

Lo spazio incerto. Curare gli archivi del cinema sperimentale e d'artista

Paolo Simoni

Ricevuto: 1 agosto 2018 – Versione revisionata: 14 ottobre 2018
Accettato: 22 novembre 2018 – Pubblicato: 31 dicembre 2018

Abstract

The end of the 1960s and advent of the 1970s was a period of great change amongst experimental filmmaking. Young, rebellious directors rose up the ranks, seeking a new form of cinematic expression.

One of the key stylistic similarities between this new style of filmmaking was the use of small-gauge (any film stock smaller than 35mm), but they often moved within the same circuits as well (such as the Cooperativa Cinema Indipendente).

These filmmaking all attempted, both in Italy and internationally, to both advance the cinematic artform and consciously move away from many standard filmmaking practices. With the advancement of time and, crucially, technology, these films, which offer crucial historical context to this period (but are often unfinished), are revived through exhibitions, installations and performative screenings in museums and beyond cinema spaces. This essay, through an investigation of the uncertain spaces between the past and present, will focus (through theoretical and methodological reflection) on themes related to both contemporary restoration practices and the completion and exhibition of experimental film archives, by critical analysing a number of key case studies.

Keyword: Experimental Cinema; Artists' Cinema; Archive; Exposed Cinema; Museum.

Paolo Simoni: Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia (Bologna) (Italy)

✉ paolosimoni@gmail.com

Paolo Simoni is co-founder of Home Movies Archive in Bologna, of which he has been the director of since 2002. Within this role he has conceived and produced a variety of projects, such as the festival Archivio Aperto (since 2008), the film *Formato Ridotto. Libere riscritture del cinema amatoriale* (2012), the exhibition *Cinematic Bologna* (2012-13) and the app *Play the City* (2015). He has also worked as a researcher and curator with the Cineteca di Bologna and the Festival Il Cinema Ritrovato. His fieldwork also intersects with his academic research on the same subjects. He obtained a PhD on Beni Culturali at the Politecnico University of Turin, and carried out research both at the University of Modena and Reggio Emilia and University of Padova. Among his publications are numerous essays and chapters on the forms, practices and stories within amateur/experimental cinema, and a monograph, *Lost Landscapes. Il cinema amatoriale e la città* (Kaplan, Torino 2018).

1 Introduzione

Gli archivi audiovisivi dei filmmaker amatoriali e sperimentali e degli artisti attivi in Italia nel dopoguerra ci riportano a una produzione cinematografica ai margini, periferica, consistente, ma fruita da un numero molto esiguo di spettatori e ben presto dimenticata.

A distanza di decenni queste immagini vengono finalmente riportate alla luce, aprendoci scorci inediti su un'epoca storica e su una produzione artistica e culturale che, dopo molto tempo, continua ad arricchire la nostra cultura visuale.

Il patrimonio filmico in formato ridotto (8mm, Super8, 16mm) è un bacino di notevole portata cui attingere e che sempre più di frequente anima gli spazi espositivi temporanei e permanenti per mezzo di proiezioni performative e installazioni. Le sequenze di queste pellicole, infatti, riprendono vita talvolta interagendo e plasmando in modo sorprendente lo stesso spazio urbano da cui provengono (Simoni 2018). Digitalizzate, rilocate, espanse, riproposte in dispositivi pre o post cinematografici, utilizzate per le loro capacità immersive e aptiche, le immagini in movimento sono oggetto di ri-presentazioni e rielaborazioni da parte di figure come gli artisti, i filmmaker, i curatori e nell'ambito della proposta culturale di una pluralità di soggetti: musei, gallerie, associazioni, archivi.¹ Alla luce di un'esperienza sul campo dedicata ai film in formato substandard e alle ricerche su un patrimonio audiovisivo "non ufficiale" che chi scrive porta avanti insieme a un gruppo di lavoro riunitosi principalmente, ma non solo, attorno alle attività e alle collezioni dell'Archivio Home Movies di Bologna, saranno poste qui alcune questioni etiche, estetiche e pratiche.² Esse riguardano le forme e l'uso contemporaneo della produzione italiana del cinema sperimentale e d'artista.³

Le questioni al centro dell'analisi toccheranno il restauro e la curatela di questi archivi in chiave contemporanea, ovvero le problematiche che emergono nei progetti di valorizzazione finalizzati a proiezioni e allestimenti espositivi: è necessario affrontarle per trovare le strategie atte a rispondere alle sfide (e alle insidie) poste dalle immagini d'archivio non solo agli specialisti, ma anche e soprattutto nei confronti del pubblico. Tre sono le criticità a cui si tenta di fornire una risposta soddisfacente.

- 1) Il pericolo della perdita della conoscenza culturale e tecnologica causata, prima di tutto sul piano percettivo, dalla rimediazione e dalla fruizione nei formati/supporti digitali di immagini analogiche, la cui materialità, incarnata nel supporto e negli apparati, viene rimossa qualora si escluda del tutto l'esposizione e l'utilizzo delle pellicole e dei vecchi dispositivi obsoleti.⁴ La soluzione, oggi possibile attraverso una metodologia innovativa, va cercata nella rimessa in funzione degli apparati cinematografici.
- 2) Il probabile senso di spaesamento provocato nello spettatore dall'intrinseca fragilità dei testi filmici in formato ridotto, in particolare se proposti senza adeguate modalità di contestualizzazione, considerando anche la distanza dai linguaggi attuali. Da qui deriva la necessità di un'ampia documentazione, di un approccio anche didattico (rivolto soprattutto ai nativi digitali), di ponderate scelte sulle metodologie di *display* (mostrare opere intere o frammenti).

1. Come riscontrato in mostre e installazioni tra le più significative degli ultimi anni, ad esempio *Found Footage. Cinema Exposed* (a cura di Jaap Guldemon, EYE Filmmuseum, Amsterdam, 5 aprile-3 giugno 2012); *Péter Forgács, Letters to Afar* (Museum of the History of Polish Jews, Varsavia, 2013), *Looming Fire – Stories from The Dutch East Indies 1900–1940* (EYE Filmmuseum, Amsterdam, 5 ottobre-1 dicembre 2013); *Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, NON NON NON* (a cura di Andrea Lissoni e Chiara Bertola, Hangar Bicocca, Milano, 12 aprile-10 giugno 2012). Per riflessioni e sintesi aggiornate sul "cinema esposto" si vedano Federici 2017 e 2018.

2. Le attività e le ricerche di Home Movies in tale direzione hanno visto la sinergia più che decennale e l'ampia convergenza di centri di ricerca universitari: per i temi trattati in questo articolo ci si riferisce in particolare alla stretta collaborazione di lungo periodo svolta con il laboratorio di restauro cinematografico La Camera Ottica (Università di Udine). La metodologia adottata nei casi esposti nell'articolo è condivisa con Mirco Santi, Jennifer Malvezzi (Università di Parma) e Lisa Parolo (Università di Udine).

3. La distinzione "storica", non schematica e di orientamento, tra cinema d'artista e cinema sperimentale riprende quanto affermato da Andrea Granchi (1978) sui differenti contesti di produzione, le reciproche radici motivazionali e gli scopi specifici, sottolineando soprattutto la differenza tra il primo, più propenso a un utilizzo prettamente visuale del mezzo filmico, e il secondo, concepito su una radicale attitudine allo scontro frontale con i canoni e le strutture del cinema industriale.

4. La rimediazione, termine coniato da Jay D. Bolter e Richard Grusin (2002) per indicare – nel caso specifico qui trattato – il passaggio dei contenuti da un medium analogico a uno digitale e le implicazioni che questa operazione comporta, implica il pericolo del dissolvimento della specificità del linguaggio e della forma estetica e materica del medium originale (una pellicola cinematografica) che inevitabilmente viene inglobato e trasformato dal nuovo medium.

- 3) La necessaria attenzione da porre sull'origine archivistica delle immagini e sui processi di restauro, aspetti di frequente trascurati, a cui è connessa la particolare cura della qualità e precisione tecnica delle immagini riprodotte: una questione che riguarda l'approccio scientifico e culturale di istituzioni, gallerie e curatori.

2 Il cinema sperimentale e d'artista, dal passato a oggi

La concezione di patrimonio cinematografico è molto cambiata rispetto solo a una quindicina di anni fa. Finalmente anche in Italia si sta affermando l'idea che le produzioni filmiche ai margini dell'industria (Bursi 2013), una zona grigia tuttora non interamente mappata, rappresentino una ricchezza da salvaguardare, studiare e mostrare. Rientra in quest'area la proteiforme e magmatica produzione del cinema sperimentale e d'artista, eccetto per i casi eclatanti di autori riconosciuti, come Carmelo Bene, Mario Schifano e pochi altri. Mi riferisco essenzialmente a pellicole che vanno dalla metà degli anni Sessanta fino alla fine del decennio successivo. Seppur nata nel clima di contestazione generale in cui si sviluppa anche il cosiddetto cinema militante, questa produzione cinematografica si inserisce in un più ampio discorso di cultura visuale, che punta a trasformare lo spettatore in un attore partecipante e cosciente e a cercare spazi alternativi per la fruizione di una nuova esperienza sensoriale. Alcuni artisti visivi si avvicinano alle tecniche audiovisive, alla ricerca di altri mezzi espressivi, mentre i giovani filmmaker provenienti dal mondo dei cineamatori cercano di affermarsi rompendo gli schemi.⁵

Negli ultimi quindici anni, Home Movies ha lavorato al recupero dei cosiddetti formati ridotti focalizzando le proprie ricerche soprattutto sui film di famiglia e sul cinema amatoriale, venendo progressivamente in contatto con altri materiali filmici che molto hanno in comune dal punto di vista fisico, ma si differenziano per i contenuti e la provenienza. A fianco del recupero del cinema sperimentale e amatoriale di recente è stata avviata una ricerca sulle pellicole di tutti quegli artisti che a un certo punto della loro carriera hanno deciso di impugnare la cinepresa immettendola in nuovi processi creativi, non solo documentando il proprio lavoro o eventi performativi, ma in special modo elaborando dei progetti che reinventassero di volta in volta il dispositivo cinematografico.

La ricerca ha dato origine a una nuova sezione di Home Movies, volta a realizzare progetti di preservazione, curatela ed "edizione" che ne è in qualche misura la conseguenza logica, un passaggio obbligato se non, addirittura, il suo naturale punto di approdo. Home Movies s'interroga da tempo sulla natura del cinema amatoriale e sperimentale, sulle figure coinvolte e sull'evoluzione culturale e tecnologica che ne definiscono le pratiche e le forme, proponendo empiricamente nuove strategie per riportare alla luce e trasmettere oggi quel patrimonio. Il progetto tuttavia si consolida solo tra il 2017 e il 2018, attraverso le ricerche di Jennifer Malvezzi, unitasi al gruppo dei curatori, ora dunque formato da tre persone che lavorano in stretta collaborazione. Matura l'esigenza di un nome, *Art and Experimental Film*, a identificare con certezza e connotare precisamente i materiali filmici su cui si interviene. Essi divengono ora l'oggetto di un processo in cui si saldano la ricerca storica, i processi archivistici, la riedizione, l'esposizione e non ultima la fruizione di questo patrimonio audiovisivo.

Per meglio definire i confini dello spazio incerto del cinema sperimentale è utile appoggiarsi alla efficace sintesi operata da uno dei suoi protagonisti, Massimo Bacigalupo, il quale sostiene che lo "scandalo" operato del cinema sperimentale risieda nel capovolgimento dell'uso del mezzo cinematografico, nato per moltiplicare le copie e le proiezioni, per realizzare invece opere individuali, che privilegiano il rapporto con i singoli spettatori:

Il film veniva realizzato in un solo esemplare, e si proiettava non di rado l'originale. E il più delle volte si proiettava alla presenza dell'autore. La CCI [Cooperativa di Cinema Indipendente] aveva un catalogo, chi voleva noleggiava i film che voleva per una modica cifra, ma le richieste non erano molto numerose e spesso il filmmaker portava di persona le opere e sorvegliava la proiezione. È

5. Una parte di questa produzione è conservata e accessibile presso la Cineteca Nazionale (Roma), la Cineteca di Bologna, la Cineteca Italiana (Milano), il Museo del Cinema di Torino. Anche l'Archivio di Home Movies (Bologna), specializzato nei formati ridotti, ha accolto tra le sue collezioni fondi filmici di filmmaker e artisti, che costituiscono un corpus archivistico rilevante. In altri archivi, cineteche, enti e presso gli autori e gli eredi sono presenti ulteriori materiali filmici, parzialmente da valutare e censire, prodotti nel periodo qui preso in considerazione e provenienti da esperienze analoghe.

un capovolgimento della stessa ragion d'essere del cinema il fatto che l'autore sia presente durante la proiezione del suo film. Il film diventa in taluni casi il segno di una personalità, fa parte di una performance, e perde di conseguenza molto del suo significato se visto a freddo. (Bacigalupo e Leiduan 2011)

La testimonianza di Bacigalupo ci introduce a una tipologia di *proiezione performativa*, dove l'autore non si limita a presenziare, ma interagisce con il pubblico non solo prima e dopo, ma anche durante. Da qui derivano una serie di domande centrali per tutte le forme di *re-enactment* contemporaneo:⁶ come trasmettere, riprodurre, far rivivere l'opera di questi artisti al di là della loro presenza e quando non sono/saranno più in vita? Ma anche in quali forme, non essendo più riproducibili quelle d'origine, e in quali contesti e spazi, essendo mutate le condizioni per la fruizione? Si tratta di questioni fondamentali, che sarebbe necessario porsi sempre di fronte a queste opere e che finora, invece, sono state spesso poco esplorate.

Michele Canosa, a margine di una giornata di studi dedicata al restauro del cinema sperimentale,⁷ ne ha riprese alcune, ponendo le necessarie premesse a una teoria sul restauro del cinema sperimentale e d'artista:

Il cinema sperimentale è irriducibile al cinema ordinario (commerciale-istituzionale, cioè standard). Eppure conoscono un destino comune: i loro film del passato, dunque "andati", esigono (non previsto) un intervento di restauro. Tuttavia, giacché non assimilabili ai film ordinari, i film sperimentali – constatiamo – trovano in difetto il restauro cinematografico, inadeguate la teoria e la prassi correnti. Pertanto, il restauro dei film sperimentali pretende metodi, tecnologia e procedure speciali. Quali? Ecco una prima questione. Possiamo indovinare: è il film stesso, nella sua singolarità, a dettare le condizioni del restauro. Ma occorre considerare: pur nelle diverse declinazioni, i film sperimentali pongono in evidenza la propria flagrante fisicità (a partire dal singolo fotogramma); esibiscono l'opera come prodotto di un processo materiale (perciò scandaloso?); additano la dipendenza (o l'emancipazione) dal dispositivo cinematografico preconstituito (supporti, formati ecc.); richiamano l'ineludibile dimensione performativa della rappresentazione (proiezione). La visione di un film sperimentale è dell'ordine dell'esperienza, dove si assiste a una tensione, a un attrito tra "immagine" e "materia" – nell'accezione dei termini che improntiamo a Cesare Brandi. O altrimenti detto: il cinema sperimentale tematizza nei film stessi i termini (e i principi) del restauro. (2017)

Canosa richiama la dimensione performativa e la centralità del dispositivo, indicando la materialità come evidenza di questi film, qualità che determina le criticità legate alla proiezione e all'esposizione di queste opere in digitale e, quindi, su supporti e dispositivi che ne "negano" la struttura. Se la presenza attuale di supporti e dispositivi digitali è ineludibile, allo stesso tempo per la disseminazione di queste immagini e il loro riuso contemporaneo non ci si può limitare alla tecnologia digitale, ma è auspicabile prendere in considerazione la rilocalizzazione di tecniche e supporti analogici.

Con queste premesse, le operazioni da mettere in atto si basano su una metodologia che prevede fasi definite. La raccolta e lo studio di un'ampia documentazione storica relativa alle fonti, i materiali filmici e gli apparati paratestuali: dai cataloghi delle rassegne, alle indicazioni sulle bobine, ai ricordi degli autori e dei testimoni d'epoca. Il restauro delle pellicole previa analisi e valutazione degli elementi disponibili (originali, varianti, copie, considerando la prevalenza di materiali invertibili) e la ricostruzione filologica del testo filmico, che va documentata, a maggior ragione se si tratta di ipotesi di ricostruzione. Tali interventi convergono tutti verso un obiettivo: interpretare e riproporre le opere in un contesto contemporaneo espositivo e performativo, attraverso delle strategie definite a seconda dei casi e fatte corrispondere a precise finalità di trasmissione, divulgazione e riuso.

Non è questa la sede per addentrarsi nelle procedure, ma sono opportune delle precisazioni circa la restituzione delle opere e dei materiali filmici (Santi 2016).

6. Utilizzo del termine *re-enactment* per intendere la reiterazione di una messa in scena, nient'affatto lontana dall'ambito delle arti performative (Sacco 2017), la ripetizione e la simulazione di un tipo di *performance* che nel cinema sperimentale e d'artista storicamente si estrinseca in innumerevoli modi e forme.

7. "Amateur/Experimental. Pratiche di restauro e curatela del cinema in formato ridotto, Archivio Aperto", MAMbo, Bologna, 18 novembre 2017. Sul restauro del film sperimentale e d'artista si veda Camporesi (2018).

Ovviamente è imprescindibile operare una migrazione in digitale capace di trasmettere i contenuti e le caratteristiche delle pellicole, fino ai dettagli dell'immagine, adottando i più alti standard qualitativi che corrispondono alla preservazione dei film.⁸ Dunque si richiede una scansione pari o superiore alla definizione HD per l'8mm e pari o superiore alla risoluzione in 2K per il 16mm e con una profondità pari almeno a 10 bit, capace di riprodurre attraverso i dati digitali le caratteristiche fisiche e i cromatismi delle pellicole. Occorre poi mettere in azione un processo tecnologico che permetta l'accesso dei film e l'uso delle immagini per finalità espositive e che sia frutto di un *workflow* e di protocolli che definiscano standard operativi validati sul piano scientifico. Al di là delle finalità di preservazione passiva che qui non tocchiamo, i file digitali prodotti permettono l'accesso e amplificano la fruizione e le possibilità, ma sono in grado solo parzialmente di trasmettere le caratteristiche estetiche, percettive e performative d'origine. A questo proposito è da porre la questione del ritorno su pellicola, ovvero l'opzione di riprodurre i film su supporti analoghi a quelli originali per poi riattivarli sui dispositivi e con le tecnologie obsolete che ne caratterizzano la provenienza. Il passaggio su pellicola 16mm risulta per approssimazione la possibilità migliore. Il 16mm è il supporto tipico del cinema sperimentale, privilegiato da artisti e filmmaker, ma è da tener presente che molte delle produzioni di cui ci occupiamo sono state realizzate in formati minori, 8mm e Super8. Tuttavia, considerando che una duplicazione in questi formati non è ormai più fattibile e che non di rado anche all'epoca circolavano copie gonfiate in 16mm, e ribadendo che l'obiettivo è la riattivazione dell'apparato filmico (proiettore e pellicola), la scelta del formato è ben più di un compromesso. Il 16mm, infatti, permette di riproporre l'esperienza della proiezione pressoché in qualsiasi spazio. Il proiettore, come succedeva in origine, diviene parte della dimensione performativa della proiezione con la sua presenza meccanica e il rumore che produce, e anche attraverso l'azione del proiezionista, in prima istanza l'autore stesso, che controlla il quadro e la velocità di scorrimento della pellicola e quindi la cadenza dei fotogrammi. Discorso analogo qualora il proiettore sia un *looper* e il film venga installato. L'ambiente che si ricrea con il dispositivo della proiezione in pellicola richiama la dimensione spaziale e temporale di cui alcuni spettatori/visitatori/fruitori avranno memoria, ma totalmente nuova per gli spettatori più giovani, che potranno così esperire un processo di *re-enactment* del cinema sperimentale fedele ai suoi presupposti. Preservazione attiva e trasmissione di una pratica, dunque, alla stregua di una ricostruzione storiografica e di una proposta curatoriale che diventa innovativa nel momento in cui intende fare rivivere, o meglio reinterpretare e simulare, un'esperienza altrimenti del tutto perduta e ormai inaccessibile.

Per ottenere edizioni in pellicola dei film nei formati substandard degli archivi del cinema sperimentale e d'artista, è stata trovata una sintesi tra i processi digitali e quelli tradizionali, attraverso un metodo che salda i differenti approcci tecnologici. Dopo il restauro tecnico che interviene sul piano fisico dei materiali filmici si procede con la scansione, primo passo per realizzare la copia digitale. Attraverso i dati acquisiti si produce un *digital intermediate* negativo che permette il *recording* su positivo 16mm, il cui risultato è la copia per la proiezione. Contestualmente, se il suono è presente sull'elemento di partenza, il procedimento permette, a partire da file digitale, di stampare una colonna ottica (a densità variabile) sincrona. Riedizioni in digitale e in pellicola sono il risultato di questa metodologia archivistica e laboratoriale, che non prevede mere operazioni tecniche ma un preciso lavoro di ricerca e analisi e un'attenta scelta curatoriale. In virtù di questi processi, crediamo che oggi sia possibile restituire al pubblico, in particolare nell'ambito di spazi espositivi e sale non cinematografiche, le qualità intrinseche e i valori culturali e artistici di una produzione filmica labile ed effimera.

Fino a ieri, e in particolare nel contesto espositivo italiano, si è assistito troppe volte a esposizioni e proiezioni caratterizzate da una scarsa attenzione rispetto alla qualità e all'esattezza dei materiali presentati, persino in musei e strutture espositive di prestigio e rilevanza nazionale. Questo fatto è dovuto alla disponibilità di copie video datate e di frequente frutto di successivi passaggi da un supporto all'altro, talvolta troppo approssimativi, di versioni delle opere su cui nel frattempo si era rimesso mano nel corso del tempo, non di rado per interventi degli stessi autori nel tentativo di aggiornare il loro lavoro e renderlo più fruibile. Seppure copie siffatte hanno rappresentato, per molti, il mezzo per avvicinarsi al cinema sperimentale, e in alcuni casi addirittura rimangono l'unica traccia ancora disponibile e quindi facciano parte della storia dell'opera stessa come *oggetti derivativi*,

8. Sulla rimediazione delle pellicole in formato ridotto come pratica d'archivio contemporanea, si rimanda all'ampio e documentato contributo di Cavallotti (2018) che ne focalizza le caratteristiche (la dialettica tra la grana e il pixel), la doppia logica (che produce una copia facsimile aprendo allo stesso tempo infinite possibilità ipermediali), le ambivalenze (tra l'esemplare unico invertibile e le copie che negano lo status di origine) e le implicazioni (tra preservazione e accesso in digitale e i ritorni su pellicola).

esse non rendono giustizia alle opere e sono incapaci di trasmetterne le qualità estetiche: si perde ciò che le rende così significative dal punto di vista percettivo. Un distacco che si amplifica nel caso di opere che prevedevano una sonorizzazione dal vivo – con musiche ed effetti improvvisati o dischi scelti dall'autore – di cui in passato si è raramente tenuto conto.

Nel 2018 non è più accettabile un approccio curatoriale sul cinema sperimentale che non solo non preveda e non tenga in conto i protocolli del restauro e la produzione di copie digitali e analogiche conformi, ma anche che non renda fruibili con esattezza e chiarezza anche le informazioni d'archivio e dei processi messi in atto per l'attualizzazione delle immagini. Mancanze in tal senso sono ancora più gravi se accadono non tanto per l'insufficienza delle risorse disponibili, quanto piuttosto per la scarsa conoscenza delle nuove metodologie di restauro e riedizioni.

Gli esempi che seguono rappresentano dei tentativi di andare nella prospettiva qui indicata del pieno recupero e della reinterpretazione critica del cinema sperimentale, finalizzate allo studio e alla valorizzazione di queste opere in spazi di fruizione diversificati: dai musei, alle gallerie, fino alle sale cinematografiche tradizionali, dove alcuni di questi lavori non sono mai, a causa della loro stessa natura, stati proiettati.

Si tratta di casi su cui si è operato, qui proposti come modelli da cui partire: esempi, prodotti tra il 2014 e il 2018, che pongono direttamente o indirettamente le problematiche riscontrabili, quando si opera la ricostruzione ipotetica di film sperimentali e d'artista, a maggior ragione se espansi,⁹ o si tenta la messa in scena di film la cui forma originale non è più ricomponibile, ma anche nel caso di un'edizione di materiali inediti o del *re-enactment* di film performativi.

Alcuni di questi film sono nati per essere fruiti negli spazi dell'arte, e si può sostenere che cerchino un rapporto con il luogo che superi i limiti della rappresentazione e fruizione cinematografica, agendo in spazi – percettivi, sociali, architettonici, politici, psicologici – da conquistare o liberare attraverso le immagini. L'essenza di queste esperienze è in buona parte da leggersi come il tentativo di operare una rivoluzione visuale e del linguaggio e una ricollocazione dei dispositivi cinematografici. L'interesse da esse suscitato oggi deriva anche dal fatto di avere posto delle questioni che con il tempo sono diventate sempre più stringenti, se solo pensiamo a come, con il *digital turn*, è cambiata la fruizione delle immagini in movimento nelle ultime due decadi.

I primi esempi, sulle opere di Gianfranco Brebbia, Tonino De Bernardi e di alcuni artisti, sono i pezzi di un'esposizione ideale, che ancora manca. L'ultimo, la mostra dedicata a Sirio Luginbühl, ci permetterà di trarre una sintesi: il caso di un'esposizione dedicata a un solo autore, che ne tratta il percorso, le opere e le attività, è un esempio concreto di archivio rimesso in forma in uno spazio espositivo.

3 Ipotesi di ricollocazione

Il primo esempio riguarda la sorprendente riscoperta di uno dei cineasti di punta del cinema sperimentale italiano, Gianfranco Brebbia (1923-1974). Il cineasta varesino è uno dei protagonisti di una breve stagione che lo ha visto progressivamente spostarsi da una produzione amatoriale più canonica e periferica a forme di sperimentazione più estrema: film espansi, astratti, ottenuti con graffiature sulla pellicola.¹⁰ La parabola della sua figura è stata veloce come una meteora. In seguito alla sua morte improvvisa, che coincide anche con la fine di un'epoca e la conclusione del lento dissolversi della Cooperativa del Cinema Indipendente, non si è più parlato di lui (Simoni 2016). Eppure è stato un autore prolifico e tra i più notevoli di quella stagione. Dopo circa quarant'anni di oblio quasi assoluto, a partire dal 2015 e grazie all'impegno della famiglia, si è dato impulso a rimettere in circolo l'Archivio Brebbia attraverso convegni, edizioni e proiezioni. Home Movies ha curato il recupero e la riedizione in pellicola di un numero limitato di opere, alcune delle quali presentate come proiezioni performative in spazi allestiti in differenti contesti tra il novembre 2015 e il 2018.¹¹ L'avvicina-

9. Una "via italiana" all'*expanded cinema*, di cui si vedrà un esempio a breve, potrebbe dirsi caratterizzata storicamente dalla permeabilità delle esperienze di ricerca di nuove forme da parte di artisti e filmmaker, ben al di là degli spazi di fruizione (Censi 2012).

10. L'archivio filmico di Gianfranco Brebbia è depositato presso la Cineteca Italiana (Milano).

11. *Archivio Aperto* (Raum, Bologna, 2015), *Filmforum* (Gorizia, 2017), *Internationale Kurzfilmtage Oberhausen* (Oberhausen, 2017), *La settima arte e le nuove tecnologie* (Mediateca Santa Teresa, Milano, 2017); *Le cinéma expérimental italien des années 1960/70*

mento all'Archivio Brebbia fa emergere alcune problematiche centrali per il nostro discorso. La produzione di Brebbia sconfinava nell'*expanded cinema*, ma rimangono solo poche pellicole e sporadiche tracce che documentino come Brebbia ha concepito queste opere. Il caso di *Idea assurda per un filmmaker* (1969) è esemplare. Nell'archivio con questo titolo sono presenti quattro bobine Super8.¹² Alle prime tre è associato come titolo complementare un nome di donna per altrettanti ritratti femminili (*Ester*, *Germana* e *Matilde*), nella quarta il titolo complementare è semplicemente *Luna*, presentando immagini astratte e brevi inquadrature del satellite e delle spedizioni nello spazio riprese dal televisore. Nelle pellicole si alternano e si sovrappongono immagini di primi piani femminili, delle stesse giovani donne immerse nella natura, in un prato, degli insetti, di un filo spinato. Non mancano immagini astratte caratterizzate da un forte cromatismo e da un movimento frenetico.¹³ Compare poi la scritta del titolo che si riferisce a un testo omonimo dove sono presenti alcuni riferimenti visivi del film (pubblicato dal quotidiano *La Prealpina*, il 14 luglio 1969).

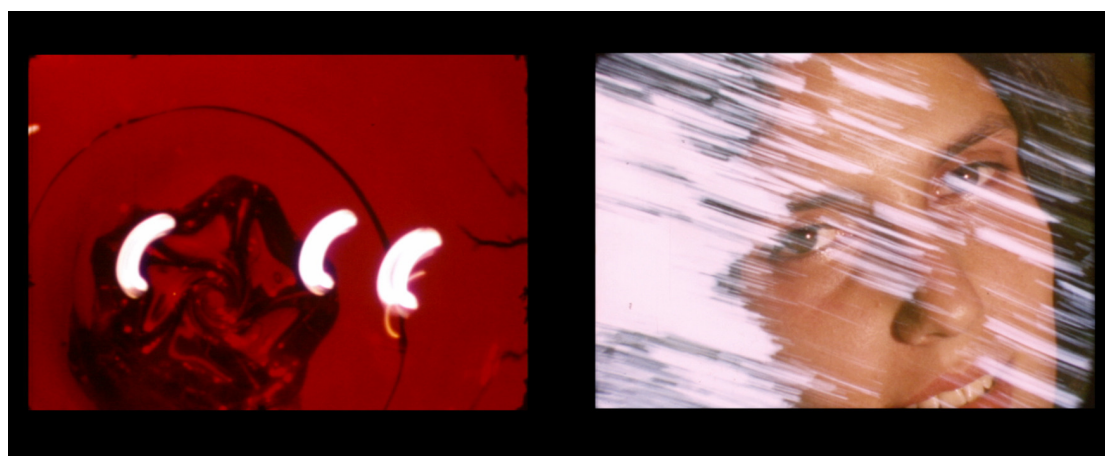


Figura 1. Fotogrammi affiancati del film espanso *Idea assurda per un filmmaker* (Super8, 1969) di Gianfranco Brebbia, ricostruzione e versione edita da Home Movies (16mm, 2015) per gentile concessione dell'Archivio Gianfranco Brebbia.

Le parole iniziano a girare su se stesse vorticosamente. Una nota di Brebbia accompagna la bobina *Luna*: “n. 2 bobine da proiettarsi in parallelo – 15’ più 15’ – l’uomo che avanza sino a raggiungere la luna e viceversa”. Oltre a queste parole che svelano in parte l’enigma, solo vaghi ricordi su multiproiezioni di Brebbia nelle gallerie d’arte o nei cineclub accompagnate, pare, con audio separato preso dalla sua collezione di dischi. Come affrontare questo interessante corpus senza sapere nulla d’altro? Non ci sono neppure testimonianze precise se effettivamente questo progetto sia stato realizzato in senso compiuto: le pellicole sono in ottime condizioni e senza alcun dubbio sono state proiettate poche volte. Il dato che Brebbia ci trasmette lascia supporre una proiezione affiancata di tutte e quattro le bobine, due alla volta. La durata di 15’ confermerebbe questa ipotesi. La combinazione a cui ha pensato Brebbia, con le incertezze che si porta dietro, rimane aperta. L’impatto visivo delle immagini e i risultati della rimediazione digitale inducono a raccogliere la sfida nel tentativo di ricreare il dispositivo e riallestirlo in uno spazio *ad hoc*, concependo le due proiezioni parallele, a simulare uno schermo panoramico sdoppiato, un virtuale *split screen*. L’ordine delle bobine non può che essere una scelta arbitraria, di pura funzionalità estetica, di corrispondenze cercate tra le immagini proiettate a destra e quelle a sinistra, senza tuttavia manipolare, montare e tagliare nulla. Il risultato raggiunto è l’edizione di due versioni: una su pellicola 16mm (due pellicole per due proiettori affiancati da azionare in contemporanea) e una in digitale per un uso più semplice e flessibile, monocanale, ideale per un’installazione in uno spazio espositivo. L’impatto della proiezione 16mm, che amplifica l’effetto della proiezione Super8 prevista all’origine, alla prova dei fatti restituisce non tanto l’esatta forma dell’opera per come Brebbia l’ha concepita ma, attraverso la sua

(INHA, Parigi, 2017). La collaborazione tra l'Archivio Brebbia, gestito dagli eredi, e Home Movies è finalizzata a valorizzare l'opera del filmmaker attraverso riedizioni in pellicola e digitale e proiezioni performative.

12. È essenziale precisare che si tratta della versione Doppio Super8 caratterizzata da una resa visiva di altissima qualità.
13. Un breve estratto è visibile qui: https://www.youtube.com/watch?v=-_QdVmEVE-so (ultimo accesso 22-11-2018), invece una ripresa della performance di Milano è all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=hXs9aOrzido> (ultimo accesso 22-11-2018).

reinterpretazione, l'essenza stessa del cinema di Brebbia. Viene evidenziata la sua ricerca dove la cinepresa è un'estensione di se stesso, verso l'ignoto, e la vita una continua esplosione di forme e colori psichedelici. Il dispositivo che riproduce *Idea assurda per un filmmaker* è esemplare nel rappresentare la ricerca filmica di Brebbia, che supera la dimensione tradizionale della sala, per occupare altri spazi.

Il quadrato. Definizione di spazio (8mm, 1972) di Tonino De Bernardi pone una questione ancora diversa: un film che cerca letteralmente una forma per essere esibito. Il filmmaker torinese, tra i protagonisti dell'*underground* italiano con una filmografia ricchissima che arriva fino a oggi, con questa opera offre un "quadro" della sua vita e dei suoi affetti, di un microcosmo che ruota attorno alla sua casa di campagna piemontese a Casalborgone dove si è trasferito, senza mai distaccarsene. Questo film gioca un ruolo particolare nel contesto della produzione del cinema indipendente all'inizio degli anni Settanta: secondo Bacigalupo, per la sua forma frammentaria, la vocazione intima e lo studio dei volti e dei paesaggi che offre, mette in discussione l'idea stessa di cinema, interrogandosi sul senso delle cose (Bacigalupo 1974). A distanza di tempo, De Bernardi ha più volte ribadito che la sua ricerca di un rifugio al di fuori della militanza politica scelta da altri esponenti dell'*underground*, gli ha permesso di continuare la sua ricerca sul linguaggio filmico, proprio mentre la CCI andava dissolvendosi (Francia di Celle e Toffetti, 1995).



Figura 2. Fotogrammi affiancati del film espanso *Idea assurda per un filmmaker* (Super8, 1969) di Gianfranco Brebbia, ricostruzione e versione edita da Home Movies (16mm, 2015) per gentile concessione dell'Archivio Gianfranco Brebbia.

Il quadrato, anche in una prospettiva storica, si rivela un film chiave, mostrando un altro punto di vista su un passaggio epocale, ma si tratta di un film che in qualche misura sfugge allo stesso autore: non si sa neppure se sia da considerarsi un film finito o meno.¹⁴ Allo stato attuale esistono cinque bobine 8mm montate con sequenze alternativamente a colori e in bianco e nero, ma non si conosce l'ordine di proiezione delle pellicole e nemmeno l'autore stesso ne è più certo. E nonostante Bacigalupo scriva che con questo film De Bernardi ritorni alla narrazione diacronica (Bacigalupo 1974), le sequenze, da qualunque parte le si cominci a vedere, sembra che tornino al punto di partenza: le immagini dell'aia della casa di Casalborgone, una culla, una bambina in fasce, un'aula scolastica delle scuole elementari. E le scene si ripetono con l'alternarsi delle stagioni: la vita quotidiana con i familiari, le visite degli amici, le vacanze al mare a Rapallo, il lavoro a scuola. Le bobine, pur espandendolo, congelano e contraggono il tempo che diviene un eterno ritorno, il tempo che sembra immobile della vita in una casa di campagna, (nell'illusione di essere) fuori dal caos del mondo. Lo stesso Bacigalupo parla di atemporalità, alludendo a una sorta di illusione, forse un'utopia. Qualche breve sequenza mostra altro: gite, altri ambienti, delle piccole fughe, molto veloci, in città e altrove. Il movimento è centripeto. Si ritorna sempre alla casa, e alla culla.

Come ricostruire e presentare oggi quest'opera affascinante, che definisce lo spazio e non il tempo, senza che probabilmente sia possibile trovare un ordine univoco delle bobine? Si è calcolato che le combinazioni da

14. Tuttavia è riportato nelle filmografie dell'epoca e successive ed esiste la testimonianza di almeno una proiezione, al Filmstudio di Roma, anni dopo la sua realizzazione, probabilmente nel 1979.



Figura 3. Fotogramma di *Il quadrato. Definizione di spazio* (8mm, 1972) di Tonino De Bernardi, rimediazione del 2018.

verificare per costruire il film nella sua durata totale di circa 150' sono ben centoventi. Non ci si potrebbe neppure basare sulla ricostruzione delle cronologie dei piccoli eventi familiari. Lo stesso De Bernardi, all'epoca della realizzazione del film, dichiara di voler eliminare il montaggio e di confondere quasi programmaticamente le carte: "le bobine che ho girato finora non le ho numerate per cui, quando saranno sviluppate, o le riconosco, capisco l'ordine naturale, o non lo capisco ed allora lo farò io, come se fosse naturale" (Bacigalupo e De Bernardi 1972). Nel 2018, dopo aver provveduto alla digitalizzazione e con il pieno accordo dell'autore, ci siamo interrogati sulla forma che quest'opera cinematografica può assumere oggi. Sul piano strettamente archivistico, infatti, siamo sicuri di "conservare" le immagini, è necessario solo capire come "mostrare" il film. Che è tutto lì, in cinque bobine in cui De Bernardi ha unito i girati assemblandoli, senza ulteriori interventi di montaggio. L'altro elemento certo è proprio la definizione dello spazio che il film propone. Ci si rende presto conto che stabilire l'ordine di proiezione delle bobine non è strettamente necessario per rendere manifesta ed esporre l'opera. La forma geometrica cui il titolo fa riferimento suggerisce un luogo e la progettazione di un dispositivo apposto di fruizione. Così lo spazio ideale per la proiezione del film viene identificato in una sala o una struttura effimera quadrangolare sulla quale proiettare le cinque bobine in contemporanea, con una multiproiezione che permetta allo spettatore di muoversi liberamente. La soluzione è dunque l'installazione del film in uno spazio espositivo che ne cristallizzi il tempo della visione e che riproduca la definizione di spazio di vita filmata de *Il quadrato*.



Figura 4. Fotografia dell'installazione di *Il quadrato. Definizione di spazio* (8mm, 1972) di Tonino De Bernardi (Bologna, Archivio Aperto 2018).

L'atteggiamento di Brebbia e De Bernardi verso l'uso della pellicola per certi versi colloca questi filmmaker più vicino ad artisti come Valentina Berardinone, Fernando De Filippi e Andrea Granchi¹⁵ che, proprio in quegli stessi anni, adottano la macchina da presa per il suo linguaggio specifico, in opposizione al videotape che, a quell'epoca, gli artisti già usano, mentre i filmmaker come Alfredo Leonardi e gli altri del collettivo Videobase

15. Valentina Berardinone, Fernando De Filippi e Andrea Granchi sono artisti che rientrano nelle attività e nel campo d'interesse della sezione *Art and Experimental Film* di Home Movies insieme ad altri artisti e filmmaker come Franco Vaccari, Gianni Castagnoli, Arnaldo Pomodoro, Francesco Leonetti e Ugo Mulas e ai già citati Massimo Bacigalupo, Tonino De Bernardi, Ugo Locatelli e Nato Frascà. La sezione *Art and Experimental Film* è presentata nella rassegna *Almost 68/Quasi un 68* all'interno di *Archivio Aperto*, XI edizione (Bologna, 26 ottobre-3 dicembre 2018).

cominciano a utilizzarlo come strumento ideale per la militanza politica. Il videotape offre, infatti, la possibilità di riprese lunghe e in continuità ma, ancora tecnicamente limitato, rende molto difficoltoso il montaggio. Se pensiamo a film d'artista come *Cosa succede in periferia* (Andrea Granchi, 1971), *Sostituzione* (Fernando De Filippi, 1974) e *Urbana* (Valentina Berardinone, 1974), solo per citare alcuni titoli di questi artisti, non possiamo che rilevarne una scelta espressiva che tuttavia è coerente con l'impegno politico che essi esprimono (Malvezzi 2017).

Si tratta quindi, da parte degli artisti, di una scelta estetica che ha un valore qualitativo nella stessa realizzazione del film e di cui pertanto si deve tener conto non solo nel restauro, ma anche nella riedizione e nella lettura critica che si vuole fare di queste opere, che rientra nell'ipotesi di ricollocazione contemporanea del cinema d'artista.

4 Archivio in forma di esposizione

La mostra *Sirio Luginbühl: Film sperimentali. Gli anni della contestazione* (2018), tenutasi alla Fondazione Palazzo Pretorio di Cittadella, nei pressi di Padova, e curata da Guido Bartorelli e Lisa Parolo, ci offre la possibilità di riflettere su un percorso espositivo nato da un progetto di digitalizzazione dell'intero corpus filmico¹⁶ e da una ricerca nell'archivio cartaceo personale del cineasta, avvenuta con l'approccio scientifico e gli standard di preservazione di cui sopra.

L'archivio di Sirio Luginbühl (1937-2014) raccoglie la documentazione non solo di un filmmaker attivo per oltre quarant'anni, bensì di un infaticabile organizzatore culturale dagli anni Sessanta fino alla morte, protagonista della vita artistica di Padova, dove ha realizzato nel tempo innumerevoli attività, dalle rassegne alle produzioni e alle pubblicazioni. Una figura a tutto tondo di un intellettuale e artista, la cui importanza è andata ben oltre l'impatto locale e che, finalmente, attraverso la mostra e la riedizione dei suoi film si apre un varco. Siamo di fronte al primo tentativo organico di realizzare un'esposizione sulla produzione del cinema sperimentale in Italia di quel frangente storico pieno di rivolgimenti politici, sociali e artistici, focalizzando il lavoro e la personalità di un esponente di spicco. Si aggiunga che la mostra porta a compimento il percorso di salvaguardia delle pellicole ed inevitabilmente è da valutare come risultato di più lungo termine di un percorso teorico e pratico sul restauro e la valorizzazione dei film in formato substandard.

Vediamo dunque come è stata concepita e strutturata la mostra. Guido Bartorelli ritiene necessario esprimere le ragioni di quella che secondo lui appare come una "forzatura" (Bartorelli 2018): i film sperimentali di Luginbühl, invece di essere proiettati in un preciso momento che determina la certezza di un inizio e di una fine, sono offerti al visitatore in *loop*, senza sostanziale soluzione di continuità, una modalità più prossima alla videoarte, che di fatto travalica la loro fruizione storica. Bartorelli, esaminando le diverse forme storiche di produzione e fruizione (attraverso il riferimento a categorie quali film d'avanguardia, d'artista, sperimentale, *underground* e videoarte), giustifica la scelta preoccupandosi della fruizione. Poiché nei film di Luginbühl messi in mostra è prevalente l'aspetto performativo e quasi ritualistico, a bassa intensità narrativa (pochi luoghi e situazioni, gesti e azioni ripetuti, scarso o nullo sviluppo di una storia) e la durata è breve, passare da un film all'altro senza necessariamente vedere dall'inizio alla fine pare un'esperienza cognitiva e percettiva in grado di restituire l'esperienza del film attraverso una modalità immersiva. La strategia espositiva, in effetti, razionalizza gli spazi di Palazzo Pretorio, offrendo per ogni sala una videoproiezione in digitale di un film a tutta parete. Tuttavia la scelta installativa di puntare sul digitale non crea confusione. La mostra ha infatti il merito di aprirsi nella prima sala al piano terra accogliendo il visitatore con una proiezione in *loop* di un film in pellicola, che dichiaratamente vuole mettere in contatto il visitatore con la componente sensoriale del cinema, prodotta dalla materia e dai rumori meccanici. Si tratta di un'edizione appositamente realizzata in 16mm di *Amarci a Marghera (Il bacio)* (1970, 8mm, 9'). L'intento è dichiaratamente didattico, tanto che – aspetto da sottolineare – è esposta la tecnologia propria del cinema sperimentale, compresa la cinepresa usata da Luginbühl, sono mostrati gli oggetti e le pellicole, ed è documentato il processo di preservazione e archiviazione: scelta quanto mai opportuna che dovrebbe essere una regola aurea per un'esposizione che presenta materiali filmici restaurati e rimediati. C'è da aggiungere che la mostra è accompagnata da un programma di proiezioni,

16. I film dell'Archivio Sirio Luginbühl sono conservati presso la Cineteca Nazionale (Roma): la preservazione è stata svolta presso La Camera Ottica (Gorizia).

anch'esse prevalentemente in pellicola, di opere di artisti e filmmaker italiani e internazionali per favorire la ricostruzione del contesto di influenze e scambi in cui opera Luginbühl, nonché da laboratori didattici, rivolti ai bambini, dedicati alla manipolazione e al disegno su pellicola.¹⁷



Figura 5. Fotografia del laboratorio didattico. I "nativi digitali" sono avvicinati alla materialità della pellicola e ai dispositivi analogici di proiezione. *Sirio Luginbühl: Film sperimentali*, Cittadella (PD), 15 aprile – 15 luglio 2018.

Tornando ad *Amarsi a Marghera*, l'impatto del 16mm in *loop* all'entrata restituisce la dimensione propria del cinema sperimentale attraverso la lunga sequenza di un ragazzo e una ragazza nudi che si baciano ripetutamente, in piedi, all'aperto, in un quadro suggestivo e inquietante: i due sono attorniti da fotografi e operatori e tutta l'azione si svolge sulle dune bianche di una discarica industriale. L'inquadratura di un rivolo di un liquido rosso (sangue?) interrompe la scena. Emergono tutti insieme i temi di Luginbühl: l'eroticismo, tra liberazione sessuale e sfruttamento, l'ecologia e la critica alla società dei consumi e dello spettacolo. Di fianco alla sala dove si proietta *Amarsi a Marghera*, una piccola esposizione delle foto di scena di Antonio Concolato integra l'iconografia del film.

Passando alla selezione degli altri film 8mm installati in versione digitale, li troviamo dislocati al piano superiore: a ognuno, come detto, è dedicata una stanza adattata per la visione, con poche sedute in fondo. Scelta semplice e lineare, che favorisce la visita. Si tratta di *Vibratore* (1969), che indaga gli effetti su un volto femminile del piacere stimolato sul corpo, *Festa grande di maggio del territorio padovano consacrato al cuore di Maria Santissima* (1969), su un'altra coppia di ragazzi che si baciano sullo sfondo del paesaggio veneto e passanti ripresi casualmente, *La bandiera* (1970), su un giovane che porta una bandiera rossa in mezzo ai campi padani e di alcune azioni volte a distoglierlo dalla sua utopia, *Valeria fotografa* (1970), una fotografa di fronte a un modello nudo che offre il ribaltamento di uno stereotipo, *Il sorriso della sfinge* (1971), un ritratto *sui generis* della città di Padova e dei suoi monumenti. La durata dei cinque film, riprodotti integralmente, varia dai 3' ai 26' (per un totale di 60' circa). Dell'archivio è messa in mostra anche parte della ricca e preziosa documentazione relativa alle molteplici attività direttamente svolte da Luginbühl e al cinema d'artista e sperimentale

17. L'edizione in 16mm, le proiezioni e i laboratori sono a cura di Mirco Santi per Home Movies.



Figura 6. Fotogramma di *Amarsi a Marghera (Il bacio)* (8mm, 1970) di Sirio Luginbühl, ristampato in 16mm (2018) e proiettato in loop nella sala d'ingresso della mostra. Sirio Luginbühl: Film sperimentali, Cittadella (PD), 15 aprile – 15 luglio 2018.

del periodo: carteggi, cataloghi, programmi di sala, poster, volumi. Materiali come questi, appesi o esposti in bacheca, sono fondamentali sul piano storiografico e il fatto che siano presenti allarga il campo visivo della proposta. Si pensi solo alle grafiche utilizzate. Nel complesso, tali documenti sono essenziali per ricostruire un pezzo di storia del cinema italiano che fino a pochi anni fa è stato negato e rimosso.



Figura 7. Fotografia dell'installazione di *La Bandiera* (8mm, 1970) di Sirio Luginbühl: viene evidenziato lo spazio immersivo che avvolge i visitatori, scelta curatoriale permessa dalla versatilità della rimediazione digitale. Sirio Luginbühl: Film sperimentali, Cittadella (PD), 15 aprile-15 luglio 2018.

Gli ottimi esiti sul piano della progettazione e della realizzazione della mostra su Sirio Luginbühl sono la controprova di quanto affermato in precedenza. Un metodo scientifico applicato all'archivio filmico di un autore e la preservazione dei film (Parolo e Sasso 2018), assieme alle ricerche sul contesto storico, sul linguaggio cinematografico e sui paratesti, sono i presupposti fondamentali per concepire e allestire un'esposizione capace di tradurre e trasporre in ambiente contemporaneo un'esperienza cinematografica e culturale. Allo stato attuale questa mostra rimane un unicum nel panorama italiano. Il *concept* e la realizzazione di un progetto come questo sono da leggersi in senso più ampio, all'interno di una ricerca ormai decennale che ha coinvolto in sinergia laboratori, dipartimenti universitari e archivi nella definizione di protocolli operativi per il restauro e la valorizzazione del formato ridotto, di cui si è discusso nei paragrafi precedenti, in particolare la collaborazione tra il Laboratorio La Camera Ottica e l'Archivio Home Movies.

In altre parole, si sta affermando un metodo che in linea teorica dovrebbe saldare il lavoro degli archivi filmici, fino a poco tempo fa non molto attenti alle problematiche relative al trattamento dei formati amatoriali e sperimentali, dei musei e dei curatori di mostre e rassegne, nella maggior parte dei casi ancora poco pronti di fronte all'esigenza di dovere trattare materiali filmici, valutare qualitativamente le copie digitali e conoscere le caratteristiche tecniche e culturali di materiali e apparati obsoleti. La strada ora è tracciata.

La mostra pone anche un'altra questione che riguarda l'impatto locale e globale: è chiaro che esiste un rapporto diretto con il territorio. L'archivio Luginbühl è valorizzato principalmente nell'area di provenienza ed è naturale che sia così. Esprime pur sempre cultura, relazioni, produzioni e visione del territorio. Si pensi solo alla rappresentazione del paesaggio che emerge dai film di Luginbühl e alla messe di ricordi personali che la mostra muove, di amici, conoscenti, collaboratori, spettatori e artisti che hanno gravitato nei dintorni. Attorno a questa esposizione si sono mobilitati molti cittadini che hanno potuto cogliere l'opportunità di ritrovarsi e riflettere su un passato comune.¹⁸ In filigrana però rimangono temi di interesse generale, come è stato da più

18. Discorso analogo si potrebbe avanzare per altri archivi cinematografici locali da rimettere in circolazione attraverso esposizioni. Qui

parti e anche qui evidenziato. Allora si rende auspicabile, se non necessario, trovare nuovi spazi e modalità espositive innovative, ad esempio incrociando gli archivi e le differenti esperienze, per fare meglio esplodere la dimensione globale che pur contenendo i microcosmi locali deve andare oltre. In questo senso il lavoro sul cinema amatoriale e sperimentale è un cantiere aperto, ma gli archivi ci riserveranno ancora molte sorprese sulla storia della cultura visuale e sulla molteplicità delle letture e delle fruizioni del patrimonio cinematografico: un'eredità feconda per riflettere sul nostro presente incerto e sugli spazi reali e simbolici che le immagini in movimento possono occupare.

Bibliografia

- Bartorelli, Guido (2018). "Sirio Luginbühl a Palazzo Pretorio: le ragioni di una forzatura." In *Sirio Luginbühl: film sperimentali*, a cura di Guido Bartorelli e Lisa Parolo, 25-47. Padova: CLEUP.
- Bacigalupo, Massimo (1974). "Antonio De Bernardi." *Bianco e Nero* 5-8: 67-82.
- Bacigalupo, Massimo e Alessandro Leiduan (2011). "Intervista a Massimo Bacigalupo." *Babel* 24: 153-163. <http://babel.revues.org/18> (ultimo accesso 22-11-2018).
- Bolter, Jay D. e Richard Grusin (2002 [1999]). *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*. Milano: Guerini e Associati.
- Bursi, Giulio (2013). "The rest is our business. La 'questione' sperimentale (dalle origini agli anni Sessanta)." In *Fuori norma. La via sperimentale del cinema italiano*, a cura di Adriano Aprà, 14-46. Venezia: Marsilio.
- Camporesi, Enrico (2018). *Futurs de l'obsolescence. Essai sur la restauration du film d'artiste*. Milano: Éditions Mimésis.
- Canosa, Michele (2017). "Restauro cinema sperimentale." In *Amateur|Experimental. Pratiche di restauro e curatela del cinema in formato ridotto*, programma della giornata di studi a cura di Mirco Santi e Paolo Simoni, con la collaborazione di Michele Canosa. Bologna: Home Movies.
- Bacigalupo, Massimo e Tonino De Bernardi (1981 [1972]). *Ind Under Off: materiali sul cinema sperimentale 1959-1979*, a cura di Nuccio Lodato, 319, 342. Roma: Bulzoni.
- Cavallotti, Diego (2018). "From grain to pixel? Notes on the technical dialectics in the small gauge film archive." *European Journal of Media Studies*. <https://necsus-ejms.org/from-grain-to-pixel-notes-on-the-technical-dialectics-in-the-small-gauge-film-archive/> (ultimo accesso 22-11-2018).
- Censi, Rinaldo (2012). "Lo spazio perturbato. Una via italiana al cinema espanso." In *Cinema d'artista italiano, 1912-2012: lo sguardo espanso*, a cura di Bruno Di Marino, Marco Meneguzzo e Andrea La Porta, 67-69. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Federici, Francesco (2017). *Cinema esposto. Arte contemporanea, museo, immagini in movimento*. Udine: Forum.
- Federici, Francesco (2018). *Frammenti di cinema. Archivi e museografie d'artista*. Pisa: ETS.
- Francia di Celle, Stefano e Sergio Toffetti (1995). *Dalle lontane province. Il cinema di Tonino De Bernardi*. Torino: Lindau.
- Granchi, Andrea, a cura di (1978). *Cinema d'artista e cinema sperimentale in Italia: 1960-1978. Paris 8-23 dicembre 1978*. Parigi: Cinémathèque française-Palais de Chaillot-Centre G. Pompidou.
- Malvezzi, Jennifer (2017). "Per un cinema d'artista nel sociale. La rassegna Arte e Cinema al Centro Internazionale di Brera e alcuni casi di studio." In *Arte fuori dall'arte. Incontri e scambi fra arti visive e società negli anni Settanta*, a cura di Cristina Casero et al., 182-189. Milano: Postmedia Books.

è stato citato il caso di Gianfranco Brebbia.

Parolo, Lisa e Gianandrea Sasso (2018). "Storia materiale e tradizione testuale del cinema sperimentale. Note sullo studio critico e la preservazione del fondo Sirio Luginbühl." In *Sirio Luginbühl: film sperimentali*, a cura di Guido Bartorelli e Lisa Parolo, 79-94. Padova: CLEUP.

Sacco, Daniela (2017). "Re-enactment e replica a teatro. Riflessioni sullo statuto filosofico della ri-presentazione." *Materiali di estetica* 4.1: 340-351.

Santi, Mirco (2016). "Amatoriale, sperimentale, inedito. Restaurare e mostrare oggi il cinema di Gianfranco Brebbia." In *Filmavo da indipendente, solo e contro tutti*. *Gianfranco Brebbia e la cultura internazionale a Varese negli anni Sessanta-Settanta*, a cura di Giovanna Brebbia, Mauro Gervasini e Fabio Minazzi. Milano: Mimesis.

Simoni, Paolo (2016). "Amatoriale, sperimentale, inedito. L'archivio Brebbia in prospettiva." In *Filmavo da indipendente, solo e contro tutti*. *Gianfranco Brebbia e la cultura internazionale a Varese negli anni Sessanta-Settanta*, a cura di Giovanna Brebbia, Mauro Gervasini e Fabio Minazzi. Milano: Mimesis.

Simoni, Paolo (2018). *Lost landscapes. Il cinema amatoriale e la città*. Torino: Kaplan.