come sistema promozionale nella grande mostra itinerante *Olivetti Formes et Recherche / Olivetti Concept and Form* promossa dalla "Direzione Relazioni Culturali, Disegno Industriale, Pubblicità" della Olivetti, su invito del Musée des Arts Décoratifs di Parigi. Oltre a Parigi (20 novembre 1969- 1 gennaio 1970) la mostra fu poi allestita anche a Barcellona (Pabellon Italiano, Feira de Muestras, 18 febbraio-8 marzo 1970), a Madrid (Palacio de Cristal, Parque de Retiro, 25 aprile-24 maggio), Edimburgo (Waverley Market Hall, 21 agosto-12 settembre), Londra (20 ottobre-22 novembre) per poi fare tappa, nella primavera del 1971 anche in Germania e a Tokyo.

Il sistema (qui chiamato *Visual Machine*) venne utilizzato per proiettare una selezione di film sperimentali durante la mostra *Information*, tenutasi al MoMA dal 2 luglio al 20 settembre del 1970, probabilmente durante il solo mese di luglio dato che non si hanno notizie dell'esistenza di due sistemi e sappiamo che il 21 agosto la macchina si trovava nel Regno Unito. Nel catalogo del MoMA è altresì specificato che alcuni dei film, probabilmente quelli più lunghi, sarebbero stati proiettati nell'auditorium del museo.

## Riferimenti bibliografici

SOTTASS E., *La macchina dell'informazione*, in "Domus", n. 469, dicembre 1968, pp. 100-103.

MCSHINE K.L., *Information*, (cat. mostra Museum of Modern Art, New York, 2 luglio - 20 settembre 1970), MoMA, NY, 1970, pp. 192-199 (elenco completo dei film proiettati durante la mostra).

ZORZI R., *Olivetti. Portrait of Industrial Corporation*, in "Graphis", n. 156, vol. 27, 1971-1972, pp. 346-382.

DE GIORGI M., *Orecchie per vedere*, in DE GIORGI M., MORTEO E. (a cura di), *Olivetti. Una bella società*, Allemandi, Torino, 2008, p. 166.

### Oggetti derivativi

Nel catalogo della mostra *Information* sono riportati tutti i numerosi film proiettati durante l'esposizione in ordine per autore, senza differenziare quelli proiettati nel *Juke-Box* da quelli proiettati nelle sale adiacenti. Tra quelli di breve durata e quindi probabilmente caricati nel dispositivo mi limito qui a segnalare quelli più propriamente *expanded*.

66

di R. Breer, USA, 1966, 16mm, col. son., 5'.

69

di R. Breer, USA, 1968, 16mm, col. son., 6'.

*Wait*

di E. Gehr, USA, 1968, 16mm, col., muto, 7'.

*Transparency*

di E. Gehr, USA, 1969, 16mm, col., muto, 11'.

*Air Shaft*

di K. Jacobs, USA, 1968, 16mm, col., muto, 4'.

*Soft Rain*

di K. Jacobs, USA, 1969, 16mm col., muto, 12'.

*X FILM*

di J. Schofill, USA, 1968, 16mm, col., son., 4'.

*Ray Gun Virus*

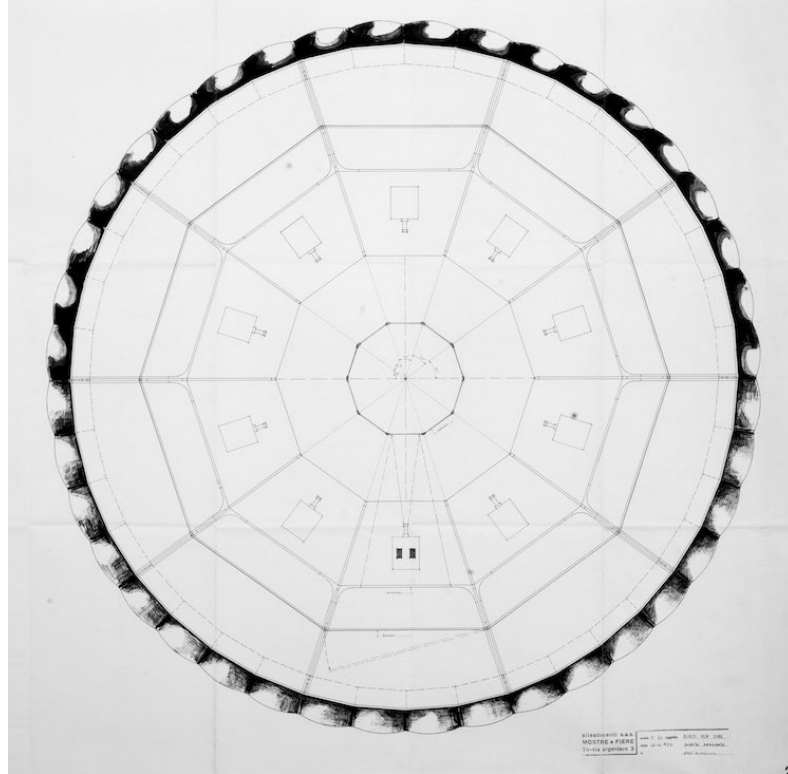
di P. Sharits, USA, 1966, 16mm, col., son., 15'.

*T,O,U,C,H,I,N,G*

di P. Sharits, USA, 1969, 16mm, col., son., 12'.

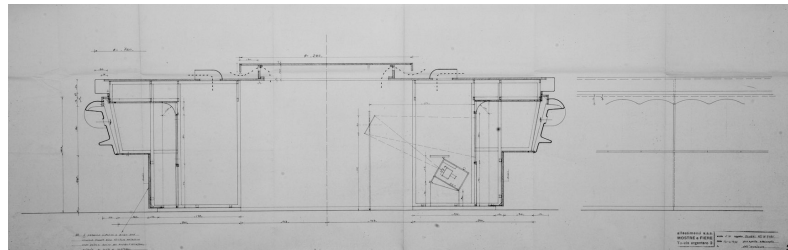
**S04.01**

Ettore Sottsass jr.,  
*Progetto per stand  
audiovisivo Olivetti,  
Museum of Modern  
Art, New York, 1970.*  
N. 2 pianta sezionata  
dell'involucro, scala  
1:10, copia  
eliografica, 70 x 70  
cm (B042501S).  
Courtesy CSAC -  
Centro Studi Archivio  
Comunicazione,  
Parma.



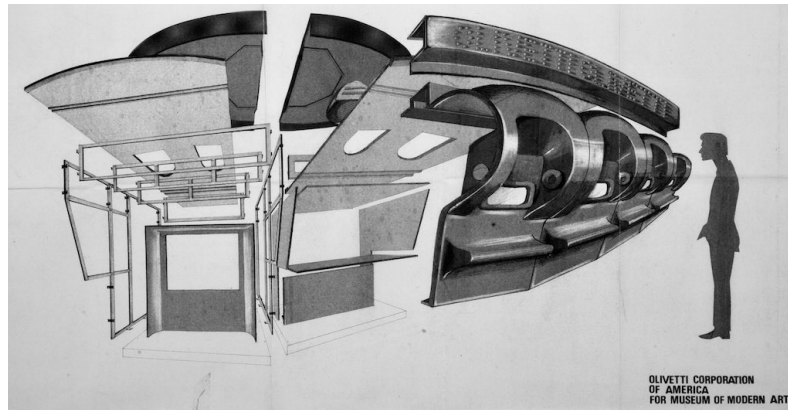
**S04.02**

Ettore Sottsass jr.,  
*Progetto per stand  
audiovisivo Olivetti,  
Museum of Modern  
Art, New York, 1970.* N. 3  
prospetto sezionato  
dell'involucro, scala  
1:10, copia eliografica,  
50 x 200 cm,  
(B042503S).  
Courtesy CSAC -  
Centro Studi Archivio  
Comunicazione,  
Parma.



**S04.04**

Ettore Sottsass jr.  
*Progetto per stand  
audiovisivo* Olivetti,  
Museum of Modern  
Art, New York, 1970.  
N. 5 esploso  
assonometrico  
copia eliografica  
70 x 130 cm  
(B042502S).  
Courtesy CSAC -  
Centro Studi Archivio  
Comunicazione,  
Parma.



**S04.03**

Interno del sistema  
di proiezione Visual  
Box Olivetti alla  
mostra *Information*,  
The Museum of  
Modern Art, New  
York, 1970.  
Foto di James  
Mathew (IN934.35).  
Courtesy  
Photographic  
Archive The Museum  
of Modern Art  
Archives /Licensed  
by SCALA/Art Re-  
source, NY.



S04.05

S04.06

*Materiale fotografico relativo al Juke Box per la multivisione creato da Ettore Sottsass, 1969. Foto di Gianni Berengo Gardin (Fototeca Olivetti/ Foto del fondo Lodovichi/ Foto e Documentazione Eventi - Faldone 81, fascicolo 589). Courtesy AASO - Associazione Archivio Storico Olivetti, Ivrea.*



**S04.07**

**S04.08**

*Materiale fotografico relativo al Juke Box per la multivisione creato da Ettore Sottsass, 1969. Foto Publifoto. (Fototeca Olivetti/Foto del fondo Lodovichi/Foto e Documentazione Eventi - Faldone 81, fascicolo 589). Courtesy AASO - Associazione Archivio Storico Olivetti, Ivrea.*



**S04.09**

*Visual Box Olivetti alla mostra Information, The Museum of Modern Art, New York, 1970. Foto di Tom Holloman (Fototeca Olivetti/Foto Storiche/Eventi - Faldone 12, fascicolo 195). Courtesy AASO - Associazione Archivio Storico Olivetti, Ivrea.*



## Umberto Bignardi

### *Implicor Olivetti, 1969-1973*

struttura metallica, magnetofono, altoparlanti, centralina di sincronizzazione, 32 diaproiettori carousel con relativi supporti, 128 specchi 40 x 40 cm cad.

*tecnologie audiovisive ed esecutivi fotografici:* Giancesare Rainaldi  
*elaborazioni grafiche:* Roberto Pieraccini, Poppi Ranchetti, Mizio Turchet, Ferro Piludu, Carlo Montesi, Leila Arrankoski, Bruno Berardi, Enzo Dari, Francesco Pilato  
*design strutture metalliche:* Hans Von Klier e Malcolm Alum  
*produzione e realizzazione:* Servizio Progettazione Pubblicità Olivetti

*Utopia della comunicazione visiva.*  
*Implicor sistema audiovisivo per Olivetti*<sup>1</sup>

Nel sistema *Implicor* i proiettori programmati presentano immagini di varia complessità composte da disegni grafici, parole e fotografie. Variazioni di spazio, forma e colore sono vissute in profondità, e lo Spettatore ha la sensazione di una completa identificazione con la scena di cui è ora parte e le cui dimensioni sono in costante cambiamento. L'elemento audio [di Salvatore Sciarrino] combina parole e gli altri suoni, ma le parole sono usate non solo in modo convenzionale, per trasmettere il loro particolare significato, ma anche in forma distorta, in modo che il loro significato verbale scompare, per essere sostituito da un effetto sonoro puramente evocativo. La dimensione sonora del sistema è un complesso schema di elementi intrecciati che armonizzano o contrastano in varia misura con la scena visiva, per produrre effetti di spazio e tempo che avvolgono totalmente lo spettatore – “spazio ambientale ed effetti del tempo”, come sono conosciuti nella ricerca moderna nel campo che si trova tra le arti spaziali e le tecniche di suggestione.

#### *Appunti Tecnici*<sup>2</sup>

- Il sistema *Implicor* si basa sull'uso di specchi speciali ottenuti con un doppio trattamento specchiante e schermante progettati da Giancesare Rainaldi e brevettato dall'Olivetti nel 1969<sup>3</sup> che fungono da schermo per la proiezione posteriore di diapositive 4 x 4. Ogni specchio ha dimensioni quadrate (40 cm di lato), ogni diapositiva ricopre quindi quattro specchi. [fig. S05.01]
- Usando 32 specchi si ottiene un muro di quattro metri di lunghezza e due metri di altezza.

1 Questo testo è estratto dalla brochure di presentazione del sistema *Implicor*, edita in lingua italiana e inglese - Archivio Umberto Bignardi.

2 Documentazione cartacea relativa alla creazione di un sistema multivisione Olivetti progettato da Umberto Bignardi: *Implicor Olivetti, 1969*, ciclostilato su carta intestata Olivetti - Archivio Umberto Bignardi; una parte di questo testo è pubblicata in forma ridotta nella brochure di cui sopra corredata dai disegni tecnici di Hans Von Klier qui riportati.

3 Il numero di brevetto non è stato reperito. Bignardi sostiene che la faccia anteriore del cristallo fu trattata chimicamente in campane sottovuoto per rendere «otticamente perfetta» l'immagine proiettata pur mantenendo la superficie totalmente specchiante.

- L'*Implicor* è composto da 4 moduli. Il sistema completo comprende 128 specchi e 32 proiettori Carousel Kodak S AV che ricoprono interamente la superficie visiva.

I quattro moduli possono essere assemblati in modo da comporre configurazioni diverse:

1. corridoio semplice: quattro moduli assemblati che formano due muri di 4 metri per 2 metri messi uno di fronte all'altro a circa 5 metri di distanza. [fig. S05.02]
2. camera quadrata: i quattro moduli possono essere collocati per formare un quadrato con gli angoli leggermente aperti per consentire l'ingresso alla zona di proiezione. [fig. S05.03]
3. figura a losanghe: i quattro moduli sono assemblati 2 a 2 e posti di fronte con una inflessione a parentesi. I due angoli acuti sono aperti per consentire il passaggio del pubblico. [fig. S05.04]
4. corridoio chiuso in fondo: altri moduli muniti di specchi ma senza proiezioni chiudono la prospettiva in fondo, aprendola in effetti all'infinito. [fig. S05.05]

Otto supporti per i proiettori sono collocati dietro alla struttura a distanza opportuna a seconda dell'ottica usata per coprire un'area di 80x80 cm (4 specchi) – generalmente viene usata l'ottica da 60mm – distanza specchio/supporto 105 cm.

I *carousel* sono alimentati da caricatori contenenti 81 diapositive tale da consentire il funzionamento continuo. L'avanzamento delle diapositive nei caricatori viene comandato da un programma di sincronizzazione. Gli impulsi, registrati su nastro magnetico, partono verso una unità di governo dalla quale sono poi distribuiti, a seconda del programma stabilito, verso i corrispettivi proiettori. Sullo stesso nastro magnetico è registrato anche il commento sonoro.

La durata dell'intero ciclo programmato è di 15'. Il programma può andare di continuo per circa un'ora.

Per una migliore resa visiva è consigliabile un ambiente oscurato con luci puntiformi provenienti dal soffitto che creino zone di luce tra le pareti. È da segnalare però che anche a luce attenuata la resa del sistema è soddisfacente e migliore l'effetto specchiante. È necessario oscurare completamente la parte posteriore degli specchi: l'unica luce proveniente dal retro deve essere quella dei proiettori. Per una migliore protezione del sistema è consigliabile il collocamento di una stabilizzatore che eviti gli sbalzi di tensione.

Tutte le apparecchiature funzionano su rete a 220 volt.

## Esposizioni

L'*Implicor* venne presentato in occasione del VII° Congresso Mondiale ICSID (International Council of Societas of Industrial Design) tenutosi a Ibiza dal 14 al 16 ottobre del 1971. Oltre al programma di presentazione delle calcolatrici Logos 250 e Logos 270 venne utilizzato anche per presentare un programma sul ruolo del design nella risoluzione di problemi legati all'inquinamento globale e alla minaccia atomica.

Dal 26 maggio all'11 settembre 1972 *Implicor* partecipò alla storica mostra *Italy: The New Domestic Landscape* al MoMA di New York con un programma sul rapporto tra progetto architettonico dello spazio domestico e misura umana.

Nel 1973 l'*Implicor* venne esposto alla mostra Contatto Arte/Città organizzata nell'ambito della XV Triennale di Milano (20 settembre - 20 novembre) con un programma sull'iconografia urbana e ai rapporti uomo-città.

Nel 1974 il dispositivo venne concesso in locazione da Olivetti, non più interessata al suo utilizzo esclusivo. Dal 4 aprile al 16 giugno fu impiegato alla mostra *Die Stadt - Bild und Wirkung* all'International Design Center di Berlino e per il Convegno dell'European Council sui Centri Storici di Bologna con il programma *Coscienza e conoscenza della città* realizzato dal Comune con la collaborazione della Galleria d'Arte Moderna.

I programmi realizzati per l'*Implicor* (anche quelli non Olivetti), furono tutti elaborati da Bignardi.

## Riferimenti bibliografici

ZORZI R., *Olivetti. Portrait of Industrial Corporation*, in "Graphis", n. 156, vol. 27, 1971-1972, pp. 346-382.

BIGNARDI U. in GUALDONI F., *Umberto Bignardi. Opere 1960-2003* (cat. mostra Galleria Arte e Arte, Bologna 9 aprile- 28 maggio 2005), Ed. Arte e Arte, Bologna, 2005, pp. 20-22.

*Implicor: Immagini, parole, musiche*, in "Notizie Olivetti", n.9, 1971, p. 3.

MACCHI G. (a cura di), *Contatto Arte/Città* (cat. mostra, XV° Triennale di Milano, Parco Sempione, Milano, 20 settembre - 20 novembre 1973) La nuova folio, Macerata, 1973, s.p.

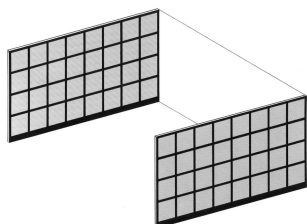
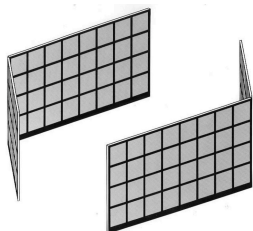
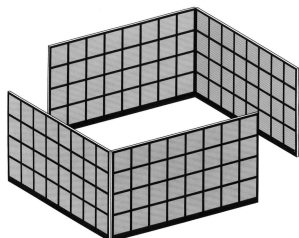
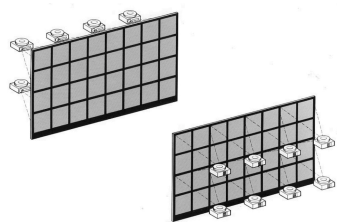
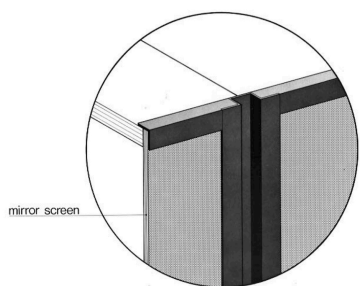
### **Oggetti derivativi**

I nastri magnetici con le registrazioni sonore non sono stati reperiti né presso l'AASO di Ivrea né nell'Archivio di Umberto Bignardi. Presso l'archivio dell'artista sono presenti alcune diapositive dei programmi, ma si tratta di materiali molto lacunosi e non ordinati.

#### *Implicor*

1971, IT, 16mm, col., son., 14'30''

Il film documenta il funzionamento del sistema con il programma di presentazione delle calcolatrici Logos 250 e Logos 270. Il sonoro (perduto) pare fosse in spagnolo, quindi è molto probabile che fosse stato girato in occasione del Convegno dell'ICSID a Ibiza. Grazie alle ricerche di questa tesi il film è stato revisionato e digitalizzato dall'Archivio Nazionale Cinema d'Impresa di Ivrea (Fondo Cineteca Olivetti n. 294) ed è ora visibile a questo link <https://www.youtube.com/watch?v=tx-paCuSpDQ> [consultato il 20/10/2018]



S05-01

S05-02

S05-03

S05-04

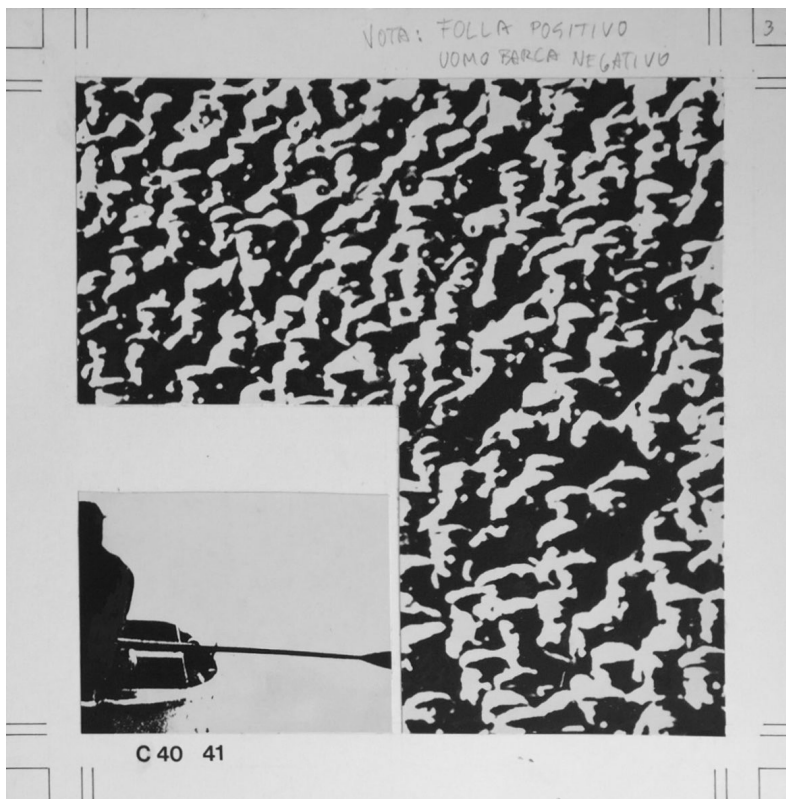
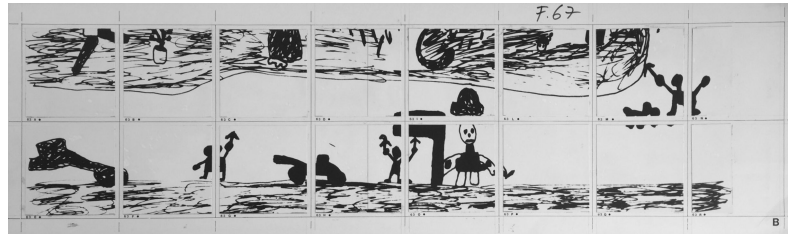
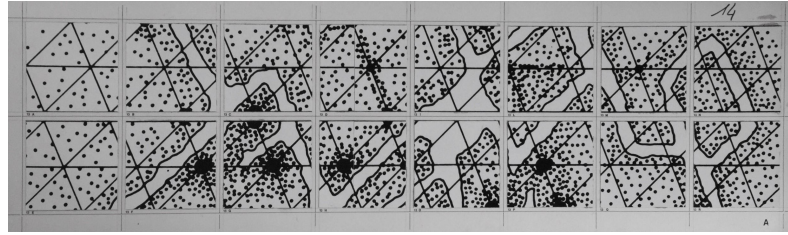
S05-05

Hans Von Klier,  
*Materiale per  
 un'esposizione sul  
 design italiano,  
 1969-1972*  
 combinazioni del  
 sistema per la  
 multivisione  
*Implicor*  
 stampa su carta  
 13 x 18 cm  
 (Fondo Renzo  
 Zorzi /Mostre ed  
 Eventi - Faldone  
 41, fascicolo 171).  
 Courtesy AASO -  
 Associazione  
 Archivio Storico  
 Olivetti, Ivrea.

S05-06 a

S05-06 b

Umberto Bignardi,  
*Bozzetto per diapositive del sistema Implicor*, 1973,  
tecnica mista,  
cm 50 x 150  
(programma per la  
Mostra *Contatto*  
alla Triennale di  
Milano n.14/69).  
Courtesy Archivio  
Umberto Bignardi,  
Milano.



S05-07

Umberto  
Bignardi, *Bozzetto  
per diapositive del  
sistema multivisione  
Implicor*, 1971,  
tecnica mista, cm 35  
x 35 (programma  
per ICSID, Ibiza, C  
40 41) .  
Courtesy Archivio  
Umberto Bignardi,  
Milano.

S05-08

S05-09

Istruzioni sequenza coordinamento audiovisivo del sistema di multivisione Implicor, 1971 (programma per ICSID, Ibiza). Courtesy Archivio Umberto Bignardi, Milano.

1

NERI  
11 - 9 - 12.1 - 12.10 - 12.2 - 12)

4.5.3.6.2.7.1.8

1.2.3.4.5.6.7.8 — NERO 11 - 12

2 - 12.10 - 12.1 - 12.9

La preesistenza archeologica de las primeras instalaciones humanas sobre el territorio de La region, (ETRUSCHI 2°) 8-7-6-5-10-9 — (ETRUSCHI 3°) 11

4-5-6-7-8 - 10-3 - las estruc-turas y las infraestructuras dejadas por las civiliza-12. ciones etrusca y romana,

4-3-12-5-6-7-8-12

los caserios medievales, los castillos,

3-4-10-9-12

las grandes y pequeñas ciudades historicas.

IMPLICOR

<p><u>Verde acceso:</u></p> <p>1 1-5 2 2-6 3 3-7 4 4-8 5 9-13 6 10-14 7 11-15 8 12-16 9 3-4-7-8 10 1-2-5-6 11 1.....16 12 Servocomando</p>	<p><u>Verde spento:</u></p> <p>1 9-10-13-14 2 11-12-15-16 3 1-3-6-8 4 2-4-5-7 5 9-11-14-16 6 10-12-13-15 7 1-2-3-4 8 5-6-7-8 9 9-10 -11 -12 10 13-14-15-16 11 17</p>
--	--

Retro maschio decodificatore

Reteo maschio combinatore



**S05-10**

*Veduta d'insieme sistema di multivisione Implicor, ICSID, Ibiza, 1971. Courtesy Archivio Umberto Bignardi, Milano.*



**S05-11**

*Veduta d'insieme sistema di multivisione Implicor alla mostra Italy: the New Domestic Landscape, The Museum of Modern Art, New York, 1970. Courtesy Archivio Umberto Bignardi, Milano.*

S05-12

S05-13

*Veduta d'insieme sistema di multivisione Implicor alla mostra Italy: the New Domestic Landscape, The Museum of Modern Art, New York, 1970.*  
Courtesy Archivio Umberto Bignardi, Milano.





## INTERMEDIA 43

### La società dello spettacolo, 1975

24 proiettori diapositivi Carousel, 3 proiettori diapositivi a slitta; 3 schermi per retro-proiezioni quadrati 420 cm x 420 cm (grandezza totale)

ricerca visiva: Aldo Ricci

realizzazione: Paolo Giunchi, Gianni Lo Scalzo

grafica: Mario Convertino e Beppe Giardini

produzione: Camel Award.

La società dello spettacolo<sup>1</sup>

L'ecologia è la totalità delle relazioni tra gli organismi e il loro ambiente. L'ambiente dell'informazione tecnologica è parte inesorabile della nostra ecologia.

Artisti e scienziati riaggiustano l'ambiente a vantaggio della società.

Superamento dell'artista come solista e dello scienziato come solipsista.

L'ecologia è arte e scienza nel senso più pragmatico ed espande la nostra percezione della realtà.

Il ruolo tradizionale e separato di arte e scienza ne esce completamente modificato.

INTERMEDIA 43 è un gruppo di tre persone Paolo Giunchi, Gianni Lo Scalzo e Aldo Ricci che ha operato nel tradizionale ambito della sociologia, della cinematografia, fotografia e teatro.

“I limiti del linguaggio sociologico e dei suoi scarsi rapporti con la società complessiva ci inducono a sperimentare nuove forme di linguaggio nel campo dell'immagine. Il nostro scopo è coinvolgere le varie "discipline" in un'unica esperienza fruibile. Questo implica la rottura delle barriere corporative sorrette dalle varie mitologie professionali. INTERMEDIA 43 è un laboratorio di sperimentazione, produzione, distribuzione di processi audiovisivi. Quello che non vogliamo — d'accordo con McLuhan — è che in nome del progresso la nostra cultura ufficiale cerchi di costringere i nuovi media a fare il lavoro dei vecchi”.

#### INTERMEDIA SIGNIFICATO

Si riferisce all'uso simultaneo di vari media per creare una totale esperienza ambientale per il pubblico

---

<sup>1</sup> Il testo qui riportato è una sorta di manifesto pubblicato nel catalogo della rassegna *Artevideo e Multivision*, (cat. mostra, Rotonda di via Besana, Milano 5-18 marzo 1975), Comune di Milano, Ripartizione Cultura, 1975, s.p. - courtesy Archivio Ugo La Pietra.

## INTERMEDIA CONCETTO

viene elaborato negli anni 60 dalla Harvard University da un gruppo di artisti e scienziati

## INTERMEDIA PROGETTO

- nega la codificazione di idee in un astratto linguaggio letterario.
- crea un'esperienza emozionalmente reale mediante l'uso di tecnologie audiovisive.

## SPERIMENTA

L'immagine per l'analisi sociologica di un territorio, in questo caso americano.

## ORGANIZZA

gli elementi spettacolari del flusso disparato di messaggi del processo di comunicazione, di una realtà sempre più metamorfizzata in spettacolo.  
DALLO SPETTACOLO NELLA SOCIETÀ ALLA SOCIETÀ DELLO SPETTACOLO DALLA COMUNICAZIONE DI MASSA ALLA COMUNICAZIONE INDIVIDUALE.

## UTILIZZA

- ricerca sociologica e raccolta materiale fotografico in USA (A. Ricci)
- attività teorico pratica svolta nell'area europea (P. Giunchi - G. Loscalzo)

### Descrizione tecnica impianto diapositivo "HARDWARE multivision projection"

3 campi visivi di 16 mq. per 48 mq. complessivi

12 schermi per proiezioni in dissolvenza 240 cm x 180 cm

3 schermi per proiezioni fisse 80 x 80 cm

24 proiettori carousel per la proiezione simultanea in dissolvenza (dal retro) delle immagini su schermi multipli differenziati

3 proiettori per la proiezione continua delle tre immagini fisse sui 3 schermi centrali

controllo automatico mediante apparecchiatura "elettrosonic" che fornisce gli impulsi per il programma di tutto il commento musicale. Gli impulsi di comando sono registrati sul nastro magnetico.

### Descrizione tecnica del programma "SOFTWARE"

- il programma è basato su circa 2000 diapositive a colori 24 x 36 montate in sequenza secondo una logica di lettura globale e secondo un codice di lettura orizzontale.

- la lettura globale orizzontale del programma richiede un tempo variabile di 20-30 minuti.
- la lettura verticale delle singole sequenze richiederebbe invece un tempo di 6 ore e 15 minuti.
- le immagini (circa 2000) sono state selezionate tenendo conto: della logica di lettura globale orizzontale; degli argomenti o frammenti di un mosaico molto più ampio e complesso che caratterizza la poliedrica società dello spettacolo americana nel suo processo di rapida evoluzione.

#### Argomenti trattati

aree urbane/ Blacks / Campus / Esclusione / Creatività alternativa e/o emarginata / Comics / Murali e Graffiti / Underground inteso come presa diretta dalla realtà / Modelli di sopravvivenza / Divismo / Indiani / Musica / Droga/ etc. Le immagini sono state raccolte (salvo un caso) nel territorio visivo americano nelle località di: New York, Harlem, S. Francisco, Berkeley, Oakland, Los Angeles, Hollywood, Memphis, Nashville, Alcatraz, S. Quentin, St.ford ecc.

#### Bibliografia principale

*La Società dello Spettacolo*, in *Artevideo e Multivision*, (cat. mostra, Rotonda di via Besana, Milano 5-18 marzo 1975), Comune di Milano, Ripartizione Cultura, 1975, s.p.

CALVESI M., *Videoarte alla Besana di Milano. Complicità tra mezzo e messaggio*, in "Il Corriere della Sera", 23 marzo 1975 (ritaglio)

PASSONI F., *Un dialogo tra l'arte e le masse*, in "L'Avanti", 26 marzo 1975, p. 5.

PASSONI F., *La scimmia saggia: Fotomedia, Artevideo e Multivision*, in "Arte 2000", n. 23, maggio 1975, pp. 18- 31.

TRINI T., *Artevideo e Multivision*, in "D'Ars", n. 75, Luglio 1975, pp. 12-21.

RICCI A., *Multivision e consumo collettivo di cultura*, in "Città e regione"; n. 1, gennaio 1976, pp.123-138.



**Luca Patella**

**Ambiente Proiettivo Animato, 1968**

1 performer, 1 schermo trasparente mobile, 1 metronomo, 1 tavolo,  
3 sedie,  
1 proiettore 16mm, 3 diaproiettori 35mm  
misure variabili

*Dichiarazione estetico-pratica<sup>1</sup>*

Questa mostra propone un «ambiente proiettivo animato»: in esso la proiezione invade gli spazi, seguendo una precisa parabola di immagini. C'è poi una presenza umana [Carlo Cecchi], oggettiva, che agisce davanti alle proiezioni, come ribaltata da esse stesse, complementandone i sensi, in maniera non astratta né naturalistica, ma funzione-reale.

Questo strumento-uomo che sa comportarsi indicativamente, compie cioè due tipi semplici di azioni, che non vogliono essere affatto degli happening, ma far sì che l'ambiente proiettivo non sfiguri di fronte alla realtà.

Il cinema e gli altri mezzi espressivi che ho nominato, sono usati da me in questo senso: dopo una fase piuttosto nevrotica della ipercultura dei linguaggi, quello che conta sono le cose più reali, cioè il mondo, le azioni, le relazioni, i modi di comportamento e percettivi, la formazione di essi. Gli oggetti, i dinamismi sociali: in altre parole, il farsi della vita morale attiva.

Bisogna essere consapevoli della tradizione, tanto da poterla dimenticare. Non ricreare una cultura, un linguaggio (o, se preferite, impostarne uno in trasformazione, che superi la dimensione astratta di essi).

Adoperare quindi i mezzi espressivi, come quello molto diretto-istintivo della macchina da presa foto e cinematografica, in assoluta verginità e novità (ma non inesperienza). Il fine è sempre quello, serio e pratico, di studiare, imparare, proporre meccanismi e modi di vita funzionali, attivi, originali o analizzarne di ogni altro genere, con spirito positivo. [...] Le proiezioni e i film più recenti non sono in realtà di immagine, ma hanno una dimensione di oggetto-spazio-soggetto.

Dopo *Terra animata*, l'ultimo film si chiama *Intorno-fuori*: tratta dell'usuale portato al suo livello di importanza. Cerca inoltre di creare uno spazio più ampio intorno ai movimenti del reale e ad oggetti-strutture funzionali indicative. Conferire importanza umana e originalità all'usuale è anche un contenuto di una serie di diapositive della *Proiezione Animata*.

---

<sup>1</sup> I testi che seguono sono stati tutti scritti dall'artista ed erano contenuti in una brochure (senza titolo) fornita come compendio ai visitatori dell'*Ambiente Proiettivo Animato* allestito presso la Galleria L'Attico il 30 aprile 1968 - courtesy Archivio Luca Patella e Rosa Foschi, Roma.

*Didascalico-programma: Ingredienti*

- A. Una stanza contenente tele fotografiche colorate<sup>2</sup>. Questi quadri sono immagini oggettivamente intervenute; fotografate cioè direttamente sulla realtà, in particolari condizioni.
- B. Un ambiente proiettivo animato [**fig. S07.01**], realizzato con:
- Tre diaproiettori, con diapositive
  - Un cineproiettore con un film
  - Un uomo che sa comportarsi indicativamente.
  - Un camminamento, ottenuto con una fettuccia tesa davanti ad una proiezione.
  - Un tavolino di bar, con sedie.
  - Uno «schermo pratico-inutile», semitrasparente e spostabile.
  - Un metronomo.
  - Un indicatore luminoso e sonoro, che dà il via alle azioni dell'uomo.
  - Scritte fosforescenti [diapositive]

*Gruppi di immagini*

Si tratta di una serie di trecento<sup>3</sup> diapositive, divise in tre settori, che hanno ognuno un carattere ed uno sviluppo che prosegue nel seguente (cento immagini su ogni schermo-parete).

1 - *Reportage marziano*. Il titolo indica, in senso ironico, un punto di vista originale sulla realtà: quello «marziano», che comincia dalla presa di contatto con la materia e la misurazione di essa [**fig. S07.02**] [**fig. S07.03**].

2 - *Lavarsi! (e L'Attico)*. Analisi di forme, strutture e colori, fatta però con oggetti reali di materiali puliti-industriali. Il titolo accenna alle spugne, ecc., riprese in macrofoto e, ironicamente, invita a lavarsi dalla convenzionalità. Si sconfinava sul marciapiede e negli spazi della città, dove piccole forme diventavano, in ripresa, strutture indicative, che invadono piazze. Si arriva ad un settore che impianta uno scambio spaziale e ironico fra l'Attico e piazza di Spagna [fig. S07.04].

---

2 Dal confronto con le immagini della brochure e come mi ha confermato lo stesso Luca Patella, due delle tele emulsionate della serie *Analisi di Comportamento - Misurazione della terra* (1967, cm 120 x 181) e *Stare al bar* (126 x 176,5) — fanno parte del nucleo di opere donate negli anni Settanta dall'artista al CSAC dell'Università di Parma. Il fondo di Luca Patella (ARTE0166) include anche altre opere relative all'*Ambiente Proiettivo Animato*, cioè le stampe lito-offset *Stare al bar* (1967, cm 70 x 50 A010264S) e *Camminare!* (1967, cm 70 x 50 A010265S).

3 In altri testi le diapositive riportate sono 400. La differenza quantitativa è imputabile al fatto che il film *Piove!* probabilmente veniva proiettato sulla parete solo il giorno dell'inaugurazione della mostra e poi sostituito da una serie di diapositive 35mm proiettate da un carousel.

3 - *Biglietto d'autobus, ecc.* Spazi, oggetti e fatti a cura di Luca Patella — Intorno-fuori, ovvio-nuovo, tutto, ecc. — Secondo H. S. Sullivan— Vari Microcosmi usuali.[fig. S07.05]

4 - *Piove!* (film oggettivo-statico). L'inquadratura è statica, come nelle diapositive, ma l'immagine si muove: gocce d'acqua che cadono [fig. S07.06].

Davanti allo schermo (3), nel camminamento, un uomo cammina regolarmente avanti e indietro, in maniera funzionale-reale, senza esprimere altre situazioni. Il metronomo batte. [fig. S07.07]

Davanti allo schermo (4), l'uomo sta poi seduto ad un tavolo di bar e, tutt'al più, beve, senza gestire, come sopra. [fig. S07.08]

La parabola della proiezione si conclude ad un livello meno ironico o strutturale e più usuale-importante, riallacciandosi all'origine e alla forza tesa di vita. Si ribalta infine nell'uomo che agisce fuori.

#### *Svolgimento della mostra*

La proiezione animata si svolge quindi come segue:

proiezione continua... intervento di animazione *Camminare!*... intervento di animazione *Piove!*... proiezione continua.

In seguito, le due indicazioni sporadiche potranno essere proseguite dal pubblico, che può anche, spostando lo «schermo pratico-inutile», intercettare inquadrature di immagini, o, seduto al bar, bere.

#### **Esposizioni**

*L'Ambiente Proiettivo Animato* è stato allestito per la prima volta il 30 aprile del 1968 alla galleria L'Attico di Roma presso la storica sede di Piazza di Spagna 20.

Dal 30 gennaio al 26 aprile 2015 si è tenuta presso il MACRO di Roma una mostra dedicata agli ambienti realizzati da Luca Patella tra il 1984 e il 2014. In occasione dell'esposizione Nanni Balestrini e Giuseppe Morra hanno 'messo in scena' l'azione di *Stare al bar* davanti a una parete collocata all'interno del percorso espositivo, sulla quale venivano proiettate le diapositive della serie *Piove!*. A dispetto del titolo della mostra, nel catalogo non viene spiegato il funzionamento dell'ambiente e, ad eccezione di qualche fotografia, non sono riportati materiali storici.

#### **Riferimenti bibliografici**

A.V., *Luca Patella*, Università di Parma - CSAC Centro Studi Archivio della Comunicazione, Grafiche STEP, Parma, 1977 (registro bibliografico pp. 99-100; materiali fotografici tav. 30-49).

PATELLA L., *Misurazioni e indicazioni attive 1966-69*, in I. PANICELLI (a cura di), *La fotografia di Luca Patella 1964-1978* (cat. mostra Mantova, Casa del Mantegna, 7 giugno - 30 luglio 1978), Provincia di Mantova, Mantova, 1978, pp. 43-44.

CANNILLA G. (a cura di), *Luca Patella. Indicazioni per una ontologica*, Jandi Sapi Ed., Roma, 1993, pp. 226-228.

CARPI DE RESMINI B., CHIODI S. (a cura di), Luca Patella. Ambienti proiettivi animati 1964-1984 (cat. mostra Roma, MACRO, 30 gennaio-26 aprile 2015), Quodlibet, Macerata, 2015, pp. 60-67 (nuova versione 2015).

#### **Nota su riedizioni e oggetti derivativi**

Per l'opera di Luca Patella non si può parlare propriamente di oggetti derivativi o riedizioni quanto piuttosto di quelle che lui chiama di volta in volta «trasformazioni mediali», «analoghi del soggetto» o «riformulazioni eterosemiologiche» mi limito quindi a elencare le tele emulsionate che sicuramente erano esposte nella stanza A e i «gruppi di immagini» della stanza B, cioè il film e le serie di diapositive proiettate sulle quattro pareti dell'*Ambiente proiettivo animato* all'Attico nel 1968; per il medesimo motivo non ha senso elencare le esposizioni a cui hanno partecipato le singole parti che componevano l'installazione, o le trasformazioni/riformulazioni di queste.

Luca Patella

*Biglietto d'autobus ecc.*, 1966

*Pioggia*, 1966

*Si dice A*, 1966

*Piazza di Spugna*, 1967

*Analisi di Comportamento - Stare al Bar*, 1967

*Analisi di Comportamento - Misurazione della terra*, 1967

*Analisi di Comportamento - Camminare!*, 1967

serie di tele emulsionate

misure variabili

Luca Patella,

*Ambiente Proiettivo Animato*, 1968

serie di 400 diapositive a colori 35mm

contiene: *Reportage marziano*; *Lavarsi! (e L'Attico)*; *Biglietto d'autobus, ecc.*; *Piove!*

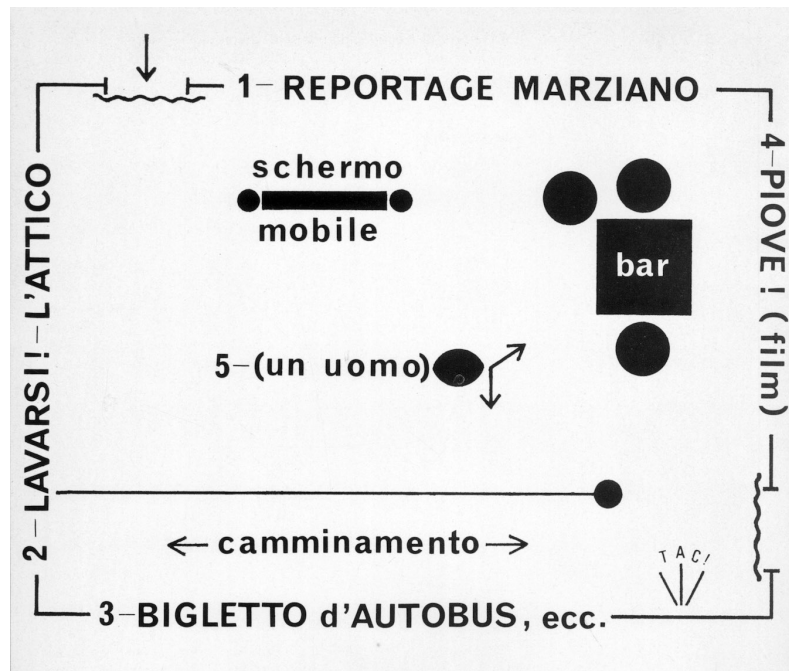
una selezione di queste diapositive era venduta come multiplo d'artista durante la mostra del 1968 a L'Attico.

*Piove!*

di Luca Patella, 1967, 16mm, b/n, muto, 10',  
film proiettato all'interno dell'*Ambiente Proiettivo Animato* su  
"l'uomo indicativo" mentre esegue il "comportamento" dello "stare  
al bar".

**S07.01**

Luca Patella  
pianta dell'*Ambiente  
Proiettivo Animato*  
all'interno della  
galleria L'Attico,  
1968, materiale  
stampa.  
Courtesy Archivio  
Rosa Foschi e Luca  
Patella, Roma.



**S07.02**

Locandina della mostra  
*Luca Patella*  
(immagini tratte dalla  
serie di diapositive  
*Reportage Marziano*)  
L'Attico, Roma, 30  
aprile 1968, materiale  
stampa, 21,5 x 30.  
Courtesy Archivio Rosa  
Foschi e Luca Patella,  
Roma.



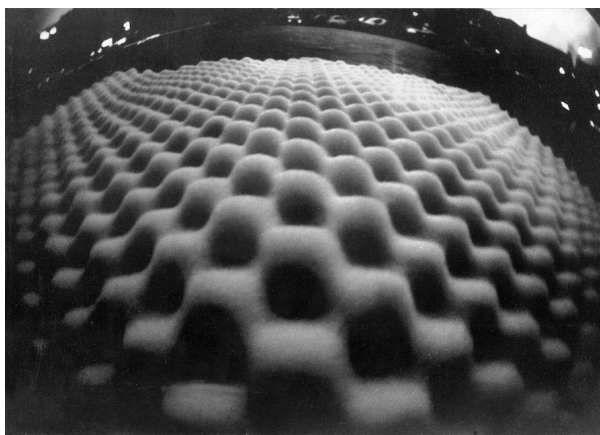
**S07.03**

Patella riprende piccoli oggetti che appariranno come grandi strutture (micro-macrostrutture), immagine tratta dal film *Intorno-fuori*, 1967. Courtesy Archivio Rosa Foschi e Luca Patella, Roma.



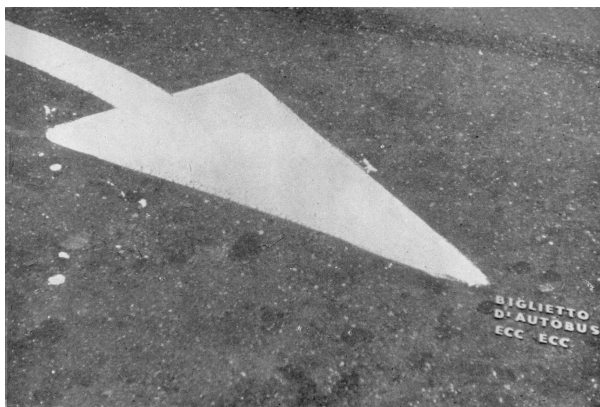
**S07.04**

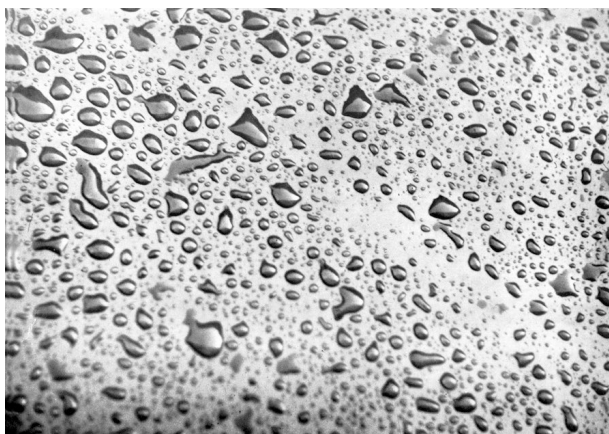
Luca Patella  
*Piazza di Spugna*,  
1967, diapositiva  
a colori 35mm.  
Courtesy Archivio  
Rosa Foschi e  
Luca Patella,  
Roma.



**S07.05**

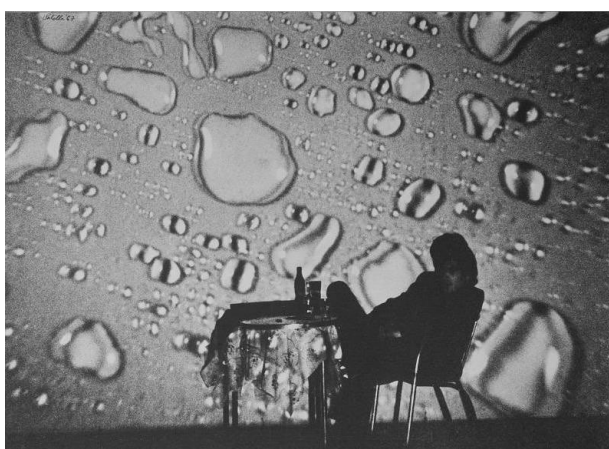
Luca Patella  
*Biglietto d'autobus  
ecc.*, (formu-  
lazione indicativo  
simbolica)  
1966, diapositiva  
a colori 35mm.  
Courtesy Archivio  
Rosa Foschi e  
Luca Patella,  
Roma.





**S07.06**

Luca Patella  
*Piove!*, 1966,  
diapositiva a  
colori 35mm.  
Courtesy  
Archivio Rosa  
Foschi e Luca  
Patella, Roma.



**S07.07**

Luca Patella,  
*Analisi di Compor-  
tamento - Stare al  
Bar* (da *Ambiente  
Proiettivo Animato*),  
1967, stampa  
fotografica su  
tela emulsionata  
cm 126 x 176,  
5 (A010263S).  
Courtesy CSAC  
Centro Studi  
Archivio  
Comunicazione,  
Parma.



**S07.08**

Carlo Cecchi  
esegue il  
comportamento  
di *Camminare!*  
all'interno  
dell'*Ambiente  
Proiettivo Animato*,  
1968.  
Courtesy Archivio  
Rosa Foschi e Luca  
Patella, Roma.

**Luca Patella**

**Sfere per amare. Pragmatica della comunicazione, 1969**

2 cupole di plexiglass, 2 proiettori carousel (60 diapositive cad.),  
1 proiettore 16mm, illuminazione ciclica dissolvente rosso-giallo-blu,  
sonoro magnetico pre-registrato.

*Sfere per amare*<sup>1</sup>

*Tre «sfere naturali» sonore, sotto un cielo alba e tramonto.*

Le sfere sono dei visori «pratico-ironico-didattici» (si tratta di cupole di plexiglas di circa 2 metri di diametro, con una proiezione emisfero di 120 immagini su tutta la calotta)<sup>2</sup>.

Due sono piazzate al suolo entro un grande segnale ellittico, tracciato in bianco sul pavimento dell'ambiente; una più piccola sovrasta le altre perpendicolarmente, a mezz'aria. Il tutto è sormontato da uno schermo-ciolo. La «luna» e il «cielo» mostrano immagini filmiche accelerate. Ai lati dell'ambiente, ogni tanto, una luce rossastra crescente e decrescente, indica l'alba e il tramonto [fig. S08.01].

La prima «sfera» si occupa di comunicazione: linguaggi, comportamenti umani (dalla percezione e dal gusto, all'azione interpersonale, in un ambito di ricerca "scientifico-fantastica", che, nell'analisi naturale del reale, raggiunge la dimensione dell'azione e dello sviluppo psicologico).

La seconda «sfera» e anche la «luna» sospesa ed il «cielo» col filmato, mostrano fenomeni naturali o cosmici e allusioni formali ad essi [fig. S08.02].

Il sonoro ricalca liberamente questa atmosfera di natura ed analisi calibrata del reale<sup>3</sup>.

Una ulteriore documentazione sulle «sfere» ci è fornita da un foglio caduto da una «sfera naturale», atterrata come un disco volante, un mattino dell'estate scorsa:

- Invenzione
- Questo è: ...serve a: ...
- Atterrando, i Marziani hanno preso contatto con le strutture e i fenomeni soggetti della materia, per imparare a intervenire con i mezzi più adatti
- Soggetti più che oggetti

---

<sup>1</sup> Il testo che segue è stato scritto dall'artista ed era originariamente riportato nella rivista della galleria L'attico cfr. PATELLA L., *Sfere per amare*, in "Cartabianca", n.5, Maggio 1969, p. 48; Una seconda versione del testo - dalla quale riporto la parte della «comunicazione aliena», qui più ampia che nella precedente - è stata pubblicata in DORFLES G., MARUCCI L., MENNA F. (a cura di), *Al di là della pittura*, op. cit., 1969, s.p.

<sup>2</sup> Nel catalogo della mostra *Al di là della pittura* viene chiarito che ogni sfera è caricata con 60 diapositive per un totale, appunto, di 120 immagini per sfera; la calotta semisferica opalina è ricavata da un oggetto industriale trasformato; il proiettore per diapositive inserito all'interno era stato modificato dall'artista per ottenere una proiezione non deformata.

<sup>3</sup> Nel sopracitato catalogo è indicato che il sonoro è composto da «effetti naturali, rumori di oggetti e gesti; testo psicologico di H.S. Sullivan».

- Attenzione! (visiva ecc. ecc. !)
- Cioè: il gusto storico →
- le tecniche e i modi visivi, percettivi e di comunicazione
- lo studio dei comportamenti →
- per l'azione naturale (impersonale) dei sentimenti!
- Contro la razionalizzazione nevrotico-adolescente e contro i dinamismi iperfantastici
- L'equazione raggiunta è: uomini, capire, sentire, fare
- Altra conclusione: quel che non è utile, non serve
- E: se c'è un mistero, non è stato capito
- Anche secondo Harry Stack Sullivan e omaggio al vecchio Alfred (Alder!)
- Vedo, vado!
- Sfere per amare, sonore, sotto il cielo
- La tendenza attuale dell'arte è l'arte d'amare.<sup>4</sup>

### **Esposizioni**

*Le Sfere per amare* sono state esposte per la prima volta il 20 maggio del 1969 alla galleria L'Attico di Roma nella nuova sede in Via Beccaria.

Dal 5 luglio al 28 agosto 1969 presso il Palazzo Scolastico Gabrielli di San Benedetto del Tronto *Le Sfere per amare* fu esposto nell'ambito della mostra *Esperienze Al di là della Pittura - Cinema Indipendente, Internazionale del multiplo, Nuove esperienze sonore*.

### **Riedizioni**

*Luca Maria Patella. Proiezioni e visioni cosmiche 1965/1969*, Galleria Nazionale di Arte Moderna, Sala del Soppalco del II Novecento, 9 ottobre -7 novembre 2010.

In occasione della Giornata del Contemporaneo 2010, l'artista ha realizzato con l'aiuto del fotografo Marcello Di Donato una nuova versione dell'installazione a partire da una delle *Sfere* acquistate da Palma Bucarelli per la GNAM nel 1971. Come si evince dal testo e dalle immagini della brochure questa riedizione ha comportato numerosi problemi tecnici poiché il team che ha lavorato al *reenactment* non è riuscito a ricreare in digitale una proiezione non distorta anamorficamente, com'era invece quella realizzata con mezzi analogici nel 1969. Per cercare di ottenere una proiezione non troppo deformata la semisfera è stata pertanto esposta inclinata e non poggiata a terra.

### **Riferimenti bibliografici**

A.V., *Luca Patella*, Università di Parma - CSAC Centro Studi Archivio della Comunicazione, Grafiche STEP, Parma, 1977 (registro bibliografico p. 100; materiali fotografici tav. 55-79).

---

<sup>4</sup> DORFLES G., MARUCCI L., MENNA F. (a cura di), *op. cit.*, 1969, s.p.

TRINI T., *Oh, le belle mostre*, in "Domus", n. 476 luglio 1969, pp. 45-46.

DORFLES G., MARUCCI L., MENNA F. (a cura di), *Al di là della pittura*, (cat. mostra Palazzo Scolastico Gabrielli, San Benedetto del Tronto, 5 luglio - 28 agosto 1969), VIII Biennale d'Arte Contemporanea San Benedetto del Tronto, 1969, s.p.

CANNILLA G. (a cura di), *Luca Patella. Indicazioni per una ontologica*, Jandi Sapi Ed., Roma, 1993, pp. 219-222.

RORRO A., *Luca Maria Patella. Proiezioni e visioni cosmiche 1965/1969* (brochure mostra Roma, Galleria Nazionale di Arte Moderna, Sala del Soppalco del II Novecento, 9 ottobre - 7 novembre 2010), Ed. Carte Segrete, Roma, 2010.

#### **Nota su riedizioni e oggetti derivativi**

Per l'opera di Luca Patella non si può parlare propriamente di oggetti derivativi o riedizioni quanto piuttosto di quelle che lui chiama di volta in volta «trasformazioni mediali», «analoghi del soggetto» o «riformulazioni eterosemiologiche»; come già nel caso dell'*Ambiente Proiettivo Animato* non elenco le esposizioni a cui hanno partecipato le singole parti che componevano l'installazione, o le trasformazioni/riformulazioni di queste.

Luca Patella

*Sfera Naturale / Sfera per Amare*, 1969

calotta emisferica con apparecchio proiettivo interno

150 cm Ø x 80 cm h

Archivio Galleria Nazionale Arte Moderna, Roma

Luca Patella

*Questo è: — Serve a: —*, 1969

serie di 60 diapositive a colori 35mm

(comunicazioni attive)

Luca Patella

*Uomo capire sentire fare*, 1969

serie di 60 diapositive a colori 35mm

(indicazioni attive)

[fig. S08.03] [fig. S08.05]

Luca Patella

*Uomo capire sentire fare*, 1967-1968

stampa fotografica B/N su tela emulsionata imbibita in rosa

30 x 120 cm

*Sfere*

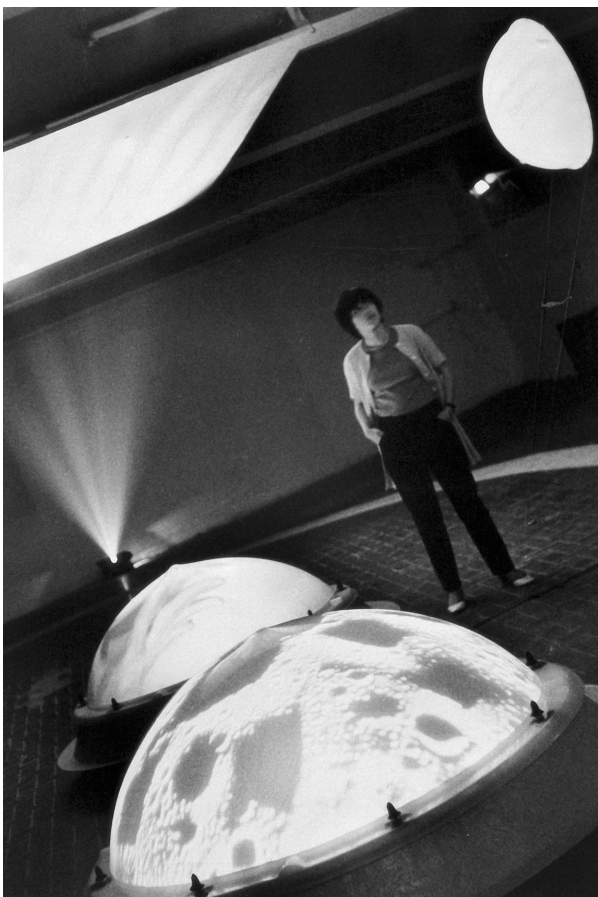
di Luca Patella, 1968, 16mm, col., 7'24"

Il film documenta il funzionamento del dispositivo durante l'inaugurazione della mostra; la pellicola originale è attualmente conservata presso CSC - Cineteca Nazionale, Roma.



**S08.01**

Luca Patella  
veduta complessiva  
dell'installazione *Sfere  
per amare* della galle-  
ria L'Attico, Roma,  
1969. Fotografia di  
Luca Patella.  
Courtesy Archivio  
Rosa Foschi e Luca  
Patella, Roma.



**S08.02**

Rosa Foschi accanto  
all'installazione *Sfere  
per amare* della galle-  
ria L'Attico, Roma,  
1969. Fotografia di  
Luca Patella.  
Courtesy  
Archivio Rosa Foschi  
e Luca Patella, Roma.

**S08.03**

**S08.04**

**S08.05**

Luca Patella,  
*Indicazioni attive*,  
diapositive a colori  
35mm.  
Courtesy Archivio  
Rosa Foschi e  
Luca Patella, Roma.







**Ugo Locatelli**  
**Aree e Tracce, 1972**

11 diapositive 6x6 cm da tenere in mano (edizione d'artista)  
11 diapositive 35mm; 1 diaproiettore carousel 35mm

**Ugo Locatelli**  
**Immagini Lunghe, 1972**

*Noi sappiamo* (8mm, col., 2'20")  
*Tempo di lettura* (8mm, col., 2'50")  
*Meta* (Super8, col., 2'20")

*Aree e Tracce (1972)*

*(Note per Luciano Inga-Pin, curatore della mostra) soprattutto il vedere come atto essenzialmente mentale non ottico non retinico<sup>1</sup>*

AREE come tempi e spazi di attesa, / delineazioni del possibile / ambiti e insiemi di tracce (reali, latenti) disguidi dal reale pesante inerte

TRACCE che sconfinano da un'area / diapositiva come carta assorbente trasparente / mente di ingrandimento / operazione "in vitro" da laboratorio / "piccolo vetro" influenzato influenzabile / osservazione integrale (quella a cui succede l'assorbimento definitivo dell'osservatore da parte del fatto osservato) / diapositiva in vece del quadro, quadro-progetto, fotografia, slogan, per intenzionare il più possibile la visione (visione a mano a visore a parete per proiezione) senza altre cose intorno / per far perdere peso e formato e "coefficiente d'arredamento" all'immagine / per non focalizzare l'attenzione ma consentire che l'attenzione si focalizzi da sé (bisogna decidere di usare la diapositiva) / perché il punto di fuga sia chi guarda: spazio mentale tra opera e osservatore / per vedere attraverso, per praticare l'attenzione la meraviglia l'esteticità generalizzata /

aree e tracce come sintomi mentali resi visibili quanto basta snodi della memoria collettiva / autoreproiettore (di coscienza)

*Aree*

1) 1969: trovare il modo di utilizzare ciò che non è per vedere ciò che è / rendere visibile l'i-dea dell'individuazione come un'area disponibile non come esempio particolare / individuazione non come rappresentazione di "fatti" inclusi casualmente e contingentemente nel "riquadro" ma come significazione degli stessi / trovo che il vetro può andare (un omaggio a Duchamp, un "piccolo vetro" che deve essere firmato), che può mio malgrado ingannare per la sua fisicità, il peso il formato /

1971: il piccolo vetro diventa tascabile è il vetrino vergine di una diapositiva: può essere effettivamente tenuto in mano per "individuare"; inserito in un proiettore o in un visore perde peso e diventa campo di luce che può individuare

---

<sup>1</sup> I seguenti testi riguardanti le Aree, le Tracce e i film provengono da una serie di fogli datati 1972 scritti a macchina da scrivere dallo stesso Locatelli e conservati nell'archivio privato dell'artista. Una parte di questi testi era già stata pubblicata in LEZZOLI F., *Ugo Locatelli 1962-1972. Fotografia, scrittura sperimentazione*, Tip. Editoriale, Piacenza, 2003, pp. 130-132.

tutt'intorno: gli oggetti immobili spaesati per il distacco luce-buio col resto (ready-made); le pareti, anche, achromes o monochromes; persone immobili o in movimento (cinema, teatro, happening; ready-made mobili)

2) 1970: su un lato di una scatola d'imballaggio la tabellina nella quale il produttore contrassegna il colore del contenuto: penso ai colori immateriali, al bleu-bleu anche / penso ai colori (come i suoni) portatori di se stessi e alla idea della possibilità di sceglierli / mi convinco che più che un'area di accertamento sia un'area d'orientamento (sulla pittura, oggi) /

1971: l'area d'orientamento perde utilmente fisicità e colore (l'originale è un cartone da imballaggio con stampa tipografica rossa) nella trasposizione essenziale in diapositiva, nero su trasparente

3) 1970: su un lato di una scatola d'imballaggio l'indicazione delle dimensioni del contenuto, senza l'unità di misura / la mancanza dell'unità di misura mi convince che più che un'area di accertamento sta invece un'area di orientamento (sulla scultura oggi) / voglio dire ancora che non ho mai pensato ad una scultura da 550x330x980 ma a tutte le sculture che comprende l'idea — così espressa — delle tre dimensioni / 1971: come per la 2) [fig. S09.01].

#### *Tracce*

4) 1968: i vetri delle finestre di un edificio in costruzione / dall'esterno: questo spiega il ribaltamento della traccia e il campo nero che è nero buio dalla strada / 1971: trasposizione in diapositiva, piccolo vetro

5) 1968: la pagina di una rivista tecnica sui muri / certamente contiene l'idea di cinema (lo sto facendo un film - cioè un'immagine lunga - riprendendo i quattro fotogrammi, un minuto ciascuno) / e l'idea di pittura (Altamira, Leonardo, giorni nostri) / e l'idea di happening, vero  
1971: trasposizione in diapositiva

6) 1960: per dire che mi sono accorto allora per la prima volta di questa traccia su un tavolo / 1970: la rivedo con molta attenzione in un esperimento individuale di telecinesi /  
1971: il taglio fotografico traduce bene la situazione di avvicinamento mentale alla traccia, di intenzione della visione

7) 1970: mi sono accorto per la prima volta di questa traccia /  
1971: come per la 6)

8) molte volte prima / 1969: questa volta il fiume lo offre più identificato / 1971: prenderlo (il sasso e il suo equatore) e ricordare di averlo perso, definitivamente

9) 1967: la fotografia — così com'è — in un atlante / sono certo che vedendolo sulla terra si vedono anche i tratteggi di raccordo: non il vecchio solco uno nuovo tracciato da Heizer (ad esempio) ma proprio i tratteggi di raccordo / così come vediamo il fluire dell'acqua e i fiumi nel fiume /  
1971: trasposizione in diapositiva

10) 1970: lo schianto naturale che fa da guida a trovare e vedere questa traccia / scabra e na-turale: una delle infinite possibili nell'albero / due facce rese visibili,

una terza, ormai si può vedere, l'anima tra le due facce, prima / 1971: trasposizione in diapositiva /

11) 1970: sono certo che quando si sceglie una stella e la si vede si diventi, anche, la sua ombra / assicuro che è l'ombra di una stella, neanche tanto eccentrica, un piccolo spostamento mentale / 1971: trasposizione in diapositiva  
**[fig. S09.02].**

altre parole mie potrebbero solo portare a cadute di tensione / invece, alcuni prelievi da Marcel Duchamp: «nell'atto creativo l'artista va dall'intenzione alla realizzazione attraverso una catena di reazioni totalmente soggettive / la sua lotta verso la realizzazione non può e non deve essere pienamente cosciente almeno sul piano estetico (so che questa affermazione non incontrerà l'approvazione di molti artisti che rifiutano questo ruolo mediatico e insistono sulla validità della loro consapevolezza nell'atto creativo / eppure le virtù di un'opera sono del tutto separate dalle spiegazioni razionali dell'artista che non può interpretare una forma di espressione con un'altra forma di espressione / a dir poco finisce con distorcere il messaggio originale qualunque cosa egli dica) / il risultato di questa lotta è la differenza tra l'intenzione e la realizzazione / di conseguenza nella catena delle reazioni che accompagnano l'atto creativo manca un anello: questa lacuna che rappresenta l'incapacità dell'artista di esprimere completamente la sua intenzione è il "coefficiente d'arte" personale contenuto in un'opera / ciò che l'arte è in realtà è questo anello mancante non gli anelli che esistono / è un'uscita verso regioni non governate dal tempo e dallo spazio /

*Immagini Lunghe – Films (1972)*  
*(Schede di presentazione)*

*Noi sappiamo*

8mm, 24 f/s, 2'50"

“Noi sappiamo di sicuro che certi tipi di comunicazione su certi temi sottoposti all'attenzione di certe persone in certe condizioni producono certi effetti”

Questa scritta trovata è stata ripresa per periodi che vanno dal fotogramma singolo ad un massimo di 3 secondi con pause a schermo buio che vanno dal fotogramma singolo a 5 secondi

Nota: per delineare una possibilità di semplice rianimazione dell'attenzione sulla condizione. **[fig. S09.03]**

*Tempo di lettura*

8mm, 18 f/s, 2'20"

Ciascuna delle quattro immagini (pagina trovata in un periodico tecnico) è stata ripresa, nell'ordine di accadimento, per un minuto

Nota: immagine lunga / la durata costante delle riprese singole impedisce l'instaurarsi di un punto di vista narrativo prevalente / immagini statiche per un'osservazione integrale / per l'individuazione come significazione / non rappresentate né interpretate ma semplicemente presentate / immagini di partenza e non di arrivo / che ci sono prima di essere qualcosa. **[fig. S09.05 a, b, c, d]**

*Meta*

Super 8, 18 f / s, 2'20"

L'immagine trovata è stata ripresa per metà tempo diritta per l'altra metà rovesciata.

Nota: specifico non conforme / giro cingolato / disabituando / area d'orientamento / impersonale / avvicinamento segreto / non omologarla / immateriale / dei carteggi / formapensiero / la mente scabra / sentiero sottile / gravità orizzontale / cetacés c'est assez / errore di copista / quale tempo / [fig. S09.04 a, b]

## **Esposizioni**

Le diapositive di *Aree e Tracce* vengono presentate per la prima volta nel 1972 alla Galleria Il Diagramma di Milano, proiettate in loop a parete in formato 35mm e disposte in una teca nell'apposito astuccio creato per l'edizione d'artista in formato 6x6.

Le sole diapositive delle *Aree* vengono proiettate in loop durante l'esposizione Prospettive 5 - esperienze attuali di figurazione, di non figurazione e di progettazione concettuali o spaziali tenutasi a Roma nell'aprile del 1972.

I tre film che compongono il ciclo de *Le immagini Lunghe* furono proiettati per la prima volta il 23 febbraio del 1972 al Teatro Filodrammatico di Piacenza nell'ambito della *Prima rassegna di cinema sperimentale* organizzata dallo stesso Locatelli e da Raffaele Perrotta (4-25 febbraio 1972).

Lo stesso anno vennero proiettati anche alla Galerie Yellow Now! di Liegi come attesta un documento ciclostilato conservato nell'archivio dell'artista con le indicazioni di proiezione del film *Noi sappiamo*.

Il 1 dicembre del 1974 i tre film vengono proiettati al Circolo Culturale del Salone Pier Lombardo di Milano nell'ambito della *Prima rassegna nazionale del cinema indipendente e sperimentale* organizzata da Raffaele Perrotta e Sirio Luginbühl.

## **Riedizioni**

La nuova versione dell'installazione curata da Home Movies con la collaborazione di chi scrive è stata realizzata allo Spazio Labò (Bologna, 28 ottobre 2017) nell'ambito della X° edizione di Archivio Aperto. La nuova edizione è di fatto un compromesso tra le due versioni diapositive originali. Poiché la serie originale di dia in 35mm (immagine rettangolare) era lacunosa e priva di riquadratura delle immagini quadrate ristampate in questo formato, le 11 diapositive qui proiettate a parete in loop sono ricavate da una scansione digitale

delle dia 6x6 (immagine quadrata) contenute nell'edizione d'artista del 1972. Una di queste edizioni, aperta ed estratta dal suo astuccio originale era disposta su un tavolo luminoso intecato accanto alla proiezione in loop.

Dato che l'ottimo stato conservativo dei film lo permetteva, nella medesima circostanza sono state proiettate (a muro) anche le pellicole originali di *Noi sappiamo*, *Tempo di lettura* (in 8mm) e *Meta* (in Super 8), alla presenza dello stesso Locatelli. In questa occasione si è scelto di riproporre filologicamente la modalità di proiezione del 1972 lasciando l'autore libero di dialogare con il pubblico nei momenti "morti" di riavvolgimento e caricamento delle bobine.

In occasione del FilmForum 2018 organizzato dall'Università degli Studi di Udine, i film sono stati proiettati consecutivamente, senza interruzioni, nella nuova edizione in 16mm realizzata da Home Movies (Kinemax, Gorizia, 2 marzo 2018). Era la prima volta che i film venivano proiettati in una sala cinematografica tradizionale, per questo motivo si è preferito lasciare che l'artista si confrontasse con il pubblico solo al termine della proiezione.

#### **Riferimenti bibliografici**

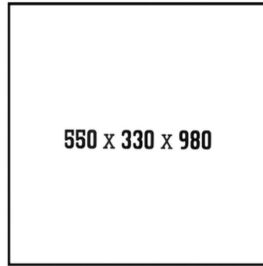
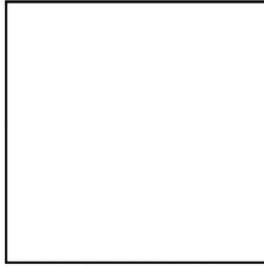
INGA PIN L., *Ugo Locatelli, Aree e Tracce*, Edizioni Diagramma Milano 1972, testo stampato contenuto nell'edizione numerata delle diapositive 6x6.

INGA PIN L., Locatelli, in E. CRISPOLTI, G. DI GENOVA (a cura di), *Prospettive 5 - esperienze attuali di figurazione, di non figurazione e di progettazione concettuali o spaziali*, Ed. Il Grifo, Roma, 1972, pp. 197-178.

LEZZOLI F., *Ugo Locatelli 1962-1972. Fotografia, scrittura sperimentazione*, Tip. Editoriale, Piacenza, 2003, pp. 121-126; 130-132 [registro documenti].

**S09.01**

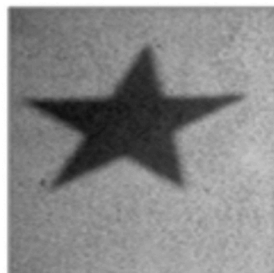
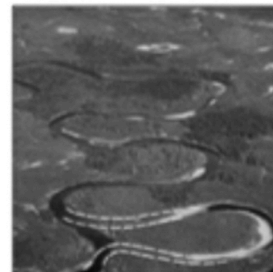
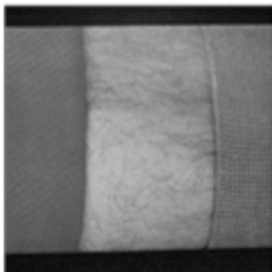
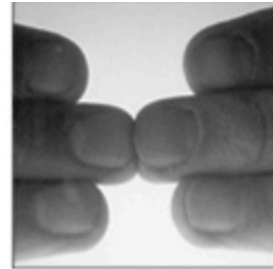
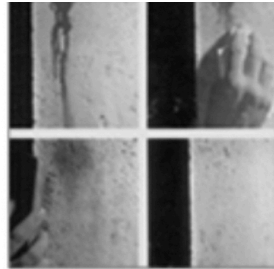
Ugo Locatelli  
*Aree*, 1972,  
3 diacolor,  
cm 6x6.  
Courtesy l'artista.

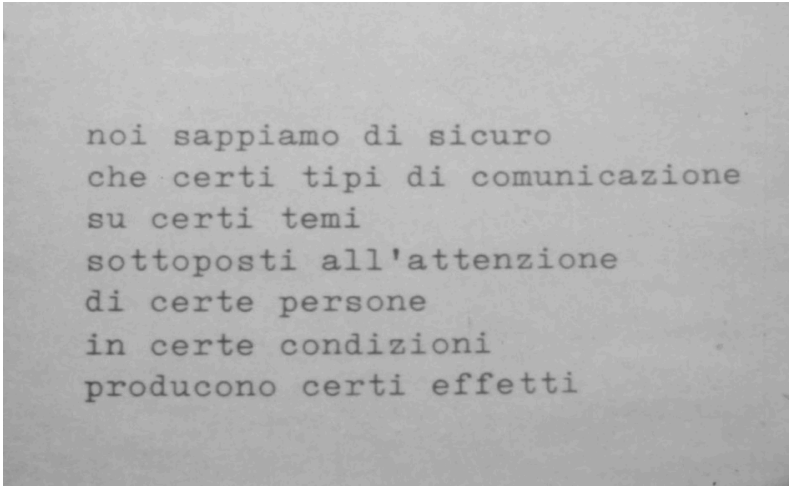


BLEU - BLEU	
BLEU - BIANCO	
BLEU - ROSSO	
BLEU - TABACCO	
ROSSO - ROSSO	
ROSSO - BIANCO	
ROSSO - TABACCO	
ROSSO - BLEU	
GRIGIO - BIANCO	
GRIGIO - ROSSO	
GRIGIO - BLEU	
GRIGIO - TABACCO	

**S09.01**

Ugo Locatelli  
*Tracce*, 1972,  
9 diacolor,  
cm 6x6.  
Courtesy l'artista.





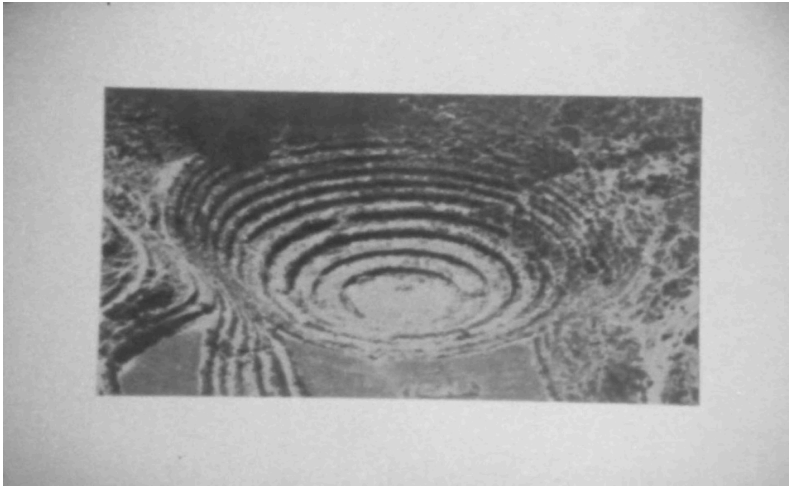
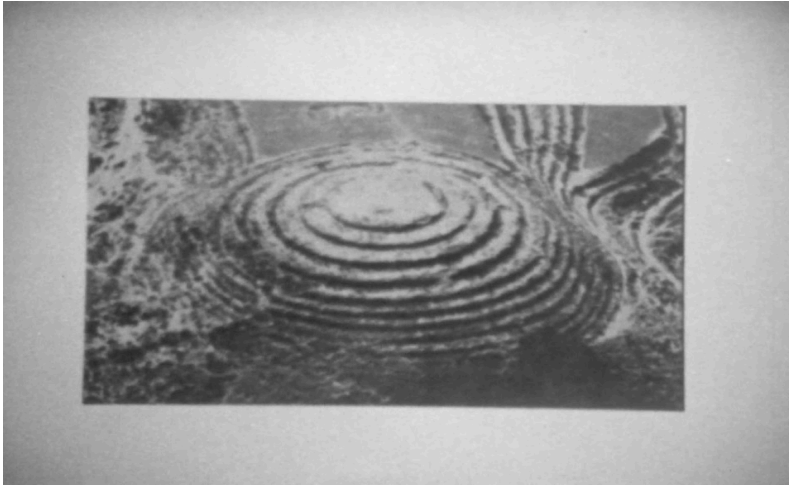
**S09.03**

*Noi sappiamo*, 1972  
di Ugo Locatelli  
8mm, col., 2'20".  
Courtesy l'artista e  
Archivio Home Movies,  
Bologna.

**S09.04 a**

**S09.04 b**

*Meta*, 1972  
di Ugo Locatelli  
Super 8, col., 2'20".  
Courtesy l'artista e  
Archivio Home Movies,  
Bologna.



Scheda 9 — Ugo Locatelli, *Aree e Tracce; Immagini Lunghe*

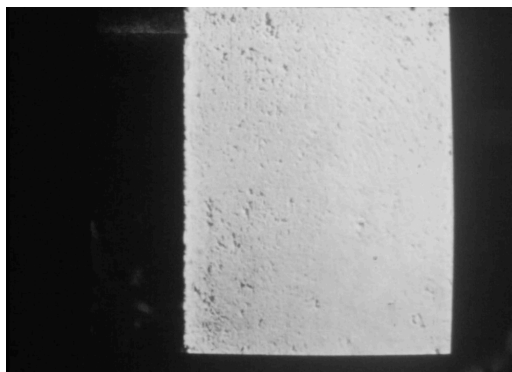
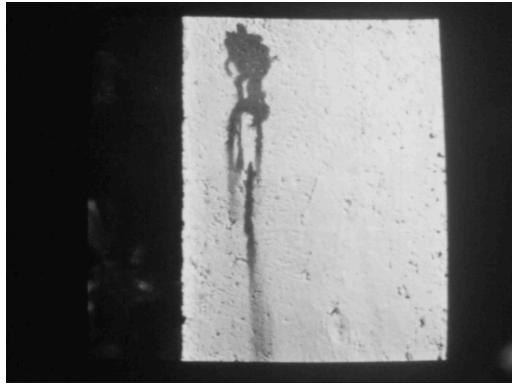
**S09.05 a**

**S09.05 b**

**S09.05 c**

**S09.05 d**

*Tempo di Lettura*, 1972  
di Ugo Locatelli  
8mm, col., 2'20".  
Courtesy l'artista e  
Archivio Home Movies,  
Bologna.

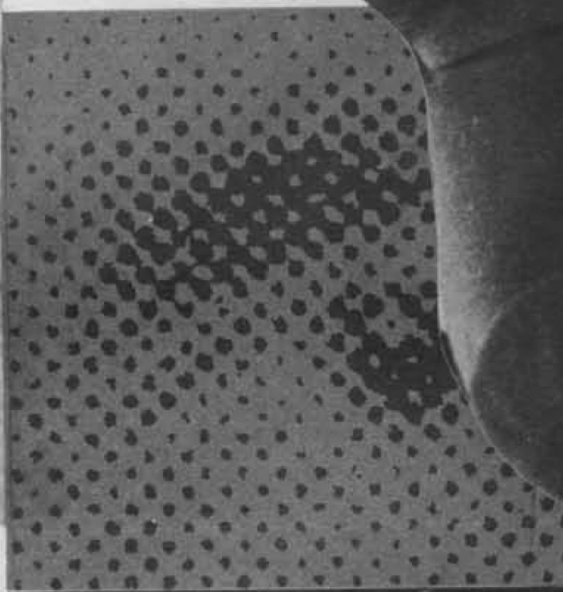


# INTELLIGENCE TEST USES LIGHT FLASH

Brain's Response Timed—  
Result Shows Correlation  
to I.Q. Measurements

ADVANTAGES ARE CITED

AP wirephoto



Life Magazine





# Traduzioni

## Re: Vision

\*Trascrizione del discorso tenuto da VanDerBeek alla Southern Illinois University di Carbondale in occasione della Conferenza mondiale "Vision65" Cfr. S. VanDerBeek, Re: Vision, in "The American Scholar", vol. 35, n. 2, Spring 1966, pp. 335-340.

## CULTURE: Intercom and Expanded Cinema I

\*\* VANDERBEEK S., *Culture Intercom and Expanded Cinema*, in "Film Culture", n.40, Spring 1966, pp. 15-18.

## Culture: Intercom and Expanded Cinema II

\*\*\* VANDERBEEK, S., "*Culture: Intercom and Expanded Cinema. A Proposal and Manifesto*", in "The Tulane Drama Review", vol.11, n.1, Fall 1966, pp. 38-49; lo stesso testo è pubblicato con il titolo *Culture Intercom & Expanding Cinema. A proposal by Stan Vanderbeek*, in "Motive", November 1966, pp. 13-23.

**Immagine su lucido**  
*Culture Intercom & Expanding Cinema. A proposal by Stan Vanderbeek, in "Motive", November 1966, pp. 13-23.*

### Nota alla traduzione italiana dei testi

Per cercare di restituire, laddove possibile, l'attenzione di VanDerBeek al rapporto tra cinema e movimento, *motion picture* è stato tradotto letteralmente con «immagine in movimento». Non esistendo un esatto corrispettivo italiano, il termine *movie* è stato tradotto con «film». A sua volta, essendo *film* in lingua inglese un termine più specifico che in italiano si è scelto, nella maggioranza dei casi, di tradurlo con «pellicola».

Poiché ormai entrate nell'uso comune, al posto delle parole composte *audio-visual*, *video-tape* e *film-maker* sono state adottate le corrispettive forme univerbate («audiovisivo», «videotape» e «film-maker»). All'interno del testo si è preferito utilizzare «cinema espanso» piuttosto che *Expanded Cinema*, ma l'aggettivo *expanded* è stato mantenuto in inglese, qualora separato dalla parola cinema. I termini teorici *Ethos-Cinema*, *Intra-communitronics* e il nome del dispositivo *Movie-Drome* sono mantenuti in lingua originale. Sono invece stati tradotti i termini: *Movie-Murals* (Film-Affresco), *Movie-Mosaic* (Film-Mosaico), *Experience Machine* (Macchina dell'Esperienza), *Newsreel of Ideas/Dreams* (Cinegiornale delle Idee/dei Sogni), *sound-images* (immagini sonore), *visual velocity* (velocità visiva), *international picture-language* (linguaggio visivo internazionale), *cultural-over-reach* (superamento culturale), *culture de-compression chamber* (camera di decompressione culturale).

Un caso particolare è rappresentato dal termine *culture intercom*, che nel 1967 venne tradotto in come «telefono interno della cultura» (Cfr. "Marcatrè", n. 34-36, p. 141), mentre qui si è preferito utilizzare il letterale «interfono della cultura». Trattandosi di un manifesto artistico, la particolare punteggiatura di VanDerBeek – l'uso dei due punti al posto del trattino e dei puntini di sospensione a seguito del punto – è stata mantenuta invariata; in quest'ottica, si è cercato di conservare tutte le particolari formattazioni del testo (a-capo, grassetti, maiuscole, rientri, interlinea, ecc.).

La traduzione è a mia cura, con la supervisione di Petra Aprile.



## Re: Vision

STAN VAN DER BEEK

Vision undergoes re-vision; intention, symbol, reality  
are the factors that undergo constant change  
in the appearance of any art form.

Motion pictures—  
pictures in motion—  
seem most suited to the metaphysics of change,  
to life in motion,  
and as such cinema is becoming the most significant of art forms.

“One thing that is new is the prevalence of  
newness, the changing scale and scope of change  
itself, so that the world alters as we  
walk in it. . .”

(Robert Oppenheimer, from “The Open Mind”)

I like to think that life is a dissolve. . .

. . . and that seeing is the real illusion, that a sense of reality  
is a sense of the senses. . .  
that a sense of reality is a sense of non-sense. . .  
that movies should delight the eye and rearrange the senses. . .  
that movies are changing the art of seeing. . .  
that movies are an art of seeing. . .  
that movies are an illusion. . .  
that seeing is believing.

The irony of art and life reminds us that “motion pictures”  
are really a series of “still” pictures, which are being replaced  
in the projector at less than 1/24th of a second . . . reaching  
our eye at 186,000 m.p. second.

That we see the illusion of motion is based on the retention  
of image, or the eye's inertia.

Motion pictures are apparent motion. . .

The film worker deals with “visual velocity” and “visual inertia,”  
laws of sight that seem similar to laws in physics—  
or at least to definitions of sight that contemporary  
artists are exploring.

If movies and “vision” can assume the same meaning  
then visions take the path of least resistance, that is,  
intuitive logic, intuitive geometry, image-symbol making, art-  
city planning of the mind, a form of research  
that is just beginning in motion images. . .

VANDEBEEK S.,  
*Re: Vision*, in "The  
American Scholar",  
vol. 35, n. 2, Spring  
1966, pp. 335-340.

## Re: Vision

Vision undergoes re-vision: intention, symbol, reality  
are the factors that undergo constant change  
in the appearance of any art form.

Motion pictures —  
pictures in motion —  
seem most suited to the metaphysics of change,  
to life in motion,  
and as such cinema is becoming the most significant of art forms.

"One thing that is new is the prevalence of  
newness, the changing scale and scope of change  
itself, so that the world alters as we  
walk in it"  
(Robert Oppenheimer, from "The Open Mind")

I like to think that life is a dissolve...

... and that seeing is the real illusion, that a sense of reality  
is a sense of the senses ...  
that a sense of reality is a sense of non-sense...  
that movies should delight the eye and rearrange the senses...  
that movies are changing the art of seeing...  
that movies are an art of seeing...  
that movies are an illusion...  
that seeing is believing.

The irony of art and life reminds us that "motion pictures"  
are really a series of "still" pictures, which are being replaced  
in the projector at less than 1/24th of a second...reaching  
our eye at 186,000 m.p. second.  
That we see the illusion of motion is based on the retention  
of image, or the eyes' inertia.

Motion pictures are apparent in motion...  
The film worker deals with "visual velocity" and "visual inertia",  
laws of sight that seem similar to laws in physics —  
or at least to definitions of sight that contemporary  
artists are exploring.  
If movies and "vision" can assume the same meaning  
then vision take the path of least resistance, that is,  
intuitive logic, intuitive geometry, image-symbol making,  
art-city planning of the mind, a form of research  
that is just beginning in motion images...

(Retinal art such as stroboscope simulation that produces color from black and white images... the possibility of mental movies...)

“If confusion is the sign of the time, I see at the root of this confusion a rupture between things and words, between things and the ideas and sign that are their representation...”  
(Artaud)

The apparent image and the approximate image interrelate in our national sense of photo-reality. It is not inappropriate that we have a magazine called “Life” — that we take for granted that movies are reality...

That we take for granted much of our American life as it is reflected in photo-reality is evidenced by a lack of self-criticism and satire...

Paul Klee said:  
“Satire is not an excess of ill humor, but ill humor resulting from a vision of something higher ... ridiculous man, divine God. Hatred to anything stagnant out of respect for pure humanity...”

Malraux pointed out that life has no real walls... and no real museum...  
The World's Fair is an example:  
It was not very interesting to people, and was commercial failure, perhaps because it was designed as an object in the museum tradition...

But if it had been designed as objects, books, textures, smells, sound, motion picture, that were sent in boxes to each person in America to own and keep in his possession... to give each of us continuous research pleasure and the stimulation of international ideas...  
a direct 20th century stimulus made possible by mass production, that would serve as reference material until the next Fair...

In other words a kit of communication tool sent to 150000000 Americans — tape, recorders, books, slides, film, display case, et cetera — designed by the artist designers of the world, mass-produced so that the budget for

this kit would cost no more than pavilion's installation.

Since one has to pay to get into the Fair, the citizen could have sent this money in return to the kit. For a suitable time period the Fair would have sent him continuously changing displays and materials from over all the world... some to keep and some to exchange, like books from a world library.

The World's Fair was at best merely fair. It reproduced the idea of 1939, not 1964... It could be anticipated that audio-visual conditioning will produce new results...

I like the process of making film, because it is a way for me to have dialogues with myself.  
I work in a small studio-dome, which I build myself from a silo top.

I work in the painter's tradition and do everything by myself as much as possible, which include home development of my negatives, camera work, editing, *et cetera*.

I often take my films without too much conceptual preparation, using the film process of animation itself as a means of note-taking.  
Thus in the making of one film, a process or idea for another film often comes about.

I also like to work on a variety of film at the same time (often as many as six) and don't expect to see a finished film for several years ...

Editing a film, often inter-editing from one separate film into another, continues the conversation with the self...  
Cinema, like significant painting, must be made on the basis of self-expression and necessity...  
There are no geniuses in film-making, only desperate men. In my opinion the audience cannot be considered as the final target for their film work, but it may be implicated...

The major failure of commercial films made by the film "industry" is that they represent the range of public-accepted vision that cannot be made private...whereas the film poet is confronted with the dilemma that is private vision can in no way be made public...

Motion pictures are just now beginning to come out of the literary perspective of the novel and staged drama they were born in...

It is interesting that after 400 years of art that was preoccupied with realism — growing mostly out of theory of perspective and its effect on the senses — this preoccupation has at last reached its ultimate form in photography, particularly motion-picture photography.

It is part of the interesting nature of art that at this same juncture in the crossroads of art, with the perfection of a means to capture exactly perspective and “realism”, the artist's vision is turning more to his interior, and in a sense to an infinite exterior (photos of Mars), abandoning the logic of aesthetics and springing full-blown into a juxtaposed and simultaneous world that ignores the one-point-perspective mind and one-point-perspective lens.

Another factor of particular interest in that movies represent a kind of international decompression chamber, being the only international art form that is portable, reproducible and universal of popularity...

I am fascinated by one of the current theories about dreams which holds that dreams are a way for the body to get rid of body poisons (which get burned up in the dream-act).

If this holds true, it seems likely that motion pictures might be a way for us to burn up international and national “toxic” attitudes. Perhaps this is an aspect of the moviegoing ritual, and of the value of the Hollywood “dream factory”...

Clearly movies help us to re-experience our experiences, which seems to be a basic human need.

Motion, metamotion, kinetic identity, body-motor response, homeostasis, continuity...  
the movement of the spheres...  
are to be pinned like a moth stuck in the axis of the mind,  
to relieve the tensions of change (doubt) — of the movement of life itself — by studying it...  
by changing it into a symbolic form that is as real and meaningful as life itself.

I have emphasized that motion pictures are the unique art form of the 20th century,

that they have produced a revolution in worldwide aesthetics, (namely, that motion pictures have produced the new aesthetics of anticipation, as compared to the older idea of painting and art history as “meditation”)...  
that cinema us just beginning to come into its own...

The future holds unknown combinations of some of the present loosely knit ideas...  
integration of cinema, theater, dance, drama, electronic sound and sights, movie-dromes, video tape, libraries of film, kinetic and “expanded” cinema, “movie-murals”, “movie-mosaic”...

Some of the ideas that are of particular interest to the current film-maker are:  
simultaneous images and compression,  
abstractions, superimpositions,  
discontinuous information,  
social surrealism,  
episodic structure,  
loop film (continuous projection),  
film as a reflection of private dreams, hallucinations...

Some of vastly expanded techniques available now include:  
8mm (some 6 1/2 million of 8mm cameras in America)  
super 8mm  
16, 35, 70 120 mm (over one billion dollars for photo-services annually)  
video tape for home use,  
computer-generated graphics,  
stereo and laser pictures...  
television (4 hours viewing-time per average family per average day).

The contemporary artist, facing many opportunities in America, must find ways to cut across definitions and pre censorship of techniques and medias.

The artist must make use of the force of art, with its influence on human psychology, to communicate and to announce. He must find  
ways to come out of his isolation from his community. He must find ways to unite technology and the human condition...  
He must find ways to investigate, to document, to decorate, to criticize, to love... and so add meaning to the life we are all shaping.

My own work leads me into multi projection and the

building of the “movie-drome” in which I plan to develop a sight sound research center, a prototype theater of the future, exploding motion pictures, image transmission and image storage, video graphics, electronic sound and music, drama and experimental cinema-theater.

I foresee motion picture as the tool for a new form of world communication (via satellite) about to open the future of "ethos cinema".

We are on the verge of a new world — a new sense of art, life and technology — when artists shall deal with the world as a work of art, and art and life shall again become the same process. When man's senses shall expand, reach out, and in so doing shall touch all men in the world.

In my view I see that art and life, man and technology, unite and seek to renew and re-view...

In particular I see that motion pictures will become “emotion-pictures” and will generate into a new structure, a new context, becoming a nonverbal international picture language, in which we can talk to each other...

More important, inter-culturally, art and life must do something about the future; the world is hanging by a thread of verbs and nouns.

I see certain films, made in a certain way and presented in a certain way, will help us and will be used as a technique to understand and balance the senses.

The development of a nonverbal international picture language that makes use of cinema and other image-transmission system is of utmost importance in the consistent cries of world peace.

But to realize the possibilities of this new art form (cinema is only approximately sixty years old) many more artists and poets must become aware of this media and attempt to work with it.

I hope that artists from all over the world will do so and quickly, so that we can realize and enjoy our differences in a “Culture Intercom”.

Sights and sounds, the changing illusion of the world in which we live, and the world that lives

only in the mind, are the basic materials of film creation.  
The full flow of color, sound, synthesized form, plastic form, light and  
picture poetry have no way begun to be explored in man's  
range of experience.

## Re: Visione

La visione subisce una re-visione: intenzione, simbolo, realtà sono i fattori che subiscono un cambiamento costante nell'apparire di qualsiasi forma d'arte.

*Motion pictures —  
pictures in motion —*  
sembrano più adatte alla metafisica del cambiamento,  
alla vita in movimento  
e come tale il cinema sta diventando la più significativa delle forme  
d'arte.

“Una cosa che è nuova è la prevalenza del  
nuovo, la scala in cambiamento e la portata del cambiamento  
stesso, cosicché il mondo cambia mentre noi  
camminiamo in esso”  
(Robert Oppenheimer, from “The Open Mind”)

Mi piace pensare che la vita sia una dissolvenza ...

... che vedere sia la vera illusione, che il senso della realtà  
sia la percezione dei sensi ...  
che il senso della realtà sia la percezione di non senso ...  
che i film dovrebbero deliziare l'occhio e riordinare i sensi ...  
che i film stiano cambiando l'arte della visione ...  
che i film siano un'arte della visione ...  
che i film siano un'illusione ...  
che vedere è credere.

L'ironia dell'arte e della vita ci ricorda che le “immagini in movimento”  
sono davvero una serie di immagini “ferme”, che vengono sostituite  
nel proiettore a meno di 1/24esimo di secondo ... raggiungendo  
il nostro occhio a 186.000 miglia al secondo.  
Che, evidentemente, l'illusione del movimento è basata sulla  
persistenza  
dell'immagine, o sull'inerzia degli occhi.

Le immagini in movimento sono in movimento in apparenza ...  
Colui che lavora con la pellicola si occupa di “velocità visiva” e  
“inerzia visiva”,  
leggi della vista che sembrano simili alle leggi della fisica —  
o almeno alle definizioni di vista  
che gli artisti contemporanei stanno esplorando.  
Se film e “visione” possono assumere lo stesso significato  
allora la visione prende la strada più breve:

la logica intuitiva, la geometria intuitiva, la creazione di immagini simboliche,  
la mappatura artistica della mente, una forma di ricerca  
che è ai suoi esordi nel campo delle immagini in movimento...

(Arte retinica come la simulazione stroboscopica che produce colore da immagini in bianco e nero ... la possibilità di film mentali ...)

“Se la confusione è il segno del tempo, vedo  
alla radice di questa confusione una rottura  
tra cose e parole, tra le cose e  
le idee e i segni che sono la loro  
rappresentazione...”  
(Artaud)

L'immagine apparente e l'immagine approssimata entrano in relazione  
nel nostro senso nazionale di foto-realtà. Non è inappropriato  
avere una rivista chiamata “Life” — e dare per scontato  
che i film siano realtà ...

Il fatto che diamo per scontato gran parte del nostro stile di vita americano per come è riflesso nella foto-realtà è dimostrato dalla mancanza di autocritica  
e di satira ...

Paul Klee ha detto:

“La satira non è un eccesso di senso dell'umorismo malefico, ma  
è un senso dell'umorismo malefico derivante da una visione di qualcosa  
di più alto ... uomo ridicolo, Dio divino.  
Odio per tutto ciò che è stagnante all'infuori del rispetto  
della pura umanità ...”

Malraux ha sottolineato che la vita non ha muri veri ... e nessun  
vero museo ...

L'esposizione universale è un esempio:

Non è stata molto interessante per la gente ed è stata un fallimento  
commerciale,  
forse perché è stata concepita come un oggetto nella  
tradizione museale...

Ma se fosse stata progettata come un oggetto, un libro, una trama,  
un odore, un suono, un'immagine in movimento, spedita in scatole  
perché ogni persona in America la possedeva e la conservi...  
perché ciascuno di noi tragga piacere nella ricerca continua e nello stimolo  
di idee internazionali ...  
uno pungolo diretto del XX secolo reso possibile

dalla produzione di massa, che potrebbe servire da materiale di riferimento fino alla Fiera successiva...

In altre parole, un kit di strumenti di comunicazione inviato a 150000000 americani — nastri, registratori, libri, diapositive, pellicola, allestimenti, eccetera — progettati dagli artisti progettisti del mondo, prodotti in serie in modo tale che il budget per questo kit costi non più dell'installazione del padiglione.

Per entrare in fiera si deve pagare: il cittadino avrebbe potuto inviare questi soldi in cambio del kit. Per un periodo di tempo opportuno la fiera gli avrebbe inviato allestimenti in costante aggiornamento e materiali da tutto il mondo ... alcuni da conservare e altri da scambiare, come libri di una biblioteca mondiale.

La fiera mondiale è stata, nel migliore dei casi, appena sufficiente (*fair*). Ha riprodotto l'idea del 1939, non del 1964 ... Ci si potrebbe prevedere che il condizionamento audiovisivo produrrà nuovi risultati ...

Mi piace il processo di creazione del film, perché è un modo per me per dialogare con me stesso. Io lavoro in un piccolo studio-cupola, che ho costruito da solo utilizzando la parte superiore di un silos.

Lavoro nella tradizione della pittura e faccio tutto il più possibile da solo, tra le altre cose lo sviluppo domestico dei miei negativi, il lavoro con la macchina da presa, il montaggio, eccetera.

Spesso giro le mie pellicole senza troppa preparazione concettuale, usando il processo stesso dell'animazione come mezzo per prendere appunti. Così nella realizzazione di un film, spesso mi viene in mente un'idea o un procedimento per un altro film.

Mi piace anche lavorare su varie pellicole allo stesso tempo (spesso fino a sei) e non mi aspetto di vedere una pellicola finita per diversi anni...

Montando una pellicola, spesso montando una pellicola con un'altra, continua la conversazione con il sé ... Il cinema, come la pittura significativa, deve essere fatto sulla base

dell'espressione del sé e della necessità ...  
Non ci sono geni del filmmaking, solo uomini disperati.  
A mio parere, il pubblico non può essere considerato l'obiettivo finale  
per il loro lavoro cinematografico, ma può essere implicato ...

Il principale fallimento delle pellicole commerciali realizzate dalla  
"industria" cinematografica  
è che rappresentano la gamma di visione pubblicamente accettata, e che  
non può essere resa privata ... mentre il poeta della pellicola si trova  
di fronte  
al dilemma di una visione privata che non può in alcun modo essere resa  
pubblica...

I film stanno cominciando soltanto ora ad uscire dalla prospettiva  
letteraria  
del romanzo e del dramma teatrale in cui sono nati ...

È interessante notare che dopo circa 400 anni di arte dominata  
dalla preoccupazione per il realismo — determinato principalmente  
dalla prospettiva  
e dal suo effetto sui sensi — questa preoccupazione  
abbia finalmente raggiunto la sua forma definitiva nella fotografia,  
particolarmente  
nella fotografia cinematografica.

È parte integrante dell'interessante natura dell'arte che proprio  
negli incroci delle strade dell'arte, raggiunta la perfezione  
dei mezzi per catturare esattamente la prospettiva e il "realismo",  
la visione dell'artista si stia rivolgendo più al suo interno, e in un cer-  
to senso a un  
esterno infinito (foto di Marte), abbandonando la logica dell'estetica  
e realizzandosi pienamente  
in modo sfaccettato non considera la mente a prospettiva unicentrica  
e l'obiettivo a prospettiva unicentrica.

Un altro fattore di particolare interesse è che il film rappresenta  
una sorta di camera di decompressione internazionale, essendo l'unica  
forma d'arte internazionale a essere portatile, riproducibile e  
dalla popolarità universale.

Sono affascinato da una delle attuali teorie sui sogni  
che sostiene che essi siano il modo che ha il corpo per sbarazzarsi  
dei suoi veleni (bruciandoli nell'atto di sognare).

Se questo è vero, sembra probabile che le immagini in movimento  
possano essere un modo per noi di bruciare atteggiamenti "tossici"  
internazionali e nazionali. Forse questo è un aspetto del  
rituale di andare al cinema, e del valore della "fabbrica dei sogni"

di Hollywood ...

Chiaramente i film ci aiutano a rivivere le nostre esperienze, il che sembra essere un bisogno umano fondamentale.

Movimento, meta-movimento, identità cinetica, risposta fisiomotoria,  
omeostasi, continuità ...  
il movimento delle sfere ...  
devono essere inchiodati all'asse della mente come una falena intrappolata,  
per alleviare le tensioni del cambiamento (il dubbio) — del movimento della vita stessa — studiandolo...  
e trasformandolo in una forma simbolica... che è reale e significativa come la vita stessa.

Ho precisato che le immagini in movimento siano l'unica forma d'arte del 20° secolo,  
che hanno prodotto una rivoluzione nell'estetica mondiale,  
(vale a dire che le immagini in movimento hanno prodotto la nuova estetica dell'attesa, rispetto alla vecchia idea della pittura e della storia dell'arte come "meditazione") ...  
che il cinema sta appena cominciando a entrare in sé ...

Il futuro riserva combinazioni sconosciute di alcune idee per lo più slegate al momento  
integrazione di cinema, teatro, danza, suono e visioni elettroniche, movie-dromes, videotape, biblioteche di pellicole, cinema "espanso" e cinetico, "film-affresco", "film-mosaico" ...

Alcune delle idee che sono di particolare interesse per il filmmaker attuale sono:  
immagini simultanee e compressione,

astrazioni, sovrapposizioni,  
informazioni discontinue  
surrealismo sociale,  
struttura episodica,  
*loop film* (proiezione continua),  
film come riflesso di sogni privati, allucinazioni ...

Alcune delle tante tecniche *expanded* disponibili ora includono:  
8mm (circa sei milioni e mezzo di videocamere 8mm in America)  
super 8mm  
16, 35, 70, 120mm (oltre un miliardo di dollari per servizi fotografici all'anno),  
videotape per uso domestico,  
grafica generata da computer,

stereo e immagini laser ...  
televisione (quattro ore e mezza di visione per famiglia in media  
al giorno).

L'artista contemporaneo, di fronte a molte opportunità disponibili in  
America,  
deve trovare il modo di oltrepassare le definizioni e la censura pre-  
ventiva  
delle tecniche e dei media.

L'artista deve fare uso della forza dell'arte, con la sua influenza  
sulla psicologia umana, per comunicare e annunciare. Deve trovare  
modi per uscire dal suo isolamento della sua comunità. Deve  
trovare modi per unire tecnologia e condizione umana ...  
Deve trovare il modo di investigare, documentare, decorare,  
criticare, amare ... e quindi aggiungere significato alla vita che tutti  
noi stiamo  
modellando.

Il mio lavoro mi conduce alla multiproiezione e alla  
costruzione del "movie-drome" in cui ho intenzione di  
sviluppare un centro di ricerca visiva e sonora, un prototipo  
di teatro del futuro, immagini in movimento che esplodono,  
trasmissione di immagini e archiviazione di immagini, grafica video,  
suono e musica elettronica, dramma e  
teatro-cinema sperimentale.

Prevedo che le immagini in movimento siano lo strumento per una  
nuova forma di  
comunicazione mondiale (via satellite) in procinto di aprire  
il futuro del "ethos-cinema".

Siamo sull'orlo di un nuovo mondo — un nuovo senso dell'arte,  
della vita e della tecnologia — in cui gli artisti dovranno avere a che  
fare con  
il mondo come opera d'arte, e l'arte e la vita diventeranno di nuovo  
lo stesso processo. In cui i sensi dell'uomo si espanderanno,  
protendendosi, allungandosi a toccare tutti gli uomini del mondo.

Nella mia visione vedo che arte e vita, uomo e tecnologia,  
si uniscono e cercano di rinnovare e ri-vedere ...  
In particolare, vedo che le immagini in movimento (*motion picture*)  
diventeranno  
"immagini-emozione" (*emotion-picture*) e si genereranno in una  
nuova struttura,  
un nuovo contesto, diventando un linguaggio visivo non verbale in-  
ternazionale,  
attraverso il quale potremo conversare...

La cosa più importante è che, interculturalmente, arte e vita devono fare qualcosa per il futuro; il mondo è appeso a un filo di verbi e nomi.

Penso che certe pellicole, realizzate in un certo modo e presentati in un certo modo, ci aiuteranno e saranno usati come una tecnica per capire e regolare i sensi.

Lo sviluppo di un linguaggio visivo non verbale internazionale, che fa uso del cinema e di altri sistemi di trasmissione di immagini è della massima importanza per le continue rivendicazioni di pace mondiale.

Ma per realizzare le possibilità di questa nuova forma d'arte (il cinema ha solo circa sessant'anni) molti altri artisti e poeti devono prendere coscienza di questi media e cercare di lavorarci.

Spero che artisti di tutto il mondo lo facciano e rapidamente, in modo che possiamo realizzare e apprezzare le nostre differenze in un "Interfono della cultura".

Vedute e suoni, la mutevole illusione del mondo in cui noi viviamo, e del mondo che vive solo nella mente, sono i materiali di base della creazione del film. Il pieno flusso di colore, suono, forma sintetizzata, forma plastica, luce e poesia pittorica non si è ancora iniziato a esplorarlo nella gamma dell'esperienza umana.



**CULTURE: Intercom and Expanded Cinema**  
 A Proposal and Manifesto *By Stan VanDerBeek*

I should like to share with you a vision I have had concerning motion pictures. This vision concerns the immediate use of motion pictures . . . or expanded cinema, as a tool for world communication . . . and opens the future of what I like to call "Ethos-Cinema."

Motion pictures may be the most important means for world communication. At this moment motion pictures are the art form of our time.

We are on the verge of a new world/new technology/a new art.

When artists shall deal with the world as a work of art.

When we shall make motion pictures into an emotional experience tool that shall move art and life closer together.

All this is about to happen.

And it is not a second too soon.

We are on the verge of a new world  
 new technologies

new arts

**"CULTURE: INTERCOM" AND EXPANDED CINEMA.**

It is imperative that we quickly find some way for the entire level of world human understanding to rise to a new human scale.

This scale is the world. . .

The technological explosion of this last half century, and the implied future are overwhelming, man is running the machines of his own invention. . .

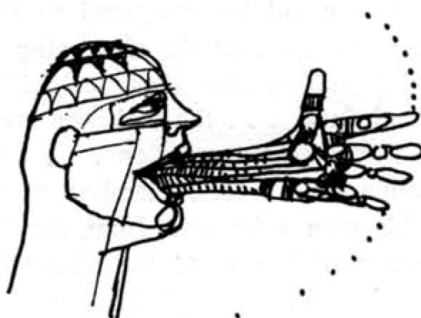
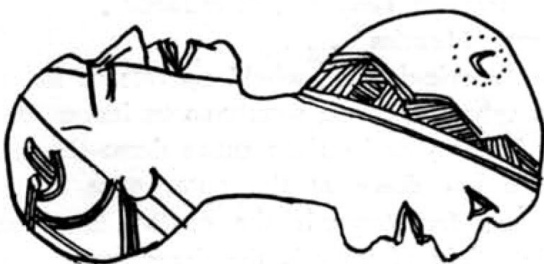
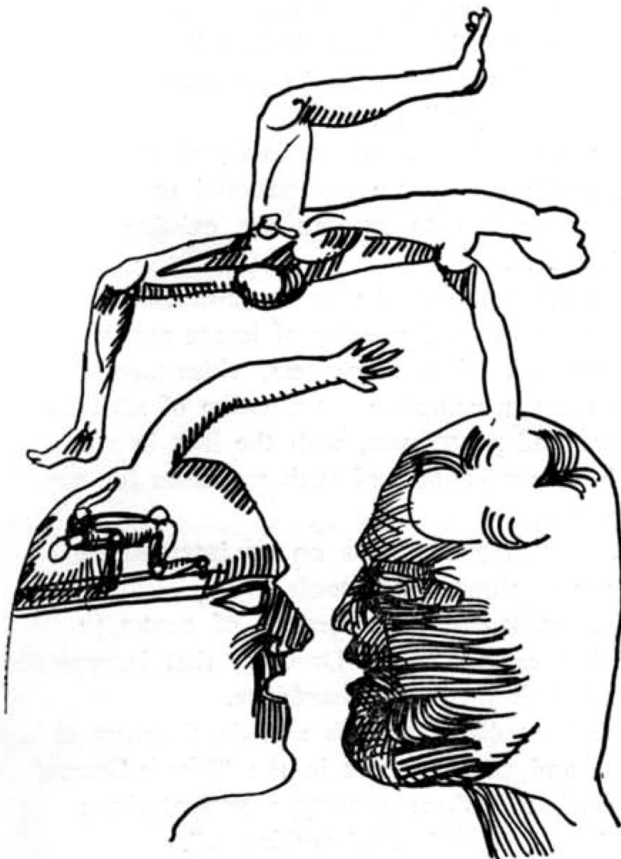
while the machine that is man . . .

runs the risk of running wild.

Technological research, development and involvement of the world community has almost completely out-distanced the emotional-sociological (socio-"logical") comprehension of this technology.

It is imperative that each and every member of the world community, regardless of age and cultural background, join the 20th century as quickly as possible.

The "technique-power" and "culture-over-reach"



VANDEBEEK S.,  
*Culture Intercom and  
Expanded Cinema*,  
in "Film Culture", n. 40,  
Spring 1966, pp. 15-18.

## **CULTURE: Intercom and Expanded Cinema A Proposal and Manifesto (I)**

I should like to share with you a vision I have had concerning motion pictures. This vision concern the immediate use of motion pictures... or expanded cinema, as a tool for word communication... and opens the future of what I like to call "Ethos-Cinema". Motion picture may be the most important means for world communication... At this moment motion picture are the art form of our time.

We are on the verge of a new world / new technology / a new art.  
When artist shall deal with the world as a work of art.  
When we shall make motion pictures into an emotional experience tool that shall move art and life close together.

All this is about to happen.

And it is not a second to soon.

We are on the verge of a new world  
new technologies

new arts

**"CULTURE: INTERCOM" AND EXPANDED CINEMA.**

It is imperative that we quickly find some way for the level of world understanding to rise to a new human scale.

This scale is the world...

The technological explosion of this last half century, and the implied future are overwhelming, man running the machine of his own invention...

while the machine that is man...

runs the risk of running wild.

Technological research, development, and involvement have almost completely out-distanced the emotional-sociological ( socio-"logical") comprehension of this technology.

It is imperative that every member of the world community, regardless of age and cultural background, join the twentieth century as quickly as possible.

The "technique-power" and "cultural-over-reach" that is just beginning to explode in many parts of the earth, is happening so quickly that is has put the logical fulcrum of man's intelligence so far outside himself that cannot judge or estimate the results of his acts before he commits them. The process of life as an experiment on earth has never been made clearer. It is this danger... that man does not have time to talk to himself... that man does not have means to talk to other men...

The world hangs by a thread of verbs and nouns.

Language and culture-semantics are as explosive as nuclear energy.

It is imperative that the world's artists invent a non-verbal international language... that we invent a non-verbal international language...

I propose the following:

That immediate research begin on the possibility of a picture-language using fundamentally motion pictures.

That we research immediately existing audio-visual device, to combine these device into an educational tool I shall I call an “experience machine” or a “culture intercom” ...

The establishment of audio-visual research centers... preferably on international scale...

These centers to explore the existing audio visual hardware...

The development of new image-making device...  
(the storage and transfer of image materials, motion picture television computers, video-tape, etc...)

In short, a complete examination of all audio-visual devices and procedures, with the idea in mind to find the best combination of such machines for non-verbal inter-change.

The training of artists on an international basis in the use of these image tools.

The immediate development of prototype theaters hereafter called “Movie-Dromes” that incorporate the use of such projection hardware.

The immediate research and development of image-events and performance in the “Movie-Drome.” ...

I shall call these prototype presentation:  
 “Movie-Murals”, “Ethos-Cinema”,  
 “Newsreel of Dreams”, “Feedback”,  
 “Image Libraries” ...

The “movie-drome” would operate as follows...

In a spherical dome, simultaneous images of all sort would be projected on the entire dome-screen... the audience lies down at the outer edge of the dome, feet towards the center; thus almost the complete field of view is taken up by the dome-screen. Thousands of images would be projected on this screen...this image-flow could be compared to the “collage” form of the newspaper, or the three ring circus (both of which suffuse the audience with an abundance of facts and data)... the audience takes what it can or wants from the presentation... and makes its own conclusions... each member of the audience will build his own references and realizations from the image-flow, in the best sense of the word the visual material is to be presented and each individual makes his own conclusions... or realization.

A particular example...

To prepare an hourlong presentation in the “movie-dome” using all sort of multiplex images, depicting the course of western civilization since the time of the Egyptians to the present ... a rapid panoply of graphics and light calling upon thousand of images, both still and in motion (with appropriate “sound-images”). It would be possible to compress the last three thousand years of western life into such an aspect ratio that we, the audience, can grasp the flow of man, time, and forms of life that has lead us *up to this very moment*... details are

not important, it is the total scale of life that is... in other words... using the past and immediate present to help realize the likely future.

..

Endless filmic variations of this idea are possible in each field of man's endeavor ... science, math, geography... art, poetry, dance, biology, etc. ...

Endless interpretation and variation of this idea by *each* culture group and nationality that take it on as a project... to be presented in turn to each other culture group.... (by telstar, film exchange, "film mobiles", traveling shows, etc...)

The purpose and effect of such image flow and image density (also be called "visual velocity") is both to deal with logical understanding and to penetrate to unconscious levels, to reach for the emotional denominator of all men...

The basis of human life thought and understanding that is non-verbal to provide images that inspire basic intuitive instinct of self-realization to inspire all men to goodwill and "inter-and-intro-realization"...

When I talk of the movie-dromes as image libraries, it is understood that such "life-theatres" would use some of the coming techniques (video tape and computer inter-play) and thus they would be real communication and storage centers, that is, by satellite, each dome could receive its from worldwide library source, store them, and program a feedback presentation to the local community that lived near the center, this newsreel feedback, could authentically review the total world of image "reality" in an hour long show that gave each member of the audience a sense of entire world picture... the let us say world's work of the month put in to an hour.

"Intra-communitronics", or dialogues with other centers would be likely, and instant reference material via transmission television and telephone could be called for and received at 186,000 m.p.s .... from anywhere in the world.

Thus I call this presentation a "newsreel of ideas, of dreams, a movie-mural".

"An image library, a culture de-compression chamber, a culture-intercom"... my concept is in effect the maximum use of the maximum information devices that *we now* have at our disposal...

Certain things might happen... if an individual is exposed to an overwhelming information experience...

It might be possible to re-order the levels of awareness of any person...it certainly will re-order the structure of motion pictures as we know them...

Cinema would become a "performing" art ...and image library.

I foresee that such centers would have artists in residence who will orchestrate the image material at their disposal...

And will lead to a totally new international art form...

That in probing for the “emotional denominator”, it would be possible by the visual “power” of such a presentation to “reach” any age or culture group regardless of background.

The “experience machine” could bring anyone on earth *up to the 20th century*.

As the current growth rate risk of explosives to human flesh continues, the risk of survival increases accordingly.

It now stands at 200 pound of T.N.T. per human pound of flesh... per human on earth.

There are an estimated 700 million people who are unlettered in the world... we have no time to lose.

Or mis-calculate...

The world and self education process must find a quick solution to re-order itself a revision of itself, an awareness of itself...

That each man, must somehow realize the enormous scale of human life and accomplishments on earth right now. ...

Man must find a way to measure himself, to simultaneously grow and keep in touch with himself...

Man must find a way to leap over his own prejudices, and apprehensions...

The means are on hand ... here and now... In technology and the extension of the senses.

To summarize:

My concern is for a way for the over-developing technology of part of the world to help the underdeveloped emotional-sociology of *all* of the world to catch up to the 20th century... to counter-balance technique and logic — and to do it now, quickly. ...

My concern is for world peace and harmony. ...

The appreciation of individual minds. ...

The interlocking of good wills on an international exchange basis. ...

The interchange of images and ideas. ...

A realization of the process of “realization” of self-education.

That now must occur before the “fact” of education. ...

In short: a way for all men to have fore-knowledge

by advantageous use of past and immediate knowledge. ...

Mankind faces the immediate future with doubt on one hand and molecular energy on the other...

He must move quickly and surely to preserve his future. ...

He must realize the present. ...

The here and the now... right now.

An international picture-language is a tool to build that future. ...

**CULTURE: Intercom ed Expanded Cinema  
Una Proposta e Manifesto (I)**

Mi piacerebbe condividere con voi una visione che ho avuto riguardo alle immagini in movimento. Questa visione riguarda l'uso immediato delle immagini in movimento ... o del cinema espanso, come strumento per la comunicazione verbale ... e apre al futuro di quello che mi piace chiamare "Ethos-Cinema".

L'immagine in movimento può essere il mezzo più importante per la comunicazione mondiale... In questo momento l'immagine in movimento è la forma d'arte del nostro tempo.

Siamo sull'orlo di un nuovo mondo / nuova tecnologia / una nuova arte.

Quando l'artista si occuperà del mondo come di un'opera d'arte.

Quando faremo delle immagini in movimento uno strumento di esperienza emotiva che metterà insieme arte e vita.

Tutto questo sta per succedere.

Ed è il momento giusto.

Siamo sull'orlo di un nuovo mondo  
nuove tecnologie

nuove arti

"CULTURE: INTERCOM" AND EXPANDED CINEMA.

È imperativo trovare rapidamente un modo per far sì che il livello di comprensione del mondo raggiunga una nuova scala umana.

Questa scala è il mondo...

L'esplosione tecnologica di questo ultimo mezzo secolo e il futuro in essa è implicito sono travolgenti, l'uomo conduce le macchine che ha inventato...

mentre la macchina che è l'uomo...

corre il rischio di perdere il controllo.

La ricerca, lo sviluppo e il coinvolgimento tecnologico hanno quasi completamente distanziato la nostra comprensione emotivo-sociologica (socio-"logica") di questa tecnologia.

È imperativo che ogni membro della comunità mondiale, indipendentemente dall'età e dal retroterra culturale, entri nel XX secolo il più rapidamente possibile.

La "potenza-tecnica" e il "superamento-culturale" che stanno appena iniziando a esplodere in molte parti della terra, stanno accadendo così rapidamente, che questo ha spostato il fulcro logico dell'intelligenza dell'uomo così lontano da se stesso che egli non può giudicare il risultato delle sue azioni prima di compierle. Il processo della vita come esperimento sulla terra non è mai stato reso più chiaro. È questo pericolo ...

l'uomo non ha tempo per parlare con se stesso ... l'uomo non ha i mezzi per parlare con gli altri uomini...

Il mondo è appeso a un filo di verbi e nomi.

Il linguaggio e la cultura-semantica sono esplosivi come l'energia nucleare.

È imperativo che gli artisti del mondo inventino un linguaggio non verbale internazionale... che noi inventiamo un linguaggio internazionale non verbale...

Io propongo quanto segue:

Che inizi immediatamente una ricerca sulla possibilità di un linguaggio visivo che usi fondamentalmente immagini in movimento.

Che facciamo immediatamente ricerca sui dispositivi audiovisivi esistenti, per combinare questi dispositivi in uno strumento educativo, che chiamerò “macchina dell’esperienza” o “interfono della cultura”...

La creazione di centri di ricerca audiovisivi ... preferibilmente su scala internazionale ...

Centri per esplorare l'hardware audiovisivo esistente ...

Lo sviluppo di un nuovo dispositivo per la creazione di immagini ... (l'archiviazione e il trasferimento di materiali iconografici, immagini in movimento, computer televisivi, videotape, ecc...)

In breve, un esame completo di tutti i dispositivi e le procedure audiovisive, con l’idea (in mente) di trovare la migliore combinazione di tali macchine per un interscambio non verbale.

Che gli artisti siano formati su base internazionale all’uso di questi strumenti per immagine.

Lo sviluppo immediato dei prototipi di teatri da qui in poi chiamati “Movie-Dromes” che incorporino l’uso di tale hardware di proiezione.

L’immediata ricerca e sviluppo di eventi-immagini e performance nel “Movie-Drome”. ...

Chiamerò questi prototipi di presentazione:

“Film-Affresco”, “Ethos-Cinema”,

“Cinegiornale dei Sogni”,

“Feedback”, “Biblioteche dell’Immagine”...

Il “movie-drome” funzionerebbe come segue...

In una cupola sferica, immagini simultanee di tutti i tipi sarebbero proiettate sull’intero schermo a cupola... Il pubblico si sdraia sul bordo esterno della cupola, i piedi verso il centro; quindi quasi tutto il campo visivo è occupato dallo schermo a cupola. Migliaia di immagini verrebbero proiettate su questo schermo... Questo flusso di immagini potrebbe essere paragonato alla forma a “collage” dei quotidiani, o al circo a tre piste (entrambi i quali infondono nel pubblico un’abbondanza di fatti e dati)... Il pubblico prende ciò che può o vuole dalla presentazione...e tira le sue conclusioni...Ogni membro del pubblico costruirà i propri riferimenti e valutazioni dal flusso di immagini, in altre parole, il materiale visivo deve essere presentato e ogni individuo trae le sue conclusioni ... e la propria consapevolezza. Un esempio particolare...

Preparare una presentazione di un’ora nel “movie-dome” usando ogni sorta di immagini multiplex, raffigurante il corso della civiltà occidentale dal tempo degli egiziani al presente... una rapida panoplia di grafica e luce che richiama migliaia di immagini, sia

ferme che in movimento (con appropriate “immagini-sonore”). Sarebbe possibile comprimere gli ultimi tremila anni di vita occidentale dentro tale formato cosicché, noi, il pubblico, potremmo comprendere il flusso dell’uomo, del tempo e delle forme di vita che ci hanno condotto fino a *questo preciso momento*... i dettagli non sono importanti, lo è la gamma totale della vita... in altre parole... usare il passato e il presente immediato per aiutare a intuire il probabile futuro. ...

Infinite variazioni filmiche di questa idea sono possibili in ogni campo dello sforzo umano... scienze, matematica, geografia... arte, poesia, danza, biologia, ecc. ...

*Ciascun* gruppo culturale e nazionale che prende parte al progetto potrebbe fornire interpretazioni e variazioni senza fine a questa idea... per essere presentata da ogni gruppo culturale, vicendevolmente, a turno .... (tramite satelliti telstar, scambio di film, “film mobili”, spettacoli itineranti, ecc ...)

Lo scopo e l'effetto di tale flusso di immagini e della densità dell'immagine (che si potrebbe anche definire “velocità visiva”) è sia quello di affrontare la comprensione logica, che di penetrare a livelli inconsci, per raggiungere il denominatore emotivo di tutti gli uomini...

Le basi del pensiero e della comprensione della vita umana, che non sono verbali, forniscono immagini che ispirano l'istinto intuitivo di base dell'auto-realizzazione, per ispirare tutti gli uomini alla buona volontà e alla “inter-e-intro-realizzazione” ...

Quando parlo di movie-dromes come biblioteche di immagini, è inteso che tali “teatri-vita” userebbero alcune delle tecniche in arrivo (il video tape e l'interazione tra computer) e sarebbero quindi veri e propri centri di comunicazione e archiviazione, così che, via satellite, ogni cupola possa ricevere le sue immagini da una biblioteca internazionale, archivarle, e programmare una presentazione per la comunità locale che vive vicino al centro, questo interscambio di cinegiornali potrebbe passare in rassegna il mondo totale della “realtà” dell'immagine in uno spettacolo di un'ora che dia a ogni membro del pubblico un senso dell'immagine del mondo intero... diciamo, il lavoro di un mese del mondo condensato in un'ora.

“Intra-communitronics”, o dialoghi possibili con altri centri, permetterebbero di chiedere e ricevere il materiale di riferimento istantaneo a 186.000 miglia al secondo... trasmesso via televisione o telefono da qualsiasi parte del mondo.

Così chiamo questa presentazione un “cinegiornale di idee, di sogni, un film-murale”.

“Una biblioteca di immagini, una camera di decompressione culturale, un interfono-cultura”... il mio progetto è a tutti gli effetti il massimo utilizzo dei massimi dispositivi informativi che *noi ora* abbiamo a nostra disposizione...

Certe cose potrebbero accadere ... Se un individuo è esposto a un'esperienza informativa travolgente... Potrebbe essere possibile

riordinare i livelli di consapevolezza di qualsiasi persona... certamente riordinerà la struttura delle immagini in movimento così come le conosciamo...

Il cinema potrebbe diventare un'arte "performante" e una biblioteca di immagini.

Io prevedo che tali centri potrebbero avere artisti in residenza che orchestreranno il materiale iconografico a loro disposizione...

E questo porterà a una forma d'arte internazionale totalmente nuova...

Che nel sondare il "denominatore emozionale", sarebbe possibile grazie al "potere" visivo di tale presentazione "raggiungere" qualsiasi gruppo di età o cultura indipendentemente dal retroterra.

La "macchina dell'esperienza" potrebbe portare chiunque *sulla terra del XX secolo*.

Dato che in percentuale il peso degli esplosivi rispetto al peso degli uomini sulla terra continua a aumentare, il rischio di sopravvivenza aumenta di conseguenza.

Ora si trova a 200 libbre di T.N.T. per libbra di carne umana... per uomo sulla terra.

Ci sono circa 700 milioni di persone che sono analfabete nel mondo... non abbiamo tempo da perdere.

O per calcolare male...

Il mondo e il processo di auto-istruzione devono trovare una soluzione rapida per riordinare se stessi, una revisione di se stessi, una consapevolezza di se stessi...

Che ogni uomo, in qualche modo, debba intuire l'enorme gamma della vita umana e delle realizzazioni sulla terra in questo momento.

...

L'uomo deve trovare la misura di se stesso, per crescere e contemporaneamente rimanere in contatto con se stesso ...

L'uomo deve trovare il modo di saltare i propri pregiudizi e le aprensioni ...

I mezzi sono a portata di mano ... qui e ora ... nella tecnologia e nell'estensione dei sensi.

Riassumendo:

Ciò che mi sta a cuore è che l'iper-sviluppo tecnologico di parte del mondo trovi il modo di guidare la "sociologia-emotiva" sottosviluppata di *tutto* il mondo verso il XX secolo... per controbilanciare la tecnica e la logica — e per farlo ora, velocemente. ...

La mia preoccupazione è per la pace e l'armonia mondiale. ...

L'apprezzamento delle menti individuali. ...

L'interconnessione delle buone volontà sulla base dello scambio internazionale. ...

Lo scambio di immagini e idee. ...

Una realizzazione del processo di "intuizione" di autoeducazione.

Che ora deve essere anteposto al "fatto" dell'educazione. ...

In breve: un modo per tutti gli uomini di avere pre-conoscenza mediante l'uso vantaggioso della conoscenza passata e immediata. ...

L'umanità affronta l'immediato futuro con il dubbio da una parte e  
l'energia molecolare dall'altra...  
Deve muoversi rapidamente e senza incertezze per preservare il suo  
futuro. ...  
Deve realizzare il presente. ...  
Il qui e l'ora ... proprio ora.  
Un linguaggio visivo internazionale è uno strumento per costruire  
quel futuro. ...






---

## "CULTURE: INTERCOM" AND EXPANDED CINEMA

---

### A Proposal and Manifesto

**STAN  
VANDERBEEK**

primetime

for the moment this world  
and the idea of this world  
curve together in the mind  
resembling each other . . . .  
this cockfleshhouse . . . starkplane and running man  
sunsight handdance life, looking at life  
comes, coming to be part of itself

to this vast analogy of space and time  
that curve off and together in the mind  
movement . . . light . . . it is clear we do not have a  
fixed point of view  
our mouth is not our hand, timebent, manspan  
our eyes are not our ears, virtuallook, age leg  
image move, motion itself is moving  
if I think it's different it's an illusion  
the world is an idea, man is an idea  
in the revolving door of the universe . . .

if I can, I will  
take it from there . . .

VANDEBEEK S.,  
*"Culture: Intercom" and  
Expanded Cinema. A  
Proposal and Mani-  
festo*, in "The Tulane  
Drama Review", vol. 11,  
n. 1, Fall 1966,  
pp. 38-49.

**"Culture: Intercom" and Expanded Cinema  
A Proposal and Manifesto (II)**

primetime

for the moment in this world  
and the idea of this world  
curve together in the mind  
resembling each other...  
this cockfleshhouse... starkplane and running man  
sunsight handdance life, looking at life  
comes, coming to be part of itself

to this vest analogy of space and time  
that curve off and together in the mind  
movement... light... it is clear we do not have a  
fixed point of view  
our mouth is not our hand, time bent, manspan  
our eyes are not our ears, virtuallook, age leg  
image move, motion itself is moving  
if i think it's different it's an illusion  
the world is an idea, man is an idea  
in the revolving door of universe...

if i can, i will  
take it from there...

It is imperative that we quickly find some way for the level of world understanding to rise to a new human scale. This scale is the world. The risk are the life or death of this world. Man running the machine of his invention, while the machine that is man runs the risk of running wild.

Technological research, development, and involvement have almost completely outdistanced our emotional and socio-“logical” comprehension. It is imperative that every member of the world community join the twentieth century as quickly as possible. Technical power and cultural “over-reach” are placing the fulcrum of man’s intelligence so far outside himself, so quickly, that he cannot judge the result of his acts before he commits them. The process of life as an experiment on earth has never been made clearer. Man does not have time to talk other men — the world hangs by a thread of verbs and nouns. It is imperative that the world’s artists invent a non-verbal international language.

I propose the following:

That immediate research begin on the possibility of a picture-language based on motion pictures.

That we combine audio-visual devices into an educational tool: an experience machine or “cultural-intercom”.

That the audio-visual research centers be established on an international scale to explore the existing audio-visual devices and procedures, develop new image-making device, and store and transfer image materials, motion pictures, television, computers, videotape, etc.

That artists be trained on an international basis in the use of these image tools.

That prototype theatres, called “Movie-Dromes”, be developed immediately, incorporating the use of such projection hardware.

I shall call these prototype presentation: “Movie-Murals”, “Ethos-Cinema”, “Newsreel of Dreams”, “Feedback”, “Image Libraries”.

The “movie-drome” would operate as follows: In a spherical dome, simultaneous images of all sort would be projected on the entire dome-screen. The audience lies down at the outer edge of the dome, feet towards the center; thus almost the complete field of view is taken up by the dome-screen. Thousands of images would be projected on this screen.

This image-flow could be compared to the “collage” form of the newspaper, or the three ring circus (both of which suffuse the audience with an abundance of facts and data). The audience takes what it can or wants from the presentation and makes its own conclusions. Each member of the audience will build his own references and realizations from the image-flow.

A particular example: an hourlong presentation using all sort of multiplex images, depicting western civilization since the time of the Egyptians to the present through a rapid panoply of graphics and light calling upon thousand of images, both still and in motion, with appropriate “sound-images”. The last three thousand years of western life would be compressed into such an aspect ratio that the audience could grasp the flow of man, time, and forms of life that has led us up to this very moment, using the past and immediate present to help realize the likely future.

Endless filmic and imaginistic variations of this idea are possible in science, math, geography, art, poetry, dance, biology, etc. This idea

could be endlessly varied by each culture group and nationality that took in on as a project, and presented in turn to other groups.

The purpose and effect of such image flow and image density (also be called “visual velocity”) is both to deal with logical understanding and to penetrate to unconscious levels, to reach for the emotional denominator of all men, the non-verbal basis of human life, thought, and understanding, and to inspire all men to goodwill and “inter-and-intro-realization”. When I talk of the movie-drones as image libraries, it is understood that techniques such as video tape and computer inter-play would be used and thus they would be real communication and storage centers. Each dome could receive its images by satellite from worldwide library source, store them, and program a feedback presentation to the local community. “Intra-communitronics”, or dialogues with other centers, would be likely, and instant reference material via transmission television and telephone could be called for and received at 186,000 m.p.s. from anywhere in the world. Thus I call this presentation a “newsreel of ideas, of dreams, a movie-mural, a kinetic-library, a culture de-compression chamber, a culture-intercom”. My concept is in effect the maximum use of the information devices that we now have at our disposal.

If an individual is exposed to an overwhelming information experience, it might be possible to re-order the structure of motion pictures as we know them. Cinema would become a “performing” art and image library. Such centers would have artists in residence who will orchestrate the image material at their disposal, integrating it with live actors and performers, leading to a totally new international art cinema form. In probing for the “emotional denominator”, it would be possible by the visual “power” of such a presentation to “reach” any age or culture group regardless of background. There are an estimated 700 million people who are unlettered in the world: we have no time to lose or miscalculate.

**“Culture: Intercom” ed Expanded Cinema  
Una Proposta e Manifesto (II)**

prima serata

per il momento di questo mondo  
e l'idea di questo mondo  
si incurvano insieme nella mente  
si somigliano l'un l'altro  
questa casadicarnedicazzo... aeroplanino e uomo che corre  
vistadelsole manodanzavita... guardare la vita  
che arriva, arrivando ad essere parte di essa.

A questa veste analogia di spazio e tempo  
che si incurvano fuori e insieme nella mente  
movimento ... luce ... è chiaro che non abbiamo un  
punto di vista fisso  
la nostra bocca non è la nostra mano, il tempo è piegato, l'uomosie-  
stende  
i nostri occhi non sono le nostre orecchie, sguardo virtuale, la gamba  
dell'età  
movimento dell'immagine , il movimento stesso si sta muovendo  
se io penso che sia diverso è un'illusione  
il mondo è un'idea, l'uomo è un'idea  
nella porta girevole dell'universo ...

se posso, lo farò  
attacca da lì ...

È imperativo trovare rapidamente un modo per far sì che il livello di  
comprensione del mondo raggiunga una nuova scala umana. Questa  
scala è il mondo. I rischi sono la vita o la morte di questo mondo.  
L'uomo conduce le macchine che ha inventato, mentre la macchina  
che è l'uomo corre il rischio di perdere il controllo.

La ricerca, lo sviluppo e il coinvolgimento tecnologico hanno quasi  
completamente distanziato la nostra comprensione emotiva e  
socio-“logica”. È imperativo che ogni membro della comunità mon-  
diale entri nel XX secolo il più rapidamente possibile. Il potere tec-  
nico e il “superamento” culturale stanno ponendo il fulcro dell'intel-  
ligenza dell'uomo così lontano da sé stesso, così rapidamente, che  
egli non può giudicare il risultato delle sue azioni prima di compier-  
le. Il processo della vita come esperimento sulla terra non è mai stato  
reso più chiaro. L'uomo non ha tempo di parlare con se stesso — il  
mondo è appeso a un filo di verbi e nomi. È imperativo che gli artisti  
del mondo inventino un linguaggio non verbale internazionale.

Io propongo quanto segue:

Che inizi immediatamente una ricerca sulla possibilità di un linguaggio visivo basato sulle immagini in movimento.

Che noi combiniamo dispositivi audiovisivi in uno strumento educativo: una macchina dell'esperienza o "interfono culturale".

Che centri di ricerca audiovisivi siano stabiliti su scala internazionale per esplorare i dispositivi e le procedure audiovisive esistenti, sviluppare un nuovo dispositivo per la creazione di immagini e archiviare e trasferire materiali riguardanti immagini, immagini in movimento, televisione, computer, videotape, ecc. .

Che gli artisti siano formati su base internazionale all'uso di questi strumenti per immagine.

Che i prototipi di teatri, chiamati "Movie-Dromes", vengano sviluppati immediatamente, incorporandovi l'uso di questi hardware di proiezione.

Chiamerò questi prototipi di presentazione: "Film-Affresco", "Ethos-Cinema", "Cinegiornale dei sogni", "Feedback", "Biblioteche dell'immagine".

Il "movie-drome" funzionerebbe come segue: In una cupola sferica, immagini simultanee di tutti i tipi sarebbero proiettate sull'intero schermo a cupola. Il pubblico si sdraierebbe sul bordo esterno della cupola, i piedi verso il centro; quindi in modo che quasi tutto il campo visivo sia occupato dallo schermo a cupola. Migliaia di immagini verrebbero proiettate su questo schermo.

Questo flusso di immagini potrebbe essere paragonato a un "collage" formato da giornali, o al circo a tre anelli (i quali soffocano entrambi il pubblico con un'abbondanza di fatti e dati). Il pubblico prende ciò che può o vuole dalla presentazione e tira le sue conclusioni. Ogni membro del pubblico costruirà i propri riferimenti e valutazioni dal flusso di immagini.

Un esempio particolare: una presentazione di un'ora che usa tutte le specie di immagini multiplex, raffigurante la civiltà occidentale dal tempo degli egiziani al presente attraverso una rapida panoplia di grafica e luce che richiama migliaia di immagini, sia ferme che in movimento, con l'appropriato "suono-immagini". Gli ultimi tremila anni di vita occidentale sarebbero compressi dentro tale formato cosicché il pubblico potrebbe comprendere il flusso dell'uomo, del tempo e delle forme di vita che ci hanno condotto fino a questo

momento, usando il passato e il presente immediato per aiutare realizzare il futuro sperato.

Infinite e immaginarie variazioni filmiche di questa idea sono possibili nell'ambito di scienze, matematica, geografia, arte, poesia, danza, biologia, ecc. Questa idea potrebbe infinitamente variare per ogni gruppo culturale e nazionalità che vi prende parte come progetto, e presentarlo ad altri gruppi.

Lo scopo e l'effetto di tale flusso di immagini e densità dell'immagine (che si potrebbe anche definire "velocità visiva") è sia quello di affrontare la logica comprensione che di penetrare a livelli inconsci, per raggiungere il denominatore emotivo di tutti gli uomini, la base non verbale di vita umana, pensiero e comprensione, e per ispirare tutti gli uomini alla buona volontà e alla "inter-e-intro-realizzazione".

Quando parlo di movie-dromes come biblioteche di immagini, è sottinteso che si utilizzerebbero tecniche come il videotape e l'interazione tra computer e quindi sarebbero veri e propri centri di comunicazione e archiviazione. Ogni cupola può ricevere le sue immagini via satellite da una biblioteca internazionale, archivarle, e programmare una presentazione per la comunità locale. "Intra-communitronics", o dialogare con altri centri, sarebbe possibile, e il materiale di riferimento istantaneo potrebbe essere richiesto e ricevuto a 186.000 miglia al secondo, trasmesso via televisione e telefono da qualsiasi parte del mondo. Così chiamo questa presentazione un "cinegiornale di idee, di sogni, un film-murale, una biblioteca-cinetica, una camera di decompressione culturale, un interfono della cultura". Il mio progetto è in effetti il massimo utilizzo dei dispositivi informativi che ora abbiamo a nostra disposizione.

Se un individuo è esposto a un'esperienza informativa travolgente, potrebbe essere possibile riordinare la struttura delle immagini in movimento così come le conosciamo. Il cinema diventerebbe un'arte "performante" e una biblioteca di immagini. Tali centri potrebbero avere artisti in residenza che orchestreranno il materiale iconografico a loro disposizione, integrandolo con attori e interpreti dal vivo, portando a una forma di cinema d'arte internazionale completamente nuova. Nel sondare il "denominatore emozionale", sarebbe possibile grazie al "potere" visivo di tale presentazione "raggiungere" qualsiasi gruppo di età o cultura indipendentemente dal retroterra. Ci sono circa 700 milioni di persone che sono illetterate nel mondo: non abbiamo tempo da perdere o da calcolare male.





# **Apparati**

Bibliografia

**Immagine su lucido**

Locandina programma "Underground Then And Now: From The New American to Expanded Cinema", Filmstudio, Roma 1973. Courtesy Archivio Filmstudio - Armando Leone e Della Peres, Roma.

## A

- ACOCELLA A., *Avanguardia diffusa. Luoghi della sperimentazione artistica in Italia, 1967-1970*, Quodlibet, Macerata, 2016.
- ACOCELLA A. TOSCHI C. (a cura di), *Arte a Firenze 1970-2015. Una città in prospettiva*, Quodlibet, Macerata, 2015.
- AGAMBEN G., *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma, 2006.
- AGOSTINI R., *Invasione di mass media in via San Sisto*, "La Repubblica", domenica 21 ottobre 1979.
- ALBANO L., *Lo schermo dei sogni. Chiavi psicoanalitiche del cinema*, Marsilio, Venezia 2004.
- ALFANO MIGLIETTI F. (a cura di), *Fabio Mauri. Scritti in mostra. L'avanguardia come zona 1958-2008*, Il Saggiatore, Milano, 2008.
- ALEMANNO R., *Il viaggio di Kubelka ai confini del cinema*, in "Marcatrè", n. 43/44/45, n. 7, luglio, 1968, pp. 167-171.
- ALLEGRI L. (a cura di), *Luce. Scienza Cinema Arte* (cat. mostra Parma, Palazzo del Governatore, 14 novembre 2015 - 17 gennaio 2016) Mup Ed., Parma, 2015.
- APRÀ A., MENON G. (a cura di), *Cooperativa di Cinema Indipendente: intervista (di gruppo)*, in "Cinema & Film", n. 7/8, primavera 1969.
- APRÀ A., Prometeo Liberato, "Cinema & Film" n. 9, estate 1969, pp. 266-272.
- APRÀ A., *New American Cinema. Il cinema indipendente americano degli anni Settanta*, Ubulibri, Milano, 1986.
- APRÀ A., *Fuori norma. La via sperimentale del cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2013.
- ARCHIGRAM, Il "Milanogram" alla Triennale, in "Domus", n. 468, novembre 1968, pp. 106-107.
- ARCHIGRAM, *La disintegrazione della città/Disintegration Of The City*, in "IN. Argomenti e Immagini di Design", n. 6, luglio-agosto 1972, pp. 38-45.
- ARGENTIERI M., CILENTO S., MUZZI E., QUAGLIETTI L., *New American Cinema Group, Costituzione e programma. Pregi e limiti di una esperienza*, in "Cinema 60", n.11-12, 1961, pp. 2-25.
- ARISTARCO G., *Il new american cinema esce dal sottosuolo*, "Cinema Nuovo", maggio-giugno 1967, pp. 214-216.
- ASCARI F., *Dispositivi*, in "La scrittura scenica", n. 23, 1981, p. 72.
- AUTERA L., *Poretta: festival di aggiornamento*, in "Bianco e Nero", n. 10, ottobre 1964, pp. 41-42.
- A.V., *The First Statement of the New American Cinema Group*, New York, 30 september 1960, in "Film Culture", n. 22-23, summer 1961, pp. 131-133 [trad. it. *New American Cinema Group. Prima Dichiarazione*, in Argentieri M., Cilento S., Muzii E., Quaglietti L., *New American Cinema Group, Costituzione e programma. Pregi e limiti di una esperienza*, in "Cinema 60", n.11-12, 1961 pp. 4-6].
- A.V., *Tempo libero, tempo di vita. Note, studi, disegni sulla preparazione della 13a Triennale a cura della Giunta esecutiva*, Giordano Editore, Milano 1964, p. 14.
- A.V., *Vision/65*, in "Marcatrè", n. 30/31/32/33, Luglio 1967, pp. 180-203.
- A.V., *Tavola rotonda sul cinema italiano: produzione e distribuzione - 1 (Amico, Aprà, Bertolucci, Leonardi, Orsini, Ponzi e Taviani)*, "Cinema & Film", n. 5/6, estate 1968.
- A.V., *L'Altro video. Incontro sul videotape*, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 15-19 settembre 1973, s.ed.
- A.V., *Dimensione Super 8*, (cat. rassegna Roma, Filmstudio 70, 5-14 dicembre 1975), Quaderni del Filmstudio, n. 2, Filmstudio/Politecnico/KarmaFilm, Roma, 1975 .

A.V., *Luca Patella*, Università di Parma - CSAC Centro Studi Archivio della Comunicazione, Grafiche STEP, Parma, 1977.

A.V., *Per una nuova critica. I convegni pesaresi 1965-1967*, Marsilio, Venezia, 1989.

A.V. *Ferruccio Ascari*, Grafiche Abi2ue, Milano, 1993.

A.V., *Luca Maria Patella, i Media (ieri e oggi)* → *Arte & Non Arte!*, FPM Ed., Roma, 1999.

A.V., *Ugo La Pietra, la sinestesia delle arti 1960-2000*, Mazzotta, Milano, 2001.

## B

BACIGALUPO M., *Brakbage o il cerino su Cnido*, in "Filmcritica", n. 186, febbraio 1968, pp. 96-98

BACIGALUPO M., *Teneri Bottoni*, in "Filmcritica", n. 213, 1971.

BACIGALUPO M. (a cura di), *Il film sperimentale*, numero speciale di "Bianco e Nero", n. 5/8, maggio-agosto 1974.

BACIGALUPO M., *A definition of space: an Interview with Antonio De Bernardi*, in "Film Culture", n. 37/39, 1978, pp. 140-157.

BALÁZS B., *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, 1924 [trad. it. ID., *L'uomo visibile*, ed. a cura di. QUARESIMA L., Lindau, Torino, 2008].

BALSOM E., *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2013

BALZARRO M., Lettera da Filadelfia, in "Cartabianca", n. 4, gennaio 1969.

BALZOLA A., MONTEVERDI A.M. (a cura di), *Le arti multimediali digitali. Storie Tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche del nuovo millennio*, Garzanti, Milano, 2007 [2ed.].

BANDINI M., VII° Biennale di S. Benedetto del Tronto "Al di là della pittura",

in "NAC", n. 21, 15 settembre 1969, pp. 8-10.

BARBARO U., *Il film e il risarcimento marxista dell'arte*, Ed. Riuniti, Roma, 1960.

BARBERO L.M., POLA F., (a cura di), *L'Attico di Fabio Argentini 1966-1978*, Electa, Milano, 2010.

BARDÓN X. G., *EXPRMNTL: an Expanded Festival. Programming and Polemics at EXPRMNTL 4*, Knokke-le-Zoute, 1967, in "Cinema Comparat/ive Cinema", vol. 1,n.2, 2013, pp. 53-64.

BARGIACCHI E., *Camere Incantate*, in "Segno", n. 17, settembre-ottobre 1980, pp. 12-13.

BARTHES R., *L'activité structuraliste*, "Les Lettres Nouvelle", febbraio 1963, pp. 71-81 [trad. it., *L'attività strutturalista*, in ID., *Saggi Critici*, Einaudi, Torino, pp. 211-218].

BARTOLUCCI G., *Il gesto futurista. Materiali drammaturgici 1968-1969*, Bulzoni, Roma 1969.

BARTOLUCCI G. (a cura di), *Paesaggio Metropolitano*, Feltrinelli, Milano, 1982

BARRESE A., MARANGONI A. (a cura di) *MID alle origini della multimedialità. Dall'Arte Programmata all'arte interattiva*, Fondazione VAF - Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2007.

BASSAN R., *L'autre cinéma italien: 1960/1978*, in "Ecran", n. 77, 1979.

BATESON G., MEAD M., *Balinese Character: A Photographic Analysis*, Academy of Sciences, New York, 1942.

BATTCKOCK G., *The New American Cinema. A Critical Antology*, Dutton, New York 1967.

BAUDRY J.L., *Il dispositivo. Cinema, media, soggettività*, ELS, Brescia, 2017.

BAZIN A., *Qu'est-ce que le cinéma? Éditions du Cerf*, 1985, [trad. it., ID., *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano, 1973].

- BELLOUR R., *La querelle des dispositifs*, in "Art Press", n. 262, 2000, pp. 42-52.
- BENJAMIN W., *Erwiderung an Oscar A. H. Schmitz*, 1927 [trad. it. *Replica a Oscar A. H. Schmitz* in PINOTTI A., SOMAINI A. (a cura di), *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino, 2012].
- BERTETTO P. (a cura di), *Il grande occhio della notte. Cinema d'Avanguardia Americano 1920-1990*, Museo Nazionale del Cinema, Lindau, Torino, 1992.
- BERTETTO P., TOFFETTI S. (a cura di) *Cinema d'Avanguardia in Europa*, Il Castoro, Milano, 1996.
- BERTETTO P. *Lo specchio e il simulacro*, Bompiani, Milano, 2012.
- BERTOCCI C., *Informazione, produzione, esposizione delle attività di Zona*, in "Brera Flash", n.9, 1978, pp. 6-8.
- BERTOLA C. LISSONI A. (a cura di), *NON NON NON*, (cat. mostra, Milano, Hangar Bicocca, 12 Aprile - 10 giugno 2012), Quaderno Hangar Bicocca, n.1, ebook.
- BERTOZZI M., *Recycled Cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia, 2013.
- BERTOZZI M., *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema contemporaneo*, Marsilio, Venezia, 2018.
- BICOCCHI M.G., *Art Tapes. Tra Firenze e Santa Teresa: dentro le quinte dell'arte*, Ed. Il Cavallino, Venezia, 2003.
- BIGNARDI U., *L'illuminazione può anche essere un Aufklärung*, in "Bit", n.6, dicembre 1967, pp. 20-21.
- M. BLASSNING, *Time, Memory, Consciousness and the Cinema Experience: Revisiting Ideas on Matter and Spirit*, Rodopi Press, Amsterdam, 2009.
- BLAUVELT A. (a cura di), *Hippie Modernism. The Struggle for Utopia*, (cat. mostra Minneapolis, Walker Art Center, 24 ottobre 2015- 28 febbraio 2016), Walker Art Center, Minneapolis, 2015.
- BOATTO A., CALVESI M., *Fuoco Immagine Acqua Terra* (cat. mostra, L'Attico, Roma, 8 giugno 1967), L'Attico, Roma, 1967.
- BOATTO A., *Senza Peso. Films figurativi e diapositive di Luca Patella*, brochure mostra, Calcografia Nazionale, Roma, s.d., 1967.
- BOATTO A., *Fünf römische Künstler*, 1968, in *Extra. Bignardi, Kounellis, Lombardo, Mattiacci e Pascali* (cat. mostra Städt Museum, Wiesbaden, 31 maggio- 8 agosto 1968), Städt Museum Wiesbaden Gemaldegalerie, Wiesbaden, 1968.
- BOLOGNINI L., *Tinto prima di Brass. Quando invece dell'Eros raccontavo il lavoro a Milano*, in "La Repubblica", 03 giugno 2009.
- BOLTER J.D., GRUSIN R., *Remediation. Understanding New Media*, The MIT Press, Cambridge (MA), 1999 [trad. it. ID., *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini, Milano, 2000].
- BORDINA A., SOMAINI A. (a cura di), *Paolo Gioli: The Man without a Movie Camera*, Mimesis International, Udine, 2014.
- BOVIER F., MEY A. (a cura di), *Exhibited Cinema/Cinéma Exposé*, ECAL, Lausanne, 2014.
- BOVIER F., MEY A. (a cura di), *Cinema in the Expanded Field*, JRP Ringer, Zürich, 2015.
- BOVIER F., STEWART M. (a cura di), *Early Video Art and Experimental Film Network*, ECAL University of Lausanne - Les Presses du Réel, Lausanne, 2017.
- BRAKHAGE S., *Metafore sulla visione*, in "Sipario", n. 274, febbraio 1969, pp. 56-58.

- BRAKHAGE S., *Metafore sulla visione e Manuale per riprendere e ridare i film*, Feltrinelli, Milano, 1970.
- BRAKHAGE S. *In defense of amateur*, 1967 in "Filmmakers Newsletter", vol. 4, n. 9-10, July 1971, pp. 20-25 [trad. it., ID., *In difesa del cine-amatore*, in APRÀ A., *New American Cinema. Il cinema indipendente americano degli anni Sessanta*, Ubulibri, Milano, 1986, pp. 65-68].
- BREBBIA G., GERVASINI M., F. MINAZZI (a cura di), *Gianfranco Brebbia «Filmavo da indipendente, solo e contro tutti»*, Mimesis, Milano, 2016.
- BRENEZ N., *Improvised Notes on French Expanded Cinema*. in "Millenium Film Journal" 43/44, Summer/Fall 2005, pp. 112-129.
- BREDER H., BUSSE K. (a cura di) *Intermedia: Enacting the Liminal, Dortmund Schriften zur Kunst*, Books on Demand, Norderstedt, 2005.
- BRUNO E., *Quantità espressive del cinema ind*, in "Filmcritica", n. 187, 1968.
- BULLOT E., *Pulsion, pulsations: notes sur le cinéma de Paolo Gioli*, in "Cahiers du Musée National d'Art Moderne", n. 125, 2013, pp. 44-63.
- C**
- CALVESI M., *Videoarte alla Besana di Milano. Complicità tra mezzo e messaggio*, in "Il Corriere della Sera", 23 marzo 1975.
- CALVESI M., *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano, 1978.
- CANNILLA G., *Luca Patella. Indicazioni per una ontologica*, Jandi Sapi Ed., Roma, 1993.
- CARAMEL L., MADESANI A. (a cura di) *Luigi Veronesi e Cioni Carpi alla Cineteca Italiana*, Il castoro, Milano, 2002.
- CARPI DE RESMINI B., CHIODI S. (a cura di), *Luca Patella. Ambienti proiettivi animati 1964-1984* (cat. mostra Roma, MACRO, 30 gennaio- 26 aprile 2015), Quodlibet, Macerata, 2015.
- CARPI C., *I palinsesti*, in "Data", n. 10, Inverno 1973, p. 110-112.
- CARPI C., *Il mistero, la follia, la storia*, in "La tradizione del nuovo", n. 2, 1978, p. 13.
- CARROL N., *Theorizing the moving image*, Cambridge University Press, London, 1996.
- CASERO C., DI RADDO E. (a cura di), *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*, Silvana Editoriale, Milano 2009.
- CASERO C., DI RADDO E., GALLO F. (a cura di), *Arte Fuori dall'Arte. Incontri e scambi fra arti visive e società negli anni Settanta*, postmedia books, 2017
- CASETTI F., *La Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano, 2015.
- CATRICALÀ V., *Media art. Prospettive delle arti verso il XXI secolo*, Mimesis, Udine, 2016.
- CAVALLOTTI D., DOTTO S., QUARESIMA L., (a cura di), *A History of Cinema Without Names/3: New Theoretical Paths and Methodological Glosses* (Atti del XV Convegno Internazionale di Studi sul Cinema, Università degli Studi di Udine, Gorizia, 29 marzo - 2 aprile 2017), Mimesis, Udine, 2018.
- CELANT G., *Im Spazio*, in ID. *Arte Povera - Im Spazio*, (cat. mostra, Galleria La Bertesca, Genova, 27 settembre- 20 ottobre 1967), Ed. Masnata /Trentalance, Genova, 1967.
- CELANT G., *Biennale 80: sogni e risvegli*, in "Domus" n. 680, luglio 1980.
- CELANT G., (a cura di), in *The new american Cinema. Torino 1967*, "Quaderno della Fondazione Prada", n. 11, aprile 2017.
- CENSI R., *Il cuore rivelatore: Piero Bargellini*, in AV, XXIV° Torino Film Fe-

- stival* (cat. gen. Rassegna 10-18 novembre 2006).
- CENSI R., *Tentativo di introduzione ai film metrici di Paul Sbarits*, in "Predella", 2012, n.31, pp. 195-209.
- CALVESI M., CHERUBINI L. (a cura di) *Umberto Bignardi*, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea, Roma, 1994.
- CHIARETTI T., *L'occhio del New American Cinema*, in SPINAZZOLA V., *Film 1962*, Feltrinelli, Milano, 1962, pp. 94-116.
- CHIARETTI T., *L'occhio del New American Cinema*, in SPINAZZOLA V., *Film 1964*, Feltrinelli, Milano, 1964, pp. 151-154.
- COLOMINA B., BUCKERY C. (a cura di), *Clip, Stamp, Fold: The Radical Architecture of Little Magazines*, Actar, NY, 2011, p. 107.
- CORNER S. (a cura di), *Film And Video Art*, Tate Publ., London, 2009.
- CONNELLY M., *The Place of Artists' Cinema: Space, Site, and Screen*, Intellect Ltd, 2009.
- CORNWELL R., *Some Formalist Tendencies in American Avant-garde film*, in "Studio International", n. 948, Ottobre 1972, pp. 110-114.
- CORNWELL R., *Structural Film: Ten Years Later*, in "The Tulane Drama Review", vol. 23, n. 3, September 1979, pp. 77-92 [trad. it., ID., *Cinema Strutturale: dieci anni dopo*, in DE MIRO E. (a cura di), *Cinema Off e videoarte a New York*, Bonini, Genova, 1981, pp. 97-108].
- CRARY J., *Eclipse of the spectacle* in WALLIS B., TUCKER M. (a cura di), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, New Museum of Contemporary Art, D.R. Godine, NY/Boston, 1984.
- D**
- DE GIORGI M., MORTEO E. (a cura di), *Olivetti. Una bella società*, Allemandi, Torino, 2008.
- DE MIRO E. (a cura di), *Il gergo inquieto. Convegno sul cinema sperimentale italiano*, in "Brera Flash", n.7, 1977, p. 25.
- DELEUZE G., *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Éditions de Minuit, Paris, 1983 [trad. it. ID. *Cinema I. L'immagine-movimento*, Ubulibri, Roma, 1984].
- DELLA CASA B. (a cura di), *Anthony McCall: Solid Light Works* (cat. mostra, Lugano, LAC, 12 settembre 2015 - 31 gennaio 2016), Skira, Ginevra, 2015, pp. 51-69.
- DE MIRO E. (a cura di), *Il gergo inquieto. Le parole degli ospiti*, Bonini Ed., Genova, 1983.
- DE ROSA M., *Cinema e postmedia. I territori del filmico nel contemporaneo*, postmedia Books, Milano, 2013.
- DE SANTIS L., *Il New American Cinema a Bergamo*, in "Bianco e Nero", n. 10, 1961, pp. 40-46.
- DEREN M., *Amateur versus professional*, in "Film Culture", n. 39, 1965, pp. 45-47.
- DEWEY K., GELDZAHLER H., GRUEN J., VANDERBEEK S., WHITMAN R., *Expanded Cinema: A Symposium N.Y. Filmfestival*, in "Film Culture - Expanded Arts", n. 43, winter, 1966, s.p. [trad. it. ID., *Expanded Cinema*, in "Marcatère", n. 34/35/36, dicembre 1967, pp. 138-152].
- DI MARINO B., MENEGUZZO M., LA PORTA A. (a cura di) *Lo Sguardo Espanso. Cinema d'artista italiano 1912-2012*, Silvana Ed., Milano, 2012.
- DI MARINO B., *Pose in movimento. Fotografia e cinema*. Bollati Boringhieri, Roma, 2009.
- DI SALVATORE G., FASSI L. (a cura di), *Clement Greenberg l'avventura del modernismo*, Johan & Levi, Monza, 2011.
- DOGA S., *L'audiovisivo alla Triennale di Milano dal Dopoguerra al 1964*, in DE BERTI R. (a cura di), *Il cinema a Milano*.

*Dal secondo dopoguerra ai primi anni Sessanta*, Vita e Pensiero, Milano 1991.

DOGLIO F., *La figlia gracile. Tesi e ipotesi sulla natura della TV*, in "Macatrè", n. 6/7, 1964 pp. 113-115.

DORFLES G., MARUCCI L., MENNA F. (a cura di), *Al di là della pittura*, (cat. mostra Palazzo Scolastico Gabrielli, San Benedetto del Tronto, 5 luglio - 28 agosto 1969), VIII Biennale d'Arte Contemporanea San Benedetto del Tronto, 1969.

DORFLES G., *Beyond Painting*, in "Art International", n. 7, vol XIV, 20 settembre 1970, pp. 71-73.

DOTTORINI D. (a cura di) *Archivi che salvano. Conversazione a partire da un frammento con Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, in "Fata Morgana", n. 2, 2007.

DUBOIS P. (a cura di), *Cinema et art contemporain/Cinema And Contemporary Visual Art*, "Cinema & Cie", n.8, Fall, 2006, pp.14-180.

DUBOIS P., MONVOISIN F., BISERNA E. (a cura di), *Extended Cinema. Le cinéma gagne du terrain*, Campanotto Editore, Pasian di Prato, 2010.

DUBOIS P., *La question vidéo. Entre cinéma et art in contemporain*, Yellow Now Ed., Crisnée, 2011.

DUSI N., SPAZIANTE L. (a cura di), *Remix-Remake. Pratiche di replicabili*, Meltemi, Roma, 2006.

DUSI N., *Dal cinema ai media digitali. Logiche del sensibile tra corpi, oggetti, passioni*, Mimesis, Udine, 2014.

DUSI N., *Contromisure. Trasposizioni e intermedialità*, Mimesis, Udine, 2015.

DUSINBERRE D. (a cura di), *Festival Of Expanded Cinema*, (cat. rassegna London, Institute of Contemporary Arts, 4-11 gennaio 1976), ICA, London, 1976.

## E

ECO U., *Il cogito interruptus*, in "Quindici", n.5, 15 ottobre-15 novembre 1967, ora in ID. *Dalla periferia all'impero*, Bompiani, Milano, 1977, pp. 245-249.

EIZYKMAN C., *L'avanguardia come esperienza originaria*, in BERTETTO P., TOFFETTI S. (a cura di) *Cinema d'Avanguardia in Europa*, Ed. Il Castoro, 1996.

ELCOTT N.M., *Rooms of our time: László Moholy-Nagy and the stillbirth of multimedia museums*, in TRODD T., *Screen/Space. The projected image in contemporary art*, Manchester University Press, Manchester, 2011, pp. 25- 52.

EPSTEIN J., *Culture Cinématographique*, 1946, in ID., *Écrits sur le cinéma*, 2 vol. Seghers, Paris, p.17 [trad. it. SOMAINI A., *Cultura Visuale*, Einaudi, Torino, 2016].

EPSTEIN J., *L'intelligenza di una macchina*, 1946 in ID., *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, a cura di PASQUALI V., Marsilio, Venezia, 2002.

EUGENI R., *La relazione d'incanto. Studi su cinema e ipnosi*, Vita e Pensiero, Milano, 2002.

## F

FABER D., *The Intoxicated State/Illegal Nation: Drugs in the Sixties Counterculture*, in BRAUNSTEIN P., DOYLE M. W. (a cura di) *Imagine Nation: The American Counterculture of the 1960s and 1970s*, Routledge, NY, 2001.

FAGIOLO M., *Il Movimento Astratto di Umberto Bignardi*, in "l'Avanti", 9/3/66, p. 5.

FAGONE V. (a cura di), *Arte e Cinema*, Marsilio, Venezia, 1976.

FAGONE V., *Arte e cinema. Due e seguito*, in "Brera Flash", n.1, 1976.

- FAGONE V., *Per un catalogo del cinema d'artista in Italia, 1965-1976* (2), in "Brera Flash", n.5, 1976.
- FAGONE V. (a cura di), *La tradizione del nuovo. Rivista della Pinacoteca comunale di Ravenna*, n. 2, Aprile 1978.
- FAGONE V., *Arte e Cinema*, in "Brera Flash", n.8, 1978, pp. 25-27.
- FAGONE V., *Italia*, in *La Biennale di Venezia. Settore Arti Visive: catalogo generale*, La Biennale di Venezia, Venezia, 1980.
- FAGONE V. (a cura di), *Camere Incantate. Espansione dell'immagine. Video, cinema, fotografia e arte negli anni '70* (cat. mostra Milano, Palazzo Reale, 16 maggio - 15 giugno 1980), Comune di Milano - Ripartizione cultura e spettacolo, Milano, 1981.
- FAGONE V., *Dal cinema sperimentale all'arte al video*, in VALENTINI V. (a cura di), *Intervalli tra film video e televisione*, Sellerio, Palermo.
- FARRASSINO A., *E Gabriele d'Annunzio suggerì la mossa*, in "La Repubblica", 21 giugno 1978.
- FARRASSINO A., "Filmartisti" alla riscossa. A Parigi il cinema sperimentale italiano, in "La Repubblica", 24-25 dicembre 1978, p. 12.
- FEDERICI F., SABA C., (a cura di), *Cinéma: Immersività, surface, exposition*, Campanotto Editore, Pesian di Prato, 2013.
- FEDERICI F., ESTREMO V., BORDINA A. (a cura di), *Extended Temporalities. Transient Visions in the Museum in Art*, Mimesis International, Udine, 2017.
- FEDERICI F., *Il cinema esposto. Arte contemporanea, museo, immagini in movimento*, Forum, Udine, 2017.
- FERRERO N., *Cinema Libero a Porretta Terme*, in "Filmcritica", n.147-148, 1964.
- FERRERO N., *Acque agitate con i diari europei di Taylor Mead*, in "L'Unità", venerdì 19 maggio 1967.
- FERRERO N., *Tavola rotonda sul new cinema*, "L'Unità", 25 maggio 1967.
- FIDOTTA G., MARIANI A. (a cura di), *Archeologia del media. Temporalità, materia, tecnologia*, Meltemi, Milano, 2018.
- FINK G., *Il cinema indipendente americano*, in "Cinestudio", n.2, 1961, s.p.
- FRAMPTON H., *Circles of Confusion: Film, Photography, Video: Texts, 1968-1980*, Visual Studies Workshop Press, NY, 1983.
- FRANCESCONI E., *Franco Angeli e Tano Festa. Pittori con la macchina da presa*, Postmedia Books, Milano, 2018.
- FRANCIA DI CELLE S., TOFFETTI S. (a cura di), *Dalle lontane province. Il cinema di Tonino De Bernardi*, Lindau, Torino, 1995.
- FREEDBERG D. GALLESE V., *Motion, Emotion and Empathy in Aesthetic Experience*, in "Trends in Cognitive Sciences", n. 11, 2007, pp. 197-203.
- FRIED M., *Art and objecthood*, in "Artforum", n.5, June 1967.
- FOUCAULT M., *Il gioco di Michel Foucault, 1977*, in ID., *Follia e Psichiatria. Detti e scritti (1957-1984)*, Cortina, Milano, 1994.

## G

- GALLESE V., M. GUERRA, *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*, Raffaello Cortina, Milano, 2015.
- GIACHETTI R., *Minaccia, terrore, posa nel cinema in espansione USA*, in "Cinema Nuovo", n.218, luglio-agosto 1972.
- GIDAL P., (a cura di) *Structural Film Anthology*, British Film Institute, London, 1978 [2° ed.].

- GIDAL P., *Materialist film*, Routledge, London, 1989.
- GLUCK R.J., *Electric Circus, Electric Ear and the Intermedia Center in Late 1960s New York*, in "Leonardo", vol. 45, n. 1, 2012, pp. 50-56.
- GRANCHI A. NANNUCCI M. (a cura di), *Zona Film / Documenti di cinema d'artista*, Zona, Firenze 1977.
- GRANCHI A. (a cura di), *La Mano dell'Occhio. Giornate Internazionali del cinema d'artista* (cat. mostra Firenze, Istituto degli Innocenti, 16-27 giugno 1978), Grafiche Parretti, Firenze, 1978.
- GRANCHI A. (a cura di), *Cinéma d'artiste et cinéma expérimental en Italie*, (cat. rassegna, Paris, Palais De Chaillot, Cinémathèque Française- Centre Georges Pompidou, 8-23 dicembre 1978) , Paris, 1978.
- GRANCHI A., *Pensieri per una movimentazione delle immagini*, in A.V., *Disegno Contemporaneo. Processi, soggetti, materiali, espressioni*, Gli Ori, Pistoia, 2015, pp. 71-74.
- GRANDE M., *Teoria del cinema e cinema della teoria* in "Filmcritica", n. 228, 1972., pp. 328-332.
- GRAZIOLI E. (a cura di), *Rosalind Krauss Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte di oggi*, Mondadori, Milano 2004.
- GREENBERG C., *Intermedia*, in "Arts Magazine", n. 2, 1981, pp. 92-93.
- GREGOTTI V., *Sull'allestimento della XII Triennale*, in "Marcatré", n. 8/9/10, 1964, pp. 135-136.
- GRODAL T., *Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture, and Film*, Oxford University Press, NY, 2009 [trad. it. ID. *Immagini-corpo. Cinema, natura, emozioni*, Diabasis, Parma, 2014].
- GRUSIN R., *Radical Mediation*, in "Critical Inquiry", vol. 42, n. 1, Autumn 2015, pp. 124-148.
- GRUNENBERG C. (a cura di) *Summer Of Love. Art of the Psychedelic Era*, Tate Publishing, 2005.
- GUALDONI F., *Umberto Bignardi. Opere 1960-2003* (cat. mostra Galleria Arte e Arte, Bologna 9 aprile- 28 maggio 2005), Ed. Arte & Arte, Bologna, 2005.
- GUALDONI F., (a cura di), *Vita intensa e luminosa di Marinella Pirelli*, Skira, Milano, 1997.

## H

HIGGINS D., *Intermedia*, in "The Something Else Newsletter", n.1, February 1966.

HUXLEY A., *The Doors of Perception*, Harper & Row, NY, 1954 [trad. it. ID., *Le porte della percezione*, Mondadori, Milano, 1958].

HUHTAMO E., PARIKKA J. *An archeology of media archaeology in Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications*, University of California Press, Berkeley-LA, 2011[trad. it. ID., *Un'archeologia dell'archeologia dei media*, in D'ALOIA A., EUGENI R.(a cura di), *Teorie del Cinema. Il dibattito contemporaneo*, Cortina, Milano, pp. 295-325.

## I

INFANTE C., *Come chiarezza di diamante*, in "Scena", n.2, marzo 1981, s.p.

ILES C. (a cura di), *Dreamlands: Immersive Cinema and Art, 1905-2016* (cat. mostra New York, Whitney Museum of American Art, 28 ottobre 2016- 5 febbraio 2017), Whitney Museum Ed., NY, 2016.

INGA PIN L., *Locatelli*, in CRISPOLTI E., DI GENOVA G. (a cura di), *Prospettive 5 – esperienze attuali di figurazione, di non figurazione e di progettazione concettuali o spaziali*, Ed. Il Grifo, Roma, 1972, pp. 197-178.

## J

JENKINS H., *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York, 2006 [trad. it. ID., *Cultura convergente*, Apogeo, Milano, 2007].

## K

KIRBY M., DINE J., *Happenings: An illustrated anthology*, Dutton, New York 1965 [trad. it. KIRBY M. (a cura di), *Happening: antologia illustrata*, De Donato, Bari, 1968].

KIRBY M., *The New Theatre*, in "Tulane Drama Review", n.2. winter, 1965, pp. 23-43

KIRBY M., *The Uses of Film in the New Theatre*, in "Tulane Drama Review", vol.11, n.1, Fall 1966, pp. 49-62.

KLÜVER B., RAUSCHENBERG R. (a cura di), *9 Evenings: Theatre and Engineering*, Foundation for Contemporary Performance Arts, New York, 1966.

KRAUSS R., *Paul Sharits: Stop Time*, in "Artforum", n. 8, aprile 1973, pp. 60-61.

KRAUSS R. "And Then Turn Away": *An Essay on James Coleman*, in "October", n. 81, Summer 1997, pp. 5-33

KRAUSS R., *Pulse*, in ID., BOIS Y.A. (a cura di), *Formless: A Users Guide*, Zone Books, NY, 1997 [trad. it. ID., *Pulsazione*, in ID., L'INFORME, Mondadori, Milano, 2003, pp. 133-138]

KRAUSS R., *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames & Hudson, New York 1999.

KRAUSS R., *The Rock: William Kentridge's Drawing for Projection*, in "October", n. 92, Spring 2000, pp. 3-35.

## L

LAGONIGRO P., "Schermi TV" *al posto di quadri. Il video nelle mostre degli*

*anni Ottanta in Italia*, in "Ricerche di S/Confine", Dossier n. 4, 2018.

LA PIETRA U., *Immersioni*, 1969, in ID., *Abitare la città. Ricerche, Interventi, Progetti nello spazio urbano dal 1960 al 2000*, Allemandi, Torino, 2011, pp. 74-77.

LA PIETRA U., *La cellula abitativa: una microstruttura all'interno dei sistemi di comunicazione e informazione*, in "IN. Argomenti e Immagini di Design", n.6, luglio-agosto 1972, pp. 18-31.

LA PIETRA U., *The domicile cell: A Microstructure within the Information and Communications System*, in Ambasz E. (a cura di), *Italy: The New Domestic Landscape* (cat. mostra MoMA, New York, 26 maggio- 11 Settembre 1972), The Museum of Modern Art, NY, pp. 224-231.

LEIGHTON T. (a cura di), *Art and the Moving Image. A critical reader*, Tate-Afterall, London, 2008.

LEONARDI A., *Il cinema libero di Poretta Terme*, in "Marcatè" n. 8/9/10, luglio-settembre 1964, pp.168-170.

LEONARDI A., *Knokke ovvero il cinema sperimentale*, in "Cinema 60", n. 65-66, 1967, pp. 7-8.

LEONARDI A., *La cooperativa del cinema indipendente*, in "Filmcritica", n. 179/180, 1967.

LEONARDI A., *Riflettendo a 'Se l'inconscio si ribella'*, in "Filmcritica", n. 193, 1968, pp. 561- 563.

LEONARDI A., *La parte giusta*, in "Filmcritica", n.214, marzo 1971, p.138-144.

LEUZZI L., PARTRIDGE S. (a cura di), *REWIND Italia. I primi anni della videoarte in Italia*, John Libbey & Co Ltd, 2015.

LEZZOLI F., *Ugo Locatelli 1962-1972. Fotografia, scrittura sperimentazione*, Tip. Editoriale, Piacenza, 2003.

LICCIARDELLO A., *Adamo Vergine. Umano troppo umano*, "Eidos. Cinema

Psyche e Arti Visive”, n. 35, giugno-settembre 2016, pp. 42-45.

LIGUORI C., *Ma il cinema che cosa è?*, in “Brera Flash”, n.8, 1978, pp. 28-29.

LISCHI S., *In Search of Expanded Cinema*, in “Cinéma&Ciè”, n. 2, Spring 2003, pp. 82-95.

LISCHI S., *Sovrimpressioni: riflessioni sul "cinema espanso" e l'arte del video*, in “Bianco & Nero”, n. 1/2, 2006, pp. 65-72.

LISCHI S., *Site Specific, Placeless: Reflections on the Relocation of Cinema onto Video*, in “Cinéma&Cie”, n. 11, autunno 2008, pp. 23-30.

LISCHI S., *Film da percorrere: l'installazione cinematografata*, in “Predella”, n. 31, agosto 2012, pp. 231-240.

LISCHI S., PAROLO L. (a cura di), *Michele Sambin: performance tra musica pittura e video*, Cluep, Padova, 2014.

LISCHI S., *Italian Experimental Cinema: Art, Politics, Poetry* in BURKE F. (a cura di), *A Companion to Italian Cinema*, Willey & Sons, Malden 2017.

LODATO N., *Note sui Songs*, in “Filmcritica”, n. 186, febbraio 1968, pp. 99-107.

LODATO N., ROSTAGNO A. (a cura di), *New American Cinema* [dossier], in “Sipario”, n. 274, febbraio 1969, pp. 54-72.

LODATO N. (a cura di), *Ind Under Off*, Quaderni di Filmcritica, n. 13/14, 1981, Bulzoni, Roma, pp. 129-132.

LUCCHESI S., *Cinema d'artista Toscana 1964-1980*, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato, 2005.

LUGINBÜHL S., *Il cinema underground oggi*, Mastrogiacomo Editore, Padova, 1974.

LUGINBÜHL S., PERROTTA R. (a cura di), *Lo schermo negato. Cronache dal cinema italiano non ufficiale*, Shakespeare & Co., Milano, 1976.

LUX S., *Mario Schifano a New York: dicembre 1963-luglio 1964*, in “Color”, n.1, 1983, pp. 30-35.

## M

MACCHI G. (a cura di), *Contatto Arte/Città* (cat. mostra, XV° Triennale di Milano, Parco Sempione, Milano, 20 settembre - 20 novembre 1973) La nuova folio, Macerata, 1973.

MACDONALD S., *Canyon Cinema: The Life and Times of an Independent Film Distributor*, University of California Press, 2008.

MACIUNAS G., *Quelques commentaires sur Le Film Structurel de P. Adams Sitney*, in “Cinema, Théories, Lectures”, Klincksieck, Parigi, 1973, p. 355.

MALVEZZI J., *Remedi-Action. Dieci anni di videoteatro italiano*, postmedia books, 2015.

MALVEZZI J., *Non so essere regista di me stessa e nemmeno attore». Il cinema dell'autocoscienza delle amatrici italiane*, in “Arabeschi”, n. 10, luglio-dicembre 2017, pp. 490-493.

MALVEZZI J., *Eventi visivo-mentali. I palinsesti di Cioni Carpi*, in “Fata Morgana”, n. 31, 2017, pp. 241.

MANGO L., BARTOLUCCI G., MANGO A. (a cura di), *Per un teatro analitico-esistenziale: materiali dal teatro di ricerca*, Studio Forma, Torino 1980.

MANOVIC L., *The Language of New Media*, The MIT Press, 2001 [trad. it., ID., *Il linguaggio dei nuovi media*, Edizioni Olivares, Milano, 2002.

MANTELLI L., *Ma che roba: ma chi ruba i maccheroni americani dei caraibi a maracaibo?*, in “Ombre Elettriche”, numero unico (A), dicembre 1967, s.p.

MANZELLA G., *Per Cividin/Taroni*, in “La scrittura scenica”, n. 20, 1979.

MARANGON D. (a cura di), *Videotapes del Cavallino*, Ed. Cavallino, Venezia, 2004.

- MARCOLLI A., *L'industrial design in fiera*, in "Marcatrè", n. 6/7, 1964, pp. 43-46.
- MARIOTTI M. (a cura di), *Piazza della palla. Gioco, scena, proiezione* (cat. evento, Firenze, Piazza Santo Spirito, 21 luglio-8 settembre, 1980), Alinari, Firenze 1981.
- MARRONE G. (a cura di), *Sensi alterati. Droghe, musica immagini*, Meltemi, Roma, 2005.
- MCLUHAN M., *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill, NY, 1964 [trad. It. ID., *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano, 1967].
- MCLUHAN M., *The Medium is the message*, Penguin, London, 1967 [trad. it. ID., *Il Medium è il Massaggio*, Feltrinelli, Milano, 1968].
- MCMULLIN C., *Italie: cinéma de recherche 1960-1978* in "Cinématographe", n. 43, gennaio 1979.
- MCSHINE K.L., *Information*, (cat. mostra Museum of Modern Art, New York, 2 luglio – 20 settembre 1970), MoMA, NY, 1970.
- MEKAS J., *Movie Journal*, in "The village Voice", 22 luglio 1965, p.15.
- MEKAS J., *Movie Journal*, in "The village Voice", 1 febbraio 1973, p. 73.
- MEKAS J., *Movie Journal* in "The village Voice", New York, 27 September 1973, p. 60.
- METZ C., *Le signifiant imaginaire*, UGE, Paris, 1977 [trad. it. ID., *Cinema e psicanalisi il significante immaginario*, Marsilio, Venezia, 1980, p. 65]
- MUELLER C., *Wer Filmmacher ist, soll die Hand heben! Die Hamburger Filmmacher Cooperative* in ID., *Das Zick-Zack-Prinzip*, Heyne Verlag, München, 2016.
- MILANI R., *Il primo "underground" americano*, in "Filmcritica", n. 268, p. 305.
- MILANI R., *Il cinema underground americano*, Ed. D'Anna, Firenze, 1978.
- MITCHELL W.J.T. , *There Are No Visual Media*, in "Journal of Visual Culture", vol. 4, n.2, 2005, pp. 257-266.
- MOHOLY-NAGY L., *Malerei Fotografie Film*, Albert Langen Verlag, München, 1925- 27 [trad. it. ID., *Pittura Fotografia Film*, Einaudi, Torino, 2010].
- MOHOLY-NAGY L., *Problems of the Modern Film*, in "Telehor" , n. 1-2 , February 1936, pp. 37-40.
- MOLES A., *Théorie de l'information et perception esthétique*, Flammarion, Paris, 1958 [trad. it. ID. *Teoria dell'informazione e percezione estetica*, Lerici, La Spezia, 1969].
- MONTANI P., *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Cortina, Milano, 2014.
- MONTANI P., *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Bari, 2010.
- MORAVIA A., "I sogni e le stelle". *Al night club con i vietcong*, in "L'Espresso", 14 gennaio 1968, p. 22
- MORAVIA A., COLOMBO F. (a cura di), *Grande Angolo sogni e stelle di Mario Schifano al Piper Club*, in "Sipario", gennaio-febbraio 1968, n. 261-262, pp. 14-17.
- MOREN L. (a cura di), *Intermedia. The Dick Higgins Collection at UMBC*, Albin O. Kuhn Library & Gallery, University of Maryland, Baltimore, 2003.
- MURPHY G. , "Tonguetied Sons of Bastards" *Ghosts' Postconceptual and Postcolonial Appraisals of the Work of James Coleman*, in "Third Text", vol. 19, n. 5, Settembre, 2005.

## N

- NATALI A., *Galleria Nieubourg: Filmambiente*, in "NAC", n. 11, 15 marzo 1969, p. 20.

NESPOLO U., *Paradise Now*, in "Bit", n. 3, giugno-luglio 1967, pp. 7-10.

NOGUEZ D., *Éloge du cinéma expérimental: définitions, jalons, perspectives*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1979.

## O

OLIVA A.B., *Respiro Primario*, luglio 1969, in *L'Attico-Album. 09/1968 - 02/1971*, L'Attico, Roma, 1971, s.p.

ØRUM T., OLSON J. (a cura di), *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950-1975*, Brill/Rodopi Press - Leiden/Amsterdam, 2016.

## P

PAÏNI D., *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Paris, Cahiers du cinéma, 2002.

PALAZZOLI D., *Italy*, in "Studio International", n. 175, gennaio 1968, p. 43.

PANTENBURG V., *Attention, please. Negotiating Concentration and Distraction around 1970*, in "Aniki", vol. 1, n. 2, 2014.

PAROLO L., BARTORELLI G. (a cura di), *Sirio Lugjubühl: film sperimentali*, (cat. mostra Palazzo Pretorio, Cittadella, 15 aprile-15 luglio 2018), Cluep, Padova, 2018.

PAROLO L., SABA G., VORRASI C. (a cura di) *Videoarte a palazzo dei Diamanti 1973-1979 (cat. mostra Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 26 settembre - 18 ottobre 2015)*, Fondazione Ferrara Arte, Ferrara, 2015.

PASSONI F., *Un dialogo tra l'arte e le masse*, in "L'Avanti", 26 marzo 1975, p. 5.

PASSONI F., *La scimmia saggia: Fotome-dia, Artevideo e Multivision*, in "Arte 2000", n. 23, maggio 1975, pp. 18-31.

PATELLA L., *Sfere per amare*, in "Cartabianca", n.5, Maggio 1969, s.p.

PANICELLI I. (a cura di), *La fotografia di Luca Patella 1964-1978* (cat. mostra Mantova, Casa del Mantegna, 7 giugno - 30 luglio 1978), Provincia di Mantova, Mantova, 1978, pp. 43-44.

PECORI F., GRANDE M., MANCINI M. (a cura di), *Conversazione con Michael Snow* in "Filmcritica", n. 228, 1972, pp. 318-323.

PECORI F., *Snow: lo schermo oltre la soglia dell'infinito*, in "Filmcritica", n. 228, 1972, pp. 324-327.

PEPPEREL R., PUNT M. (a cura di) *Screen Consciousness: Cinema, Mind and the World*, Rodopi Press, Amsterdam, 2006.

PICA A., *Tredicesima Triennale di Milano*, in "D'Ars", n. 4, giugno 1964, p. 90.

PINOTTI A., SOMAINI A. (a cura di), *Walter Benjamin. Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino, 2012.

PINOTTI A., SOMAINI A., *Cultura Visuale*, Einaudi, Torino, 2016.

PISTAGNESI P. (a cura di) *Super 8: la nuova "scrittura"?*, in "Cinema e Cinema", n. 6, gennaio-marzo 1976, pp. 3-8.

PIVANO F., *Manovelle fuori canale*, in "Domus", n.477, agosto, 1969.

PIVANO F., *Obbiettivo nell'occhio/Conoscienza*, in "Domus", n.490, settembre, 1970, pp. 49-51.

PIVANO F. (a cura di), *L'altra America negli anni Sessanta - Volume 2*, Arcana, Milano, 1993 [2 ed.], pp. 41-61.

POIAN C., SABA C. (a cura di) *Unstable Cinema. Film and Contemporary Visual Arts*, Campanotto Editore, Pasian di Prato, 2007.

PONTBRIANT C. (a cura di), *Parachute: The Anthology (1975-2000). Performance e Performativity [vol. 2]*, JRP Ringer/Les presses du réel, Zurich/Djon, 2013.

PORENA R., *Gli angeli ribelli del cinema beat*, in "Cinema 60", n. 56, febbraio 1966, pp. 14-18.

## Q

QUADRI F., *Trapianto consunzione e morte del cinema dei pittori*, in "L'Uomo e l'arte", n.7, 1971, pp. 8-13.

## R

RAMAEKER P., "The Uncensored Cortex": *Psychedelia and American Avant-garde Film in the 1960s*, n. 41, dicembre 2016 [<http://www.screeningthepast.com/2016/12/the-uncensored-cortex-psychedelia-and-american-avant-garde-film-in-the-1960s/> consultato il 20/10/2018].

RAJEWSKY I. O., *Intermediality Intertextuality and Remediation: a Literary Perspective on Intermediality*, in "Intermedialités", n.6, 2005, pp. 43-64.

RENAN S., *An Introduction to American Underground Film*, Dutton, NY, 1967.

REES A.L., WHITE D., BALL S., CURTIS D. (a cura di) *Expanded Cinema. Art Performance Film*, Tate Pub, London, 2011.

RICCI A., *Multivision e consumo collettivo di cultura*, in "Città e regione"; n.1, gennaio 1976, pp.123-138.

RONDOLINO G., *Il nuovo cinema americano a Torino*, in "L'eco dello spettacolo", 27 maggio 1967.

RONDOLINO G., *Appunti sul New American Cinema*, in "Bianco e Nero", n. 6, giugno 1967.

RORRO A., *Luca Maria Patella. Proiezioni e visioni cosmiche 1965/1969* (brochure mostra Roma, Galleria Nazionale di Arte Moderna, Sala del Soppalco del II Novecento, 9 ottobre -7 novembre 2010), Ed. Carte Segrete, Roma, 2010.

ROSS J., *Site et spécificité dans le cinéma élargi japonais: l'essor de l'intermedia à*

*la fin des années 1960*, in "Décadrages", n. 21-22, 2012, pp. 81-95.

ROSSI U., *Nuove "cartucce" per (o contro) la lotta di classe*, in "Filmcritica", n. 216, luglio 1971, pp. 286-291.

ROSZAK T., *The Making of a Counterculture: Reflections on the Technocratic Society and its Youthful Opposition*, Anchor Books, NY, 1969.

ROYOUX J., *Pour un cinéma d'exposition 1: Retour sur quelques jalons historiques*, in "Omnibus", n. 20, 1997, pp. 10-12.

ROYOUX J., *Cinéma d'exposition: l'espace de la durée*, in "Art Press", n. 262, novembre 2000, pp. 36-41.

ROYOUX J., *Cinéma d'exposition: L'invention d'un médium*, in "La Part de l'oeil", n. 30, 2016-17.

RUMBLE P., *Persistence of Vision: The Films of Paolo Gioli*, in "Artforum", vol. 52, n. 10, 2014, pp. 342-351.

## S

SABA G. (a cura di), *Cinema Video Internet. Tecnologie e avanguardia in Italia dal Futurismo alla Net.art*, Clueb, Bologna, 2006.

SABA G. (a cura di), *Arte in videotape : art/tapes/22, collezione ASAC - La Biennale di Venezia: conservazione, restauro, valorizzazione*, Silvana, Cinisello Balsamo, 2007.

SARGENTINI F., *Impressioni registrate di una settimana newyorkese*, in "Cartabianca", n.5, maggio 1969, pp. 29- 36.

BARBERO L.M., POLA F., (a cura di), *L'Attico di Fabio Argentini 1966-1978*, Electa, Milano, 2010.

SAVORRA M., *Milano 1964. La Triennale del Tempo Libero. Intersezioni tra arte, comunicazione e design*, in "Casa-bella", n. 872, aprile 2017, pp. 41-56.

SBARDELLA A. (a cura di), *Il cinema indipendente italiano 1964-1984* (cat. rassegna Roma, Filmstudio 2, 17 no-

- vembre - 1 dicembre 2003), Filmstudio 80, Roma, 2003.
- SENALDI M., *L'evento e l'emozione - Del tuffarsi e dell'annegarsi* di Paolo Gioli, in "Fata Morgana", n. 12, 2010, pp. 165-174.
- SHARITS P., *General Statement for 4th International Experimental Film Festival, Knokke-Le Zoute*, in "Film Culture", n. 47, summer 1969, p.13.
- SHARITS P., *Words Per Page*, 1970, poi in "Film Culture", n. 65-66, 1978, pp. 29-43.
- SHARITS P., *Cinema as Cognition: Introductory Remarks*, 1975, poi in "Film Culture", n. 65-66, pp. 76-78.
- SHAW J., A. DUGUET, P. WEIBEL. (a cura di), *Jeffrey Shaw: a user's manual, from expanded cinema to virtual reality*, Edition ZKM, Ostfildern, 1997.
- SHAW J., P. WEIBEL. (a cura di), *Future Cinema. The Cinematic Imaginary after Film*, The MIT press, London, 2003.
- SHAW S., *Film Consciousness: From Phenomenology to Deleuze*, McFarland, Jefferson, 2008.
- SHIMAMURA A. (a cura di), *Psychocinematics: Exploring Cognition at the Movies.*, Oxford University Press, NY, 2013.
- SIMONI P., *Lo spazio incerto. Curare gli archivi del cinema sperimentale e d'artista*, in "Cinergie", n.14, 2018.
- P. ADAMS SITNEY, *Structural Film*, in "Film Culture", n. 47, Summer 1969, pp. 1-10.
- P. ADAMS SITNEY, *Visionary Film*, Oxford University Press, 1974 (3d ed. 2002).
- SMITH W. S., *A concrete experience of nothing. Paul Sharits's flicker films*, in "Res: Anthropology and aesthetics", volume 55-56, Spring-Autumn 2009.
- SOBCHACK V., *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, University of California Press, Berkeley/LA, 2004.
- SOBCHACK V., *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton University Press, New Jersey, 2002.
- SOMAINI A., *Walter Benjamin's Media Theory: The Medium and The Apparatus*, in "Grey Room", n.62, winter 2016.
- SOMAINI A. (a cura di), *Il luogo dello spettatore: forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Vita e Pensiero, Milano, pp. 7- 26.
- SONTAG S., *Against Interpretation And Other Essays*, FSG, New York, 1966, [trad. it. ID. *Contro l'interpretazione*, Mondadori, Milano 1967].
- SOTTASS E., *La macchina dell'informazione*, in "Domus", n. 469, dicembre 1968, pp. 100-103.
- SUTTON G., *The Experience Machine. Stan VanDerBeek's Movie-Drome and Expanded Cinema*, MIT Press, Cambridge MA, 2015.

## T

- TOFFETTI S. (a cura di), *Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi*, Museo Nazionale del Cinema - Hopefulmonster, Torino, 1992.
- TOMASINO R., *Dal romanticismo del NAC alla critica gestaltica 2*, in "Filmcritica", n. 181, settembre 1967.
- TRINI T., *Primario è il paradiso*, in "Domus", n. 473, aprile 1969, pp. 36-39.
- TRINI T., *Oh, le belle mostre*, in "Domus", n. 476 luglio 1969, pp. 45-46.
- TRINI T., *M'illumino di film*, in "Domus", n. 477, agosto 1969, pp. 53-55.
- TRINI T., *Di videotape in videotappa*, in "Domus", n. 495, febbraio 1971, pp. 49-51.

TRINI T., *Artevideo e Multivision*, in "D'Ars", n. 75, Luglio 1975, pp. 12-21.

TRODD T. (a cura di), *Screen Space. The protected image in contemporary art*, Manchester University press, Manchester, 2011.

TURI G., *Comunicazione cinematografica e Teoria dell'Informazione*, in "Film-critica", n. 177, pp. 208-212.

TURNER F., *The democratic surround. Multimedia & American Liberalism from World War II to the Psychedelic Sixties*, University of Chicago Press, Chicago, 2013.

## U

UROSKE A., *Between the Black Box and the White Cube. Expanded Cinema and Postwar Art*, University Of Chicago Press, Chicago, 2014.

## V

VANDERBEEK S., *The cinema delimita: Films from Underground*, in "Film Quarterly", vol. 14, n.4, summer, 1961, pp. 5-13.

VANDERBEEK S., *Re: Vision*, in "The American Scholar", vol. 35, n. 2, Spring 1966, pp. 335-340.

VANDERBEEK S., *Culture Intercom and Expanded Cinema*, "Film Culture", n. 40, Spring 1966, pp. 15-18.

VANDERBEEK S., "Culture: Intercom" and *Expanded Cinema. A Proposal and Manifesto*, in "The Tulane Drama Review", vol.11, n.1, Fall 1966, pp. 38-49.

VANDERBEEK S., *Culture Intercom & Expanding Cinema. A proposal by Stan Vanderbeek*, in "Motive", November 1966, pp. 13-23.

VANDERBEEK S., *Il Movie-drome teatro di vita*, in "Sipario", n. 274, febbraio 1969, p. 70.

VENTURI R., *Fabio Mauri. Cinema a luci solide*, in "Flash Art", maggio-giugno 2015, pp. 44-48.

VENTURI R., *Repenser le cinéma élargi*, in "Critique d'art. Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain", n. 45, 2015.

VERZOTTI G., *Note su Ascari - Cristadoro*, in "La scrittura scenica", n. 27/28, 1981.

VESCOVO M., *Il cinema d'artista oggi, ovvero l'immagine come evento*, in "Cinema & Cinema", n. 16-17, luglio-dicembre 1978, pp. 148-160.

VETTESE A., *Gioco di dama*, in *Marinella Pirelli. Ombra Luce* (cat. mostra Villa Menafoglio Litta Panza di Biumo, Varese 13 febbraio-24 marzo 2003), Skira, Milano, 2003.

## W

WALLEY J., *The material of Film and the Idea of Cinema: Contrasting Practices in the Sixties and Seventies Avant-Garde Film*, in "October", n. 103, Winter 2003.

WALLEY J., *Identity Crisis: Experimental Film and Artistic Expansion*, in "October", n. 137, 2011.

WATZLAWICK P., BEAVIN, J.H., JACKSON, D.D., *Pragmatics of Human Communication. A study of interactional patterns, pathologies, and paradoxes*, Norton&Co, NY, 1967 [trad. it. ID., *Pragmatica della comunicazione umana. Studio dei modelli interattivi*, Astrolabio, Roma, 1971].

WEBBER M. (a cura di), *Shoot Shoot Shoot: The First Decade of the London Film-Makers' Co-operative 1966-76*, Lux, London, 2016.

T. WOLFE, *The Electric Kool-Aid Acid Test*, Farrar Straus and Giroux, NY, 1968.

## Y

YOUNGBLOOD G., *Expanded Cinema*, P. Dutton & Co., New York 1970 [trad. It. ID., *Expanded Cinema*, Clueb, Bologna 2013].

YOUNGBLOOD G., *“Wavelength”*:  
*cinema sinestetico e realtà extra-obbiet-*  
*tiva* in “Filmcritica”, n. 228, 1972, pp.  
333-335.

YOUNGBLOOD G., *New Criticism: Ex-*  
*panded-Cinema*, in “Filmcritica”, n.  
228, 1972, pp. 336-339.

## **Z**

ZINMAN G., *The Joshua Light Show:*  
*Concrete Practices and Ephemeral Effec-*  
*ts*, in “American Art”, vol. 22, n. 2,  
2008, pp. 17-21.

ZECCA F., *Cinema e intermedialità.*  
*Modelli di traduzione*, Forum, Udine,  
2013.

ZORZI R., *Olivetti. Portrait of Industrial*  
*Corporation*, in “Graphis”, n. 156, vol.  
27, 1971-1972, pp. 346- 382.

