

## Screening Exercises – Quaderni (V-VIII)

Introducendo i primi *Quaderni di Screening Exercises*, si arriva alla conclusione, seppur provvisoria e piuttosto basilare, che non soltanto l'atto del proiettare risulti un esercizio, una pratica effimera e circoscritta a un hic et nunc, ma che la ricerca stessa attorno a questo tema sia di per sé un esercizio. Esercitandoci ancora, cioè andando avanti nel ciclo con gli appuntamenti V-VIII, abbiamo incontrato ulteriori modi per ampliare il panorama del possibile e di quanto di più significativo rispetto alla proiezione accade all'interno di quell'insieme prismatico e di non facile circoscrizione tenuto assieme dalla definizione di "cinema sperimentale". Come punto di partenza abbiamo conservato il dato materiale, le specificità intrinseche all'apparato cinematografico ma che – pur essendo fondanti e non eludibili – risultano periferiche all'attenzione tanto dello spettatore che dei registi e di chi in mezzo – come il critico o il ricercatore – cerca di interrogarlo. In questa perlustrazione dei margini della cinematografia abbiamo rintracciato nuovi artisti capaci di integrare quanto già visto nel primo ciclo. Ancora schermo, proiettore e pellicola come elementi da cui partire. In particolare lo schermo è stato messo in causa nel suo punto di tensione. Necessariamente composto da uno strato materiale opaco e da una dimensione preordinata, è stato liberato nella potenzialità dinamica che mantiene a dispetto del modo del tutto passivo in cui solitamente è utilizzato. Un quadrato dinamico che svela le possibilità della smarginatura

del quadro: l'articolarsi in più canali, a volte in tritici dalla precisa formulazione geometrica, o strabordamenti dove il raggio luminoso perde la precisione della retta e si rifrange in una proiezione informe capace di includere l'intera sala. In pari misura, tanto la pellicola che il proiettore non sono una la rigida partitura e l'altro il mero esecutore: sono, invece, la prima una forma ancora instabile e contenente una dimensione ulteriore di sviluppo e di mutazione, e il proiettore – assieme ad appendici o modifiche tecniche – uno strumento giocabile nel momento della proiezione capace di alterare in presa diretta il proiettato, un apparecchio per nulla neutro ma sempre inevitabile e spesso, come visto nelle nostre proiezioni, un ultimo, o ulteriore, elemento costruttivo del film. Nella presa in considerazione di quanto è il cinematografico, non solo il visibile ma anche l'ascoltabile è stato esplorato come un elemento capace di entrare in causa all'interno della proiezione: attraverso la sublimazione del rumore del proiettore e del fatto che sia esso stesso a formare in tempo reale l'aspetto sonoro. Il risultato: un suono abitante la sala in grado di corrispondere a un ulteriore aspetto della fenomenologia della visione di un film – che è anche un ascolto. In questa ricognizione dei confini del cinematografico, l'ultimo aspetto di cui facciamo memoria è che tutto ciò – nonostante tutto ciò – che è stato visto e sentito non è nulla che ecceda il campo della cinematografia: nulla che non possa dirsi film.

*flavia mazzarino, filippo perfetti*

---

altriformati

a cura di: flavia mazzarino, filippo perfetti

ospiti e interventi di: claudio caldini, gaëlle rouard,  
andrea saggiomo, enrico camporesi

*screening exercises (V-VIII)* e i *quaderni* sono realizzati con:  
alice de santis (segreteria), francesca carraro (comunicazione  
e logistica), elena roccaro (grafica e impaginazione), sofia  
pieron (assistente)

con il contributo di: fondazione bevilacqua la masa  
fornitura proiettori super8: giampietro bortolotti

un ringraziamento a: malvina borgherini, giampietro  
bortolotti, stefano coletto, helga fanderl, matilde ferrarin,  
fulvia larena, francesco lughì, tommaso pandolfi, caterina  
rigoni, nina saggiomo, chiara toso, chiara velicogna, centro  
copie santa marta, centro studi classicA, cineclub venezia,  
libreria rupture arts & books venezia e un particolare  
ringraziamento va ai sostenitori che hanno permesso la sua  
realizzazione

i *quaderni (V-VIII)* sono stati stampati a venezia nel maggio  
del 2024.

# Esercizio V – Claudio Caldini

Claudio Caldini (1952). È una delle voci più autorevoli del cinema sperimentale in Argentina, e non solo. Nella sua carriera, che conta ormai più di cinquant'anni d'attività, ha girato film in Super8, Single 8, 16mm, in formati video analogici e digitali. Realizza dagli anni Novanta delle performance di cinema espanso con proiettori Super8. Per i suoi film e le sue performance crea composizioni di musica elettronica originali. La sua prima professione, come ama precisare, è quella di giardiniere.

Quello di Claudio Caldini era un nome ricorrente nelle nostre ricerche sui possibili ospiti da invitare per *Screening Exercises*. Il suo lavoro è riconosciuto a livello internazionale, ma allo stesso tempo Claudio rimane un artista che agisce in segreto, che continua a produrre film poi raramente mostrati (il film *El jardín vislumbado* è stato mostrato a Venezia in anteprima mondiale ben cinque anni dopo la sua realizzazione nel 2019). La sua attività di filmmaker ha inizio alla fine degli anni Sessanta e si consolida un decennio dopo, quando entra a far parte del *Grupo Cine Experimental Argentino* ospitato all'interno del Goethe Institut di Buenos Aires. Un gruppo di amici cineasti più che un collettivo, composto tra gli altri da Narcisa Hirsch, Juan Villola e Horacio Vallereggio. La sua è una figura difficile da storicizzare, perché il suo modo di fare cinema non è mai rivolto al passato, quanto verso una costante sperimentazione che, con grande sensibilità ed eleganza, porta ai limiti il mezzo cinematografico. Dal momento della ripresa a quello della proiezione, Claudio crea dispositivi complessi che sottopone a un controllo meticoloso e attento, cercando la messa a punto più precisa possibile. Tuttavia, i suoi sistemi non sono mai controllabili del tutto e vivono in una dimensione di aleatorietà intrinseca con cui mette alla prova il Super8. Proietta sempre e solo i film originali, spesso componendo un montaggio dal vivo, sullo schermo, delle sue pellicole: tritici, sovrimpressioni con doppio proiettore in singolo canale, sono alcuni dei modi in cui lo fa. Così nel programma proposto a Venezia: *HRZNT* (2011), composto da tre brevi loop su tre canali in sincrono; *El jardín vislumbado* (2019), con la proiezione incrociata di un Super8 fatto passare per due proiettori e modulato dalle intermittenze di un otturatore esterno; e per primo *Ofrenda* (1978), girato con la tecnica del "single frame", con la sua dissolvenza a nero che assomiglia allo spirare di un'immagine. In ultimo, la promessa delle possibilità offerte al cinema dal video: *Promesa* (2022), un breve e incantatorio video di pochi minuti, capace di dare prova della forza del cinema di Caldini che attraversa senza pregiudizi, ma sempre ricordandosi della loro qualità e specificità, i diversi supporti tecnici, compreso il digitale.

fm, fp

testo raccolto il 12 marzo 2024 – Chiostro Ss. Cosma e Damiano, Venezia

**Claudio Caldini:** When we speak of Super8, we must talk about both technology and technique, but not an ordinary technique. Technology because we are in the second or third wave of Super8 in the world, and I belong to the first generation, since I started filming in 1968.

At the beginning, I started by making fiction films. I come from amateur filmmaking: my family used to make home movies with 16mm. It was my father who used it, so I was familiar with this material since my childhood. After I started my studies at the National Film Institute of Argentina, I realized that the film industry didn't interest me much, but I tried anyway. That's why I made my first short films, where there was fiction and narrative, but there was also a tendency to abstraction. So I made two or three animation films with collage and with pixelation, the Norman McLaren's technique, until I discovered experimental cinema. In Argentina at the time there weren't many opportunities to watch experimental films. So I had the opportunity to make films when Super8 was the cheapest material

available. By film I mean cinematography itself. Super8 is a miniature – small is beautiful – but we speak of cinematography that is only possible in film in 16mm, 35mm and not Super8. So I applied recognized techniques in another context. I used single-frame shooting in a way that I had never seen before, for example, applied to the camera parameters, to the position of the tripod: it is the case of *HRZNT*, the first performance. Or applied upon the optical focal distance, variable focal distance, that is commonly called zoom. You can use the animation single frame technique with any kind of position of the camera. And you have this complete, global vision of the space. In space and also in time, because time is becoming an absolute thing: you are in every place at the same time, almost. It is the case of *Ofrenda*, this was the oldest film we saw, made in 1978. I was going through all these existing techniques and I invented

new techniques myself. For instance, I used some back projecting to make new films, at the time there was no possibility of having an optical printer. An optical printer copies or transforms the image of a film frame by frame through a lens. We don't have that in Argentina and much less in Super8. So we made the back projecting with a paper screen: we projected with two projectors on the small screen, made of a specially designed paper, and we recaptured the result of the double projection or triple projection with the new camera on the other side of the screen. So we have another way of making films in a craft manner, to compensate the lack of professional techniques.

**fm:** I would like to know how your career is linked to technology.

**cc:** When we speak of technology we must say there is every kind of camera and every kind of projector.

**fm:** But not everything is available in every country. You travelled a lot – this is what I meant. Your biography is linked to different places, such as Brazil, you lived for a while in India, and you were also in Spain.

**cc:** For instance, the Super8 started in 1965 and it was made by Kodak in the United States, with a worldwide distribution. This was a simplified system because there is a cassette (actually called a magazine) that you insert in the camera and it's very easy for everybody. But technologically it was not so perfect because the cassettes, the reels were almost superimposed, and the film was pressed to the window with a plastic pressure built inside the magazine. So the result was not very sharp. Fuji enterprise in Japan perfected the system making a new way of reeling the film in a cassette that has the format of an audio cassette, so the film was free when it passed through the camera and was pressed by a metal piece built in the camera itself. All the cameras they made were in the Single 8 format, not to be confused with the regular or double 8mm. This format was only distributed in Spain and in France, I don't know if it was

distributed in Italy, of course in Japan, then in Germany and in South America in Brazil, in Uruguay, but not in Argentina. Then I discovered it in Spain and each time I could use it, I did. And speaking about technology, people always ask me which is the best camera. There are many kinds of cameras, from the best cameras to the pocket ones, and all cameras are good depending on why you are using them. The best camera is what you have at that moment.



For *Promesa*, I deliberately use low technology, also in digital programs, free software. *Promesa* was made from a WhatsApp video message. This horse was a gift that somebody gave to a friend and he sent him a WhatsApp video message showing her in training. When I saw the video I said: "It's beautiful, I must do something with it". And I made this film which is apparently quite simple, but it is actually not simple at all because if we compare it with primitive digital programs or primitive cinematography systems, it's very sophisticated. It was made with a program called Shotcut, and it is a free software you can download yourself. It also has these preset filters, and these preset filters have parameters, and I was, during two years, calibrating the amount of quantities of that filter's parameters. And each time I checked up the parameters: I changed them a lot of times to reach the result I was satisfied with, because it had to make some resonance with my visions. It's not just having something that is pre-established by the program: you have to dose it. But I am also using low technology in the sound; that is why it doesn't sound like high-tech but I'm trying to do my best with them, and sometimes I don't have the possibility of listening to the amplified sound.

**fm:** You were talking about your experiment with the back projection – well, that you can ac-

tually show us...

**cc:** There is this back projecting using RGB (red, green and blue) optical photography filters set in front of the projectors, into the lenses. We set this back projecting, with three or two, in this case, projectors, and my students made this exercise. Then after experimenting with multiple projection and recapturing it with another camera, I thought it would be interesting to take it to the screening room, so I did a performance called *Fantasmas cromaticos* with three projectors converging in the same scene as in the case of the *El jardín vislumbrado* that we saw before but using RGB filters, on a black and white film, so the result is what we'll see: this is the *Fantasmas cromaticos* [an extract of the film is screened]. You see there are three coinciding projections, serial projections because the same film passes from the first projector and passes through the second and then passes through the third then, everything that is static in the image is reproduced in black and white, because the colors of the filters are neutralized, and everything that moves, and especially the white, acquires the color of the filter of each projector that the film crosses. It's interesting to have black and white and color in the same image. This is a 25 minute performance exercise on cities and cars and machines. This is the last of this kind of performances. This is not the first performance I have done but I started with Super8 performances because I used the 16mm only once or twice and it was not very easy to film in 16mm in Argentina because the laboratories do not pay too much attention to us because we are not professionals and we cannot ask for anything. But I started with expanded film performances in 1990: at that time there was no Super8 distribution, so Super8 was not available. So I made expanded performances with my old films, I cut them into pieces or used them in these serial projections like in *El jardín vislumbrado*. The other possibility is to have a parallel projection, which is what we saw with *HRZNT*. There were sometimes five parallel projections [a recording of the film performance *Tamil Nadu View*, filmed in India, was seen].

This was made with a pocket camera. It was a magnetic film strip so I had long loops with sound projectors and a mixer, and the magnetic film strip was stereo: I had five projectors and eight channels with the magnetic strip, which was recorded with a very simple sequence of notes from an Indian ragas of six notes – I think

it was six. They are recombining them each time differently and making a sort of cloud of sound that has that feeling of the ragas, but it's not completely *affinato, intonato*. So it is an idea of music, it's not necessarily music that is automatically made in the film loops.

I have to say something about this: it is not a perfect way of making music, there are many kinds of projectors, but if you can get the best possible, you have a very good sound quality. Also, it is difficult to have a magnetic film strip today, but you can use found footage: it is always available, many people can use that. In the 80s, in the end of the 70s, well, in the second half of the 70s, you could use sound because there were Super8 direct sound cameras. So, maybe some have in their archives this kind of film, and it is a possibility.



I didn't say anything about the external shutters device. I have a friend in Argentina that is a special effect professional. He designed and printed with a 3D printer this machine, which blocks one projector each time: when one is closed, the other one is open. It is what we used in *El jardín vislumbrado*, the glimpsed garden. My friend Federico Ranzenberg made this machine that is a great invention. It's an external shutter that replicates the one that is inside the camera or inside the projector. This is very important in film because you have between one frame and the other a moment of darkness. That is what makes the great difference between film and video. Some people say that this moment of darkness is what allows the brain to assimilate the images and reconstruct the illusion of

movement. And that is what makes the grammar of film because we have the “fotogramma” [the frame], and it is not poetic in itself, but it enables the possibility of a poetic grammar. So, if we use the film medium, we have to be aware of these possibilities of film. It is not just to shoot what we see, but to be conscious of the machine, of what it is doing, to use it in our favor, in our expressive way. So, Super8 is a instrument of precision, but not necessarily an instrument of precision for cinema, but for consciousness, because it shows what it is that we look at and how we see. And not necessarily for others, as spectators, but for ourselves. So, it is an instrument of thought. For me it has been like that. And on the level of sensibility it’s like a kind of medicine.

**fm:** You were talking about *El jardin vis-lumbrado*, but we didn’t mention that it was only one film strip that goes from one projector to the other.

**cc:** And the film itself has black interval interruptions. These intervals are not mathematical, they are not metric. They were not measured. The entire film was made intuitively, simply out of the need to capture the vision of the moment. Thus, neither the measurement, nor the duration of the images, nor the intervals were planned. What can be metric is the external shutter, which works with variable speed. I speed it up and slow it down. And this creates a kind of random poly-rhythm.

I begin making animation films that were metric, counting one and each of the frames. With the passing of time, I wanted to do something more free, something like a liberation of this regular rhythm always identical and constant. So, I started to work with the aleatory way of filming, just shooting as I feel that the images need to be photographed. So... I created this sort of elastical measure of time.

**fm:** But it’s also aleatory the way it’s shown, it’s projected, because yesterday we saw a preview of this film and it was a completely different combination. Because it’s the moment you stop and you put the film strip inside the other projector and it creates the effect...

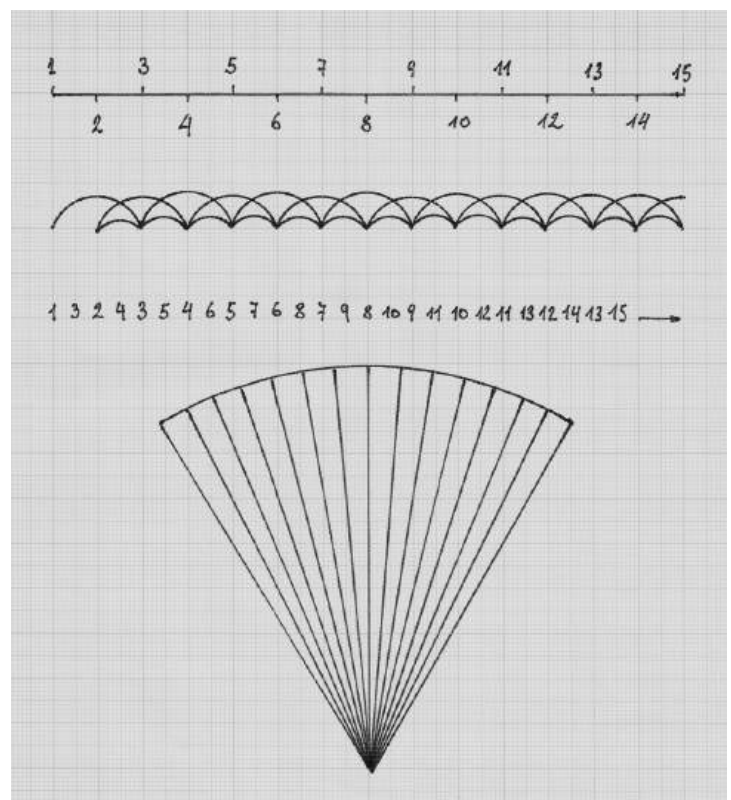
**cc:** As the images pass through the first projector and go to the second projector, you see the same image twice. But when the new image comes back to the first projector, it will be combined with another one. It depends on the length of the loop that is between one projector and the next. That is always changing. And you have in each performance a different film as a result. I call this a “serial projection”. Serial projection is different from parallel projection, such as the *HRZNT* one. I called it like that, subtracting the vocals from the title, because it is like the shutter like in film: you have obscurity between one frame and the other. So, that is what you have to reconstruct with the brain.

**fm:** You said “elastic” is exactly that thing.

**cc:** Well, the optical illusion is elasticity, because you don’t see the whole thing at the same time, but you can traverse with your gaze the three projections. The optical illusion is the elasticity of that horizontal landscape that was made in a single-frame shooting. That takes quite a lot of time, and you need a very good camera for that. Not every camera can do it.

**fm:** *Ofrenda* was also single frame.

**cc:** Yes, single frame. But in this case the space was not that controlled. I changed the variable focal distance and the position of the camera. In *HRZNT* I changed the position of the camera only horizontally, making one frame and then turning a little bit.



This is the diagram I sent to you. I made a set of instructions to reproduce the film, because I was at the European Media Art Festival in Osnabrück last year and the subject was “How to preserve the expanded cinema piece”. Then I told them “I will give you the coordinates, so someone can go to that place and do the same thing as I did”. The film is a reversal film, I don’t have the negative. You can’t make the blow-up. What happens with reversal film is that it is better than if you have a negative and a copy. It is like you are projecting a negative. Because what we are watching now is the same film that has been in the camera.

I want to show you the last film in video. It is a reversal film, this was black and white Plus X, that was the best sensitivity. It is low sensitivity, with lots of shades of gray and deep black. You don’t have it with TRI X that is much more sensitive but it does not have that spectrum of gray. This is better than the negative. The copy of the transfer could have been better, because it is less than one Gb. If you had a larger file, you would have seen much better. This is a silent film. It has no title, but it also has one characteristic that the camera had a malfunction, so I had to decide at that time when to stop because it was running for a few seconds and then stop. And I beat the camera like this and started to film again many times. The result was so great! This kind of thing happens when you film in Super8 without any plan. So, you have to be aware to know what to do in that case. This is what I did [a film, without title, is being screened]. You have to take instant decisions. The decision in this case was not to change the composition, and the camera was failing. I didn’t want to lose that composition – the dog and the bird were doing all of this comedy for me and I said to myself that I don’t want to miss this. So, this is a kind of new genre of film. Because you don’t know when the camera will fail. You can decide to make a close-up of the bird or of the dog, or to follow them with the zoom. No, nothing of that, because the scenario was so beautiful, with the mountains, the valley behind, the water reflecting the clouds and the trees.

**fm:** I was thinking about *Promesa*, and the idea of elasticity, that you maintain also in a way in the digital. I feel that in the analog film we watched, everything is very fast, and there is a pulsation of the image, very rhythmic, while in *Promesa* you kind of extend, that’s why I’m

saying elastic, for the image. The time is elastic. You are slowing down, with digital. It’s more expanded in time.

**cc:** Yeah, someone have said that art is time - time restrained. Art is time restrained... *El arte es el tiempo detenido*. “Il tempo trattenuto”. It is a miracle that *Ofrenda* is still there.

**p:** Claudio, with *Ofrenda*, was the reversal what you screened?

**cc:** It’s a reversal Agfachrome. It is a miracle that it is still there!

**p:** So, what you projected is the original, or is it the print?

**cc:** It is the original. I have a very good transfer, but the original is quite well preserved. I have very old films that are fifty years old that are still perfect. And I have some of them that are twenty-five or thirty years old that are completely ruined by the vinegar syndrome. You lose color and sharpness. At the end you lose everything. It depends on the quality of the processing, and on how you manipulate it when you project.

**p:** *Ofrenda*, like forty years ago, fifty years ago, was it greener? How is the color today?

**cc:** It has lost a little sharpness, but the color is okay. I saw, for instance, in *HRZNT* a scratch on the right side that was not there yesterday. I think it is that projector that made it. Yeah, but it doesn’t matter. I have replacement loops. I made the material for *HRZNT* twice: once in summer and once in winter. Today we saw the winter one.

**fp:** *Vislumbrado*. What does it mean? The word “Vislumbrado”.

**cc:** Well, to have a glimpse, to see for a brief moment. “Vislumbrar” is to see for a very brief moment but very intensely. It is like a premonition or an anticipation. It is also used as anticipation. I glimpse something that is going to exist. First I wanted to reverse the title of a very famous experimental film, *Glimpse of the Garden* by Marie Menken. I wanted to say “Garden of the Glimpse” but it doesn’t sound very well in Spanish. It’s *El jardín vislumbrado*.

**fm:** Which actually happens because we see the image and then we see it again from the other projector.

**cc:** Of course. A garden is always changing.

**fm:** We have to mention that you also take care of a garden.

**cc:** I am a gardener, first of all. In a second instance, a filmmaker.

**fm:** So these are flowers from your garden.

**cc:** This is the garden I made from 2012 until 2018.

**fm:** What about the people we see? Yesterday you told us they are students of yours, the people we see in the clip.

**cc:** Yes, they are Tiziana Panizza and Roberto Collio, filmmakers from Chile.

**fm:** Because we actually never see figures in your films, at least in this program. But when we see them, they are working on film. So it's about gardens and people working on film... They were filming.

**cc:** Yeah. Because the message refers to the medium. The medium is not the message. I have to include the making of the film in the film itself.

**Helga Fanderl:** I just would like to repeat what I said already yesterday. It's only possible to make this visual wonderful experience with your kind of work, you know. This expanded form of showing your work it's wonderful. And it's totally cinematographic. It's wonderful.

**cc:** Thank you, Helga. Thank you very much for coming from Berlin to this initiative.

# Esercizio VI – Gaëlle Rouard

Gaëlle Rouard (1971). Ha studiato all'accademia di belle arti di Ginevra. Dagli anni Novanta lavora con la pellicola cinematografica. È stata membro di diversi progetti collettivi tra cui *Le 102, rue d'Alambert* a Grenoble, uno spazio dedicato all'arte contemporanea, al cinema sperimentale e alla musica concreta. Sempre a Grenoble, ha co-diretto il laboratorio cinematografico indipendente Atelier MTK e ha fatto parte di un duo con Etienne Caire, *Lafoxe*. Dal 2011 porta avanti il suo progetto solista realizzando film nella sua casa, nelle Alpi francesi, dove ha costruito negli anni una camera oscura in cui crea i suoi lavori, curando artigianalmente i processi di sviluppo e stampa delle pellicole.

Quando Gaëlle Rouard arriva nel luogo in cui dovrà proiettare, la sua prima preoccupazione è quella di creare il buio totale. Un buio più vicino possibile a quello della camera oscura, il laboratorio da dove provengono le immagini dei suoi film dopo un meticoloso lavoro nello sviluppo delle pellicole. Oltre a girare le immagini e a svilupparle (*Les noces rompues*, 2014), o a trovarle se si tratta di film fatti con materiale d'archivio (*Unter*, 2011), e a stamparle con la stampante ottica (*4 Minutes d'hélicoptère*, 2006), è sempre lei a proiettare i suoi film. Proietta solo i positivi originali, non avendo copie dei suoi film, intervenendo direttamente durante la proiezione. Non si tratta di performance, ma di un'elaborazione dal vivo sugli specifici della proiezione cinematografica: la luce, la velocità e il quadro. Ecco che allora ferma la pellicola, grazie a una modifica al suo proiettore che lo dota di uno specifico interruttore per bloccare il film; rompe il quadro posizionando lenti anamorfiche e prismi davanti alla lente; oppure brucia volontariamente il fotogramma. Agisce seguendo una partitura prestabilita – che costituisce un montaggio ulteriore del film – dettata dalla traccia sonora, composta da suoni trovati e riassemblati da Gaëlle in sincronia con le immagini. Nei suoi film convivono immagini dall'aura quasi fantasmatica e evanescente, panorami e animali di affascinante bellezza, con immagini dalla grandissima potenza, quasi tangibili e concrete, come la pietra, o ancora gli animali nei loro muscoli e nella loro forza. Sono immagini che emergono dall'emulsione fotochimica – al cui processo Gaëlle dedica la maggior parte della sua ricerca – e portano con sé, dell'emulsione, la possibilità di mutare e trasformarsi ancora, anche una volta sullo schermo. Una chimica che dota l'immagine di una qualità simile a quella di un essere vivente.

*fm, fp*

*testo raccolto il 19 marzo 2024 – Chiostro Ss. Cosma e Damiano, Venezia*

## **Les noces rompues**

Il caldo sale al cielo.  
Le mosche vedono la loro fine.  
Togliete i ponti o prosciugate le fontane.

Le gelatine sono sorde.  
Bocca nera, gola secca  
Bagna la terra fino in fondo,  
Come un bue divora il grano.

La pioggia nella valle,  
La lampada sul chiodo.  
Alla coda del lupo il lupo  
Dura solo tre giorni

Presto sdraiato e nascosto,  
Che tutti vegliano su di lui.

## **Unter**

Il mare schiuma e ribolle.  
Grigio bianco tetro ovunque.  
Voragini e montagne.  
Acqua... soltanto acqua!  
E nulla per assorbire tutto questo!  
Altro urto devastante.  
Breve occhiata circolare del capitano.  
L'ago avanza imperturbabile.  
Il sonar prima di tutto!

---

**Gaëlle Rouard:** I can start by saying that I'm very happy to be here, and many thanks for the invitation, as well as all your efforts for 'avere il buio' [lit. 'to have darkness']. As you can see in my work, it's very important to screen it in total darkness, since I'm working with different qualities of black and some images are black on black. So, if you have even a single exit light on the corner, it erases everything and you cannot see the images anymore. This is a sort of lifelong struggle of mine. And here we do have an exit light, but you managed to cover it perfectly.

**fm:** Just a fun fact, yesterday when we arrived in the venue we saw that all the curtains collapsed just before Gaëlle's arrival. And I thought your energy and your fight against the light was useless because everything collapsed. But then we built it again.

**gr:** Yes, just imagine going to a concert and hearing a background noise: nobody would accept that. But with projections, we all accept this damn exit light to the point that it is something we are not aware of anymore. And of course, since the DCP is very bright, it's a whole different experience.

**fm:** Your last film is called *Darkness, Darkness, Burning Bright*. But it was digital. You made a digital copy.

**gr:** Yes, I made a digital copy.

**fm:** And the first time it was screened online.

**gr:** Yes. But I also have to say that in *Darkness, Darkness, Burning Bright*, I'm not playing expanded, live. It's just a straight movie. So it was acceptable to make a digital version but of course the 16mm is more beautiful.

**fp:** Can you tell us about your home? Your home is also your atelier.

**gr:** Well, I live in the mountains, in the French Alps close to Grenoble. It's an isolated house with a perfect landscape surrounding it, and there I have my darkroom and also an editing table, everything I need to make films. Especially for *Darkness, Darkness, Burning Bright*, I always had a camera loaded at my place and, as soon as I see some nice light, I go and expose the film and I process it. And if I make the wrong process, I can start again. So, this is my work, my daily work. I'm not working like a regular filmmaker who goes to a shooting and then works on that material. For me, the shooting can continue until the end of the making of the film. I can always make new images, so this is a different approach.

**fm:** This might have something to do with the fact that you also worked with found footage? I mean, this film, *Unter*, is a found footage film?

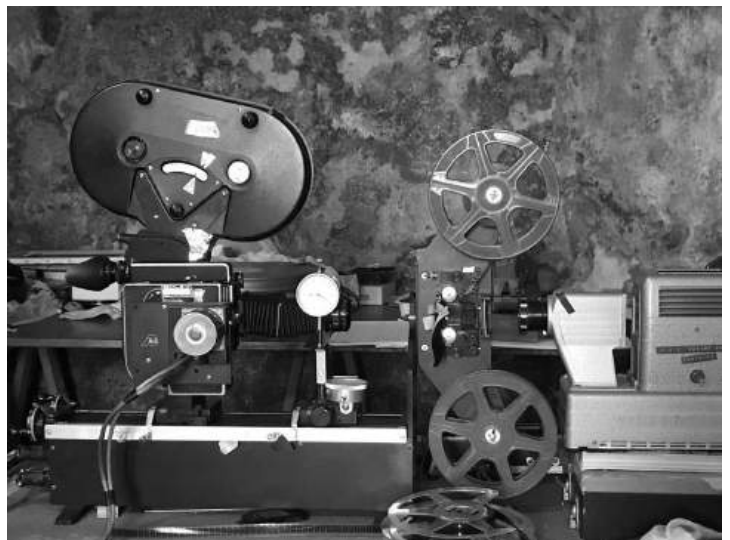
**gr:** Yeah, but it is not exclusively found footage.

**fm:** Not only, but in *Les noces rompues*, there was even less found footage, only in a few moments.

**gr:** Very little, yes. And this is the last movie that I made using found footage.

**fm:** Just to say that the images you use, both when you look for them in the archives and when you are shooting and processing them, may be two aspects of the same process. Because you are at your own home, you are shooting with your own cameras and developing the films yourself. In a way, it is like an open repository of images that you have, both that you make and that you don't make.

**gr:** Yes, indeed. I have to make another point on what you said: I'm hand processing the images. For me, it's the major part of the work, because I'm doing what we call the "cross-process". Let me explain: there are different natures, or kinds of film stock. You have negatives, that you use for filming, and then you copy them on print film stock for projection. And each kind of film stock has its own kind of processing. But when you mix it up, you can end up with chromatic aberrations and this is precisely what you just saw. So, it's a major part of the work. But it's a very narrow window, I mean, the good results have very little margin and you can fail very easily. This is why I was saying that I might have to do it again and again.



**fp:** As for sound... how do you work with sound, music, voices, and so on.

**gr:** About sound... I record some sounds myself, but I also steal a lot from other movies or from the internet. Then I work it digitally on Final Cut. It's a quite complex kind of editing. I'm not just taking parts of some movie soundtracks as they are: I take them, but I also transform them. For some films, *Unter* and *Les noces rompues*, I made the soundtrack while I was working on the image and the two lines were growing together at the same moment. But it's not always the case: each film, I try to experiment new ways of working.

**fm:** In *Classical Taste*, an interview with Maximilien Luc Proctor during Fracto Experimental Film Encounters, you were referring to your love for Flemish paintings. And also Italian painting. But I am wondering about your “classical taste” in cinema, since classical films are present in your work. For me, for example, it’s in the soundtrack of the films screened today. But even earlier than these, I saw you made a film called *Zulu*. I have never seen it, but I read the synopsis and it said “A kind of film or a film genre?”. So I thought: have you used images or sounds from classic cinema, from Hollywood movies or others, in some of your works?

**gr:** As I said, I’m not using found footage anymore, but this was my early career, when I was working with another filmmaker, Etienne Caire aka Riojim. We were making a lot of images and we played together, improvising. We didn’t know what film each one of us had located in the projector. We were playing a lot with Hollywood movie footage.

**fp:** Where did you find this material?

**gr:** Well, we have some friends that have a great collection of films. And we didn’t use it straight like that. We reproduced the image to transform it while processing, or/and making rhythmic transformations.

**p:** How do you deal with the creative process? I feel that with the processing that you’re doing, there’s maybe a thousand different ways in which you could process the film. And how do you deal with making a creative decision? And saying, OK, I’m going to follow that creative decision. Or maybe you follow your inner critic saying, oh, no, I’m not going to do that, I’m going to a different direction?

**gr:** Well, a thousand is maybe a bit excessive, you don’t have that many ways to process a movie. In my first ten years – because I’ve been doing that for three decades now – I was very much following the accident, because when you make a wrong processing you can get some nice effects. I was following this kind of offer that the material gave me. Now I am trying more and more to be the master. I kind of know what I want and I try very hard to get it. And in order to do so, I have to do a lot of tests. Especially with color, because the temperature is very precise, and also the time. But it’s a struggle, it’s not very easy. This is the passion of darkroom work. Are you also a photographer?

**p:** I’m a jazz musician and I struggle with the inner critic, because I’m making decisions and following them. So I just want to see, but I’ve heard that same answer from a lot of others, really. It’s like, now you know what you want. And you have that feeling of satisfaction when you get it. It’s like, oh, I can feel that in my heart, that’s what I want.

**gr:** And now I can’t wait for the next creative process step. What will it be?

**p:** What is there in the performance that changes from one place to the other, from darkness to darkness? And, if yes, how do you deal with this difference, with these changes?

**gr:** You mean from a venue to another? Well, I try to do my best. Of course, I have to adapt to the size of the venue and the audience, and all the elements of the screening. With the people who invite me, we try to do our best to prepare the best conditions for the film. And sometimes it’s terrible. Once it was so terrible that I was crying all the way and I said: next time I won’t even take out my projector from the box.

**fm:** You said in another interview that your favorite cinema would be a darkroom. Have you ever tried to project in your darkroom?

**gr:** Oh, it’s too small! But it should be the perfect venue to project, no light at all, except from the projector, and it’s the best conditions to reach hypnosis. But there were some tiny lights tonight...

**fp:** The speakers’ lights.

**gr:** Oh, this is my mistake because I know the speakers can make some light and I forgot to check, a beginner’s mistake.

**fm:** But I was wondering, regarding the synopsis that we read and the sound as well, if there is a narration, which is kind of a fable or fairy tale. And I was wondering if you think of a narration when you edit your films, even if it’s difficult to talk about narration when you watch them. Is there something like a thread that helps you with sound in your imagination? Is it very instinctual? How do you work?

**gr:** Yes, I do have synopses. They are very intimate and personal, but for me they are very clear. There is a beginning, an evolution and an end. For each film I'm moved by an idea. Maybe not a precise idea but a wish, a desire. For instance, in *Unter* I wanted to work with the sonar, the 'tune tune' because I love that sound so much. I wanted to make a submarine film and I read a lot of diaries from submarines, a lot of books, a lot of films and stuff, and I saw a lot of images. Some of them really impressed me because you just see the top of the submarine through the ice. And here is the synopsis: the submarine leaves, storm! And then it goes very deep, and then maybe it goes up the ice floe for a while, but at the end it drowns. So this is the synopsis of the book. For *Les noces rompues* I was interested in the Middle Ages. I read about the history of the Middle Ages, and also the representations they made at that time like *Les livres d'Heures*, this kind of inspiration. I have to say this is kind of abstract, but for me it's very clear, concrete.

**fm:** It's wonderful because with *Les noces rompues* I thought of a completely different path. For me it was a kind of apocalypse film where you basically don't see humans, maybe you hear some voices, but you see a lot of animals, very different figures that sometimes you hardly recognize. And then you see some humans, but they are statues or coming from paintings, and it's like they are relics of humankind. So I don't know if that is the apocalypse or the creation of the world, so the very, very beginning, but I took a completely different path from what you said.

**gr:** Yeah, that's the idea. Otherwise, I would have made another film. I like that the audience can take it for themselves, and each of you with your own history can make your own movie with what I propose. This is the idea of abstraction, maybe.

**fm:** Can you tell us something about your body, how it is involved in the performance itself, so the way you maneuver your machine.

**gr:** It's like a musician playing with his gui-

tar. I use my hands, the projector is an instrument and I play with it. I do it by hand. Very simple.

**p:** You said that a certain effect is suggested, it is offered to you from the material. I wonder if certain images suggest you a way to rework them, and I'm thinking especially about Flemish illumination, or the kind of Romanesque statues in the second feature. Because I saw the superimpositions were a very clever way to rework those images for me. Do you want to tell us about this way to remake the images you choose?

**gr:** Well, I'm indeed inspired by my previous work, and even more in my new film I want to dig up some parts that I made on my previous films that I thought were a way. It's a path that I just touch a little bit and I want to dig it. So my inspiration for the next movie will be from that path. It's mostly technical and this is how it works for me.



**p:** What's the title of the first film, the one you pursued in this second?

**gr:** Well, I think it's *Unter*. Because *Unter* was the first film I made when I quit the collective. So this is the first film I made all by myself after all these years working with other filmmakers. And this is where I started working on superimpositions. Now with *Darkness, Darkness, Burning Bright*, I think I really reached a goal.

**p:** I wanted to ask you how you make your choices live, during the performance? Because it's like a second editing. You're making both conscious, precise choices and also it's like an improvisation. As you said, it's as an instrument but also it's a very precise choice when you

stop the image, when there is darkness and just the sound.

**gr:** It's not improvised at all. It's all written. It's, like you said, part of the editing for me. When I do something with my prism it's part of the synopsis, so it cannot happen whenever, it's very precise. And I rehearse at home, also my gestures, and I follow the soundtrack. The soundtrack is the boss, I'm following it but also I make images on purpose. Sometimes I make some images because I know how I will play live with them. So it also comes from the beginning, during the production of the images, that I know how I will interfere during the projection.

**p:** Yeah, in fact I was thinking about whether you make those choices while you're putting together the images or like it's something that comes after that?

**gr:** There is both. And also, when I am at the editing table, I rehearse my gestures and then I re-adjust them because I don't want to do too much. I want to preserve my effects, of course. So it's something that I do during the editing, but it is movable until the end of the work. But here maybe I improvised a little bit because of the venue, but it's just a matter of details. I also have to say that sometimes the projector runs faster. For instance, electrical current in Italy is stronger than in France, so I have to stop the projector more often or longer to wait for the soundtrack.





# Esercizio VII – Andrea Saggiomo (70FPS)

Andrea Saggiomo (70FPS) (1980). Vive a Napoli dal 1999, dove promuove incontri di cinema espanso e di musica sperimentale nello spazio 76A. È membro dell'ARKfilmLAB, una camera oscura collettiva. Inizia come regista teatrale, dove già sperimenta l'impiego in scena del Super8, e dal 2011 si dedica al suo progetto solista sotto il nome di 70FPS, realizzando performance di suoni e immagini dove utilizza dei dispositivi acustici fotosensibili insieme al proiettore 16mm. Un modo di fare cinema che è quasi un pretesto per fare un concerto noise.

Il lavoro di Andrea Saggiomo non si limita al visivo, ma è dedicato anche e soprattutto al suono. Ogni film presenta una lavorazione differente e particolare per entrambe queste due componenti. Ad esempio, passa dal disegnare il suono nella banda sonora della pellicola alla costruzione di nuovi circuiti elettroacustici fotosensibili artigianali, fino all'utilizzo del suono su nastro magnetico – una tecnica ormai totalmente in disuso. Il risultato è una proiezione che raggiunge i volumi sonori di un concerto e in cui il proiettore assomiglia a uno strumento capace di essere suonato. Si tratta, tra gli appuntamenti di *Screening Exercises*, dell'esercizio in cui la parte sonora ha il ruolo più importante. Eppure sarebbe limitante non ricordare le altre qualità del lavoro di Andrea. Tra queste, forse la più importante e la più difficile da restituire, è la visceralità del rapporto tra i suoi film e la sua vita. Non sono mai film nati da un'idea, ma sempre da un vissuto, dal corrispondere col proprio mezzo artistico a un'istanza personale. In questo senso, la serie a cui si sta dedicando dal 2020, *Domestication Film*, non è una serie attraverso cui affrontare il tema dell'addomesticamento in modo astratto, ma sempre a partire e in rapporto col proprio vivere: l'addomesticamento di un cavallo (*Alu'*), il nutrire i piccioni (*On My Dirty Wings*) o la nascita di sua figlia (*Transparent Nature*, mostrato per la prima volta a Venezia). E questo tema, l'addomesticamento, e la modalità personale con cui lo affronta ricadono nel rapporto tra lui e il mezzo cinematografico. Si tratta infatti di un mutuo addomesticamento tra lui e la camera da presa prima e del proiettore poi – compresi tutti gli apparati che intervengono nel frattempo – che porta a un reciproco modificarsi e adattarsi. Un assecondare e adeguarsi alle possibilità delle tecnologie e degli strumenti e allo stesso tempo un addomesticarle, un tentativo di blandirle, in funzione della propria espressione artistica. A chiudere il programma la proiezione in Super8 di *ANCORA NO!* (2018), la versione ridotta di un'opera appartenente alla fase precedente del lavoro di Andrea, realizzata fuori dalla camera da presa, in rayografia.

fm, fp

testo raccolto il 22 marzo 2024 – Chiostro Ss. Cosma e Damiano, Venezia

**fm:** Come scegli i titoli?

**Andrea Saggiomo:** È sempre diverso, posso dirti come ho scelto quelli che hai visto. *Alu'* è il nome del cavallo che adesso è morto. Era un cavallo che viveva vicino a casa mia, quando abitavo in campagna. E il nome è in cingalese perché la persona che lo addestrava era uno srilankese. *Alu'* significa grigio, è un cavallo bianco-grigio. Il secondo [*On My Dirty Wings*] è un titolo che riguarda momenti bui della mia esistenza. *Transparent Nature* nasce dall'idea di come la natura trasparente del film sia stata fortemente messa alla prova dalla natura dell'acqua, del parto in acqua. L'idea era proprio quella della natura come natura trasparente, della natura che è tutta una, che è un po' l'esperienza che ho avuto io assistendo al parto. Come se non ci fosse differenza tra noi e gli uomini e le donne delle caverne: come se il processo naturale, che sia quello umano o quello animale, si porti avanti, e le emozioni cellulari siano le stesse. A questo livello la natura è trasparente. *ANCORA NO!* nasce perché chiedevo sempre a mia figlia se

mi avrebbe dato una mano a fare questo film e lei rispondeva: "Ancora no!"

**fp:** Prima di perdersi in tutti i dettagli tecnici su come lavori, vorrei chiederti del perché di un ciclo dedicato all'addomesticamento. Cosa significa per te addomesticamento e perché hai deciso di dedicarci un lavoro così importante in sei capitoli?

**as:** Negli ultimi tre anni, in un momento particolare della mia vita, mi sono avvicinato alla lettura di una serie di testi. Stavo assistendo i miei genitori fortemente malati, ad oggi sono morti entrambi. Non ce la facevo più a pensare a romanzi o cose umane. Allora ho iniziato a leggere alcuni dei nuovi testi di biologia evolutiva pubblicati dopo il 2015. A partire dal 2015, tra biologi e naturalisti è andata diffondendosi una nuova teoria secondo la quale l'essere umano sarebbe un animale auto-domesticato: nell'*Homo Sapiens* si

osservano, rispetto all'uomo di Neanderthal, le stesse variazioni fisiologiche tipiche della domesticazione animale. Ciò cominciava per me ad avere molto senso e pensavo che un modo di lasciare un'idea del tempo presente fosse questo essere continuamente auto-domesticati e domesticati da altri, anche dagli esseri umani. Questo è il nostro vivere il mondo e me ne accorgevo guardando la crescita di mia figlia. C'è poi un'altra ragione, prettamente più tecnica, ossia che è il primo lavoro che faccio completamente in 16mm. Rispetto al Super8 il 16mm è un formato che permette di lavorare con maggior attenzione su molti più elementi o passaggi tecnici. Le stesse cose si possono fare anche in Super8 ma il risultato è sempre molto più casuale: nel Super8 la pellicola è molto piccola e non riesci quindi a vedere il fotogramma a occhio nudo. Iniziando a lavorare in 16mm, anche il rapporto con la macchina da presa e con la pellicola mi accorgevo che diventava un rapporto di domesticazione – sia di me domesticato dalla pellicola, sia della pellicola addomesticata da me. Com'è poi anche nella domesticazione del cane. Da una parte si dice che l'uomo abbia domesticato il cane, ma c'è un'altra teoria che dice che probabilmente è una domesticazione reciproca: di una mutua domesticazione (ci sono esempi in natura di animali che addomesticano l'uomo). Ecco, questo è il motivo di *Domestication Film*. L'idea era di filmare animali e persone che conosco in passaggi salienti della mia vita. C'è la nascita di Nina [la figlia] e l'ultimo capitolo sarà sulla malattia e la morte dei miei genitori che ho completamente filmato. Al momento però ho soltanto i negativi, devo ancora lavorarci.

**fm:** Come hai iniziato a fare cinema?

**as:** Ho iniziato a fare cinema perché avevo una compagnia teatrale di cui ero il regista. Ideavo gli spettacoli e in tutti questi c'era sempre una proiezione in scena in Super8. Erano film che giravo io ed erano fatti per la proiezione in scena. Mi sono avvicinato al cinema perché ho avuto l'esperienza, che sempre mi ha dato piacere, dei filmini di famiglia. Sono

nato negli anni Ottanta, i miei primi dieci anni di vita sono stati filmati da mia madre in Super8; ho il ricordo di quel tipo di immagine che tanto mi interessava. Poi ho iniziato a conoscere una serie di filmmaker, prima a distanza, cioè a conoscerne i lavori, poi alcuni a conoscerli direttamente, come Gaëlle Rouard. Ed è nata la voglia di sperimentare in quel campo lì. Nel frattempo mi ero molto stancato del teatro e il cinema ha cominciato a diventare una parte autonoma: iniziavo a incontrare dei musicisti che facevano musica improvvisata, noise, e iniziavo a voler improvvisare con le immagini. Però i musicisti, la maggior parte dei musicisti, le immagini non le guardano, e quindi è diventato necessario cominciare a produrre dei suoni per poter stare insieme a loro e per potermi far ascoltare. Per poter essere insieme a loro e godere della loro attenzione. Avevo iniziato col Super8, che tendenzialmente è un formato muto, almeno quello autoprodotta, e il modo di costruire un suono per improvvisare con la proiezione era mettergli una serie di sensori esterni come se fosse un sonoro ottico esterno al proiettore. Mentre il proiettore 16mm funziona con un sonoro ottico, cioè anche quello risponde alla luce: il suono viene da una proiezione luminosa filtrata dalla pellicola. Nel mio caso i sensori stanno fuori dal proiettore, ed è come un apparato audio-ottico espanso o esplosivo.



**fp:** Entriamo in questo apparato. Tutti questi tre film hanno un suono potentissimo ma ciascuno dei tre ha anche delle differenze: alcuni hanno il suono disegnato, altri invece utilizzano dei sensori, altri ancora utilizzano altre vie. Hai voglia di fare una panoramica?

**as:** Di base sono tanti i modi per costruire il suono sulla pellicola. I modi classici sono due: c'è il sonoro ottico in cui la forma d'onda viene disegnata con la luce, quindi poi sviluppata

sulla stampa, sulla parte della pellicola accanto all'immagine che poi passando nel proiettore, che ha una luce con un cannocchialino, colpisce un fotosensore che trasforma il segnale luminoso filtrato in segnale elettrico, il quale poi diventa suono nell'impianto o nella cassa di diffusione del proiettore. C'è un'altra forma che è il sonoro magnetico, in cui sulla pellicola 16mm viene applicata una pasta o una pista magnetica sulla stessa parte del sonoro e questa viene letta, come le vecchie audiocassette, da una testina magnetica. Io, nell'affrontare il 16mm, ho una sorta di regola per cui per ogni film devo costruire un circuito nuovo, per ogni circuito nuovo devo costruire un altro film. Volevo però provare a usare tutte le forme del sonoro filmico. Nel primo film i passi del cavallo che sentite sono disegnati a mano sulla pellicola, cioè c'è un punto bianco nella traccia del sonoro sincronizzato sull'immagine che fa sentire il passo del cavallo. Questo era facile da fare su quella pellicola perché è una pellicola non fissata, quindi c'è ancora emulsione sensibile sopra e quindi scavarla con un taglierino e riportarla al bianco era abbastanza semplice. Ma si può fare in altro modo, si potrebbe fare con un pennarello nero facendo i neri invece che i bianchi. Io ho fatto i bianchi in questo caso. Il secondo film invece usa tutti i sensori, più un sonoro ottico completamente spappolato e casuale. I sensori sono degli oscillatori. Quello che uso di più nel secondo film è un oscillatore multiplo. In totale sono sei oscillatori assieme che suonano per le variazioni di luce che li colpiscono. Siccome sono sei, con sei fotoresistenze, se io li sposto davanti al fascio di proiezione cambiano le frequenze, cambia il pan, cambia un po' tutto. È tutto utile per poter suonare. Il terzo film ha invece il sonoro completamente magnetico, che però è ancora in costruzione - mi scuso dei problemi di fuoco che ho avuto lì all'inizio, ero molto emozionato di presentarlo per la prima volta. Dicevo, esiste in Italia, vicino ad Arezzo, l'ultima persona che fa il pistaggio magnetico della pellicola. Gli avevo mandato il film un mese e mezzo fa perché ci mettesse la pista e poi la traccia e registrasse la traccia che avete sentito. Prima mi aveva detto che ce l'avrebbe fatta in un mese poi mi ha detto che un mese non era abbastanza. Gli ho detto che dovevo venire a fare una proiezione e lui ha insistito che non era proprio possibile e mi ha rimandato la pellicola. Per cui quello che avete sentito è simile perché alla fine ho messo le tracce su un'audiocassetta. Quindi la qualità

del suono è la medesima del magnetico, però la differenza è che l'audiocassetta è stereo mentre la traccia magnetica del 16mm è in mono. Quindi un po' di differenza c'è. Anche rispetto ai tipi di sviluppo e al tipo di proiezione, tutti e tre i film seguono vie completamente diverse. L'idea di questa serie è avere non uno schema tecnico fisso, ma provare a sperimentare in ogni film una forma completamente diversa.

**fp:** Il tuo retroterra non è prettamente cinematografico e hai iniziato con il Super8 che ancora utilizzi, anche per filmare. Cosa ti ha portato a passare al 16mm? È solo una necessità tecnica per le maggiori possibilità offerte dal formato o c'è qualche altro motivo?

**as:** Mi interessa da una parte la storia del cinema punk. Cioè, si fanno film molto piccoli che lasciano un'impronta della vita che uno sta facendo insieme alle persone che ama o a quelle che odia, quindi il film non si costruisce a priori ma si filma e poi nel filmare forse nascerà un film. Tutti i miei film sono fatti così. Ma avvicinandomi al 16mm volevo che ogni film avesse un unico soggetto dall'inizio alla fine, come se fosse un'unica frase o un'unica frase musicale. Penso ai pezzi dei Napalm Death, c'è un'unica frase filmica dall'inizio alla fine. Sta a me poi improvvisarla in modo che non si dilunghi o che sia precisa, e non sempre mi riesce nell'atto della proiezione. Queste sono le cose che mi interessano di più, soprattutto nell'uso del 16mm. Avendo iniziato girando in Super8, uno degli aspetti che più mi interessavano di questo formato è il fatto che, essendo nato come un formato per i film di famiglia, per gli home movies, solitamente non porta con sé, nemmeno nello sguardo, una forma di autorialità. Come si guardano i filmini Super8 sta scritto proprio nel nostro modo di guardarli e nel formato stesso. I film Super8 sono solitamente privi nell'immagine di un portato autoriale. Che cosa sta dicendo? È semplicemente un film Super8 - ti rispondi. Passando al 16mm secondo me c'è molta più autorialità, anche perché il Super8 è un formato debole, con una lampada con una luminosità bassa.

Mentre il 16mm ha una luminosità molto forte, e puoi fare un quadro più grande. La forza autoriale del film, portata dal formato stesso, diventa più importante. E io ho un bel po' di problemi con l'autorialità, e quindi la mia scelta è stata quella di cercare di fare soltanto un'unica frase, solo una frase esatta. Una frase filmica: uno è un cavallo che gira e il rapporto con chi lo fa girare; l'altro è il rapporto della camera con i piccioni che scappano e tornano; e il terzo viene da un'altra storia e un po' rompe questa regola, perché tendenzialmente ha almeno due sequenze che sono la nascita e le foglie, e non un'unica frase, un po' come se fosse una costruzione analogica del film.

**fm:** In qualche modo sei legato al cinema come esperienza dal vivo e forse ciò proviene anche dalla tua esperienza del teatro. Sul tuo sito si legge che il film non esiste prima che qualcuno lo proietti e qualcun'altro che lo ascolti e lo veda. Quindi per te c'è sempre una concezione del cinema come esperienza dal vivo?

**as:** È la cosa che più mi piace. Seguo anche il resto del cinema, ma quello che mi dà piacere nel confrontarmi con le persone è proiettare al momento, suonarlo al momento e calarmi nella situazione. Non sempre ci riesco, i risultati sono alterni, però questo è ciò che più mi interessa. C'è anche un altro motivo, che riguarda proprio la natura stessa del cinema e che lavorando in pellicola è molto evidente, mentre nel digitale forse meno. Quando lavori sulla striscia di pellicola lavori su delle immagini statiche, ferme, e che soltanto la velocità data dal proiettore e la cadenza dell'otturatore che le divide fra loro permette al movimento di nascere. Quel movimento non nasce sullo schermo, nasce esattamente nella cornea di chi sta guardando. È l'effetto di rallentamento della cornea che ci fa percepire un'immagine e quella seguente, a una certa cadenza, come un movimento, come il passaggio dall'una all'altra. Il cinema come immagine in movimento non esiste senza l'occhio di chi lo guarda: nel momento in cui faccio il film è l'occhio mio, sono io che guardo, poi il film esisterà ve-

ramente soltanto nell'occhio di chi ne osserverà la proiezione. E rispetto all'ultimo film che avete visto [*ANCORA NO!*], lì non c'è fotogramma, il film è completamente stampato a mano e quindi non c'è interlinea fra un fotogramma e quello seguente, i fotogrammi non sono separati sulla pellicola, non c'è sequenza di fatto. Quindi quello che succede, proiettandolo (avendo poi anche la possibilità della variazione di velocità, che in questo caso non avevo) è che la connessione dei due movimenti semplici, che sono la ragazza che cade e il ragazzo che distrugge la sedia, è sicuramente ricostruita da ognuno di noi diversamente. Questo è un caso estremo, ma di base vale per tutto il resto del cinema. C'è in realtà una cosa che mi interessa ora e su cui voglio lavorare a breve: gli inizi del cinema, quando si studiava su come arrivare al colore e non esisteva ancora la pellicola colore. Fra le varie forme di costruzione in proiezione del colore fu inventato il Kinemacolor. In quel caso si tratta di filtri rotanti davanti a una pellicola in bianconero – sono dei filtri colorati in bicromia, non in tricromia, è verde e rosso, non verde, blu e rosso – che ruotano di fronte alla camera e poi ruotano di nuovo nello stesso modo di fronte al proiettore. In quel caso anche il colore esiste per effetto del movimento dell'otturatore e quindi si crea soltanto nel nostro occhio.

**p:** Com'è stato sviluppato il lavoro sulla pellicola del primo dei tre *Domestication Film*?

**as:** Il negativo era un negativo più o meno normale su una pellicola scaduta, ma in realtà di ottima qualità che si chiama Du Pont, una pellicola scaduta del '63 che però dava un ottimo negativo, ed è un bianco e nero classico. Entrambi i primi due film sono stampati dentro la cinepresa, perché io non ho la macchina per la stampa e quindi mi trovo a utilizzare le macchine che ho per stampare: la cinepresa e il proiettore. In questi due casi sono entrambi stampati usando la cinepresa come macchina da stampa.

Dunque *Alu'* è stato stampato su una pellicola in bianco e nero, però nel processo di sviluppo ho operato una semplice inversione dei bagni di sviluppo usati comunemente nello sviluppo reversal. C'è un primo bagno, che è quello di sviluppo, che ha l'effetto di separare l'argento metallico dall'alogenuro che insieme compongono i cristalli fotosensibili contenuti nell'emulsione. I cristalli sono diventati instabili per effetto della luce che li ha raggiunti nella ripresa, e

quando vengono messi in un bagno di sviluppo, il bagno di sviluppo funziona da acceleratore del processo di scissione dei cristalli in argento metallico e alogenuro: l'alogenuro va in soluzione nel bagno mentre l'argento metallico resta sulla pellicola formando il nero dell'immagine negativa. Alla fine del primo bagno, avremo l'immagine nera del negativo, però non la trasparenza dei bianchi, ma il resto dei grani ancora sensibili dell'emulsione che non hanno ancora preso luce. Nel processo diapositivo o reversal, solitamente passiamo attraverso un bagno di sbianca che distrugge l'argento metallico, per poi ri-esporre la pellicola alla luce e, risviluppando, avere il contrario del negativo, che è il positivo, quella che in italiano noi chiamiamo diapositivo. Quindi abbiamo il positivo sulla stessa pellicola da cui abbiamo filmato, per poi passare nel fissaggio alla fine del processo. Il primo film che avete visto è stato solamente sviluppato, e poi dopo un breve passaggio nel fix è stato sbiancato. La sbianca ha un colore arancione. Quindi quello che rimane sulla pellicola è l'arancione - che è la base della colorazione della sbianca - nei punti in cui ha distrutto il nero del positivo stampato cioè il negativo di un negativo. Abbiamo quindi l'arancione, dove la sbianca ha distrutto il nero, mentre tutto il resto è una pellicola ancora sensibile. Quello che vedete bianco è ancora sensibile, nel tempo diventerà nero. Quindi ci metterà tempo. È un po' di tempo che l'ho fatto e non ci sono grandissime variazioni. Una delle idee che avevo era anche di ristamparlo anno per anno, o quando vedo delle variazioni.

Non so se lo conoscete, c'è questo regista italiano negli anni Settanta, un filmmaker che si chiama Piero Bargellini. È uno dei miei punti di riferimento. Nessuno dava ascolto o teneva in conto quello che faceva. Un suo film si chiama *Trasferimento di modulazione* ed è un film non fissato. L'immagine è blu e biancastra e, via via, si formano delle macchie nere nei bianchi che fanno diventare il film - che per altro consiste della ripresa di un film pornografico dalla televisione - completamente astratto... Chiedevano a Bargellini: "Qual è la storia del tuo film?". E lui rispondeva: "La storia del mio film è la sua vita. È nato, e piano piano, via via, diventerà completamente nero e in quel momento sarà morto". Ironia della sorte, Bargellini muore tossicomane all'inizio degli anni Ottanta, e nessuno lo considera. Poi non molti anni fa, la Cineteca Nazionale decide di restaurare la copia del film *Trasferimento di modulazione*. Per cui, pur

sperando che abbiano mantenuto la copia originale senza fissarla, si può dire che quello che tutto il pubblico vede ora sarà un film che sarà sempre lo stesso e che non avrà le variazioni che il regista ipotizzava. Sono fatti tristi e curiosi tipici del cinema sperimentale italiano.

**p:** Ma quindi anche il suono cambia?

**as:** Sì, ma nel caso di *Alu'* il suono l'ho disegnato dopo. Dopo lo sviluppo delle stampe, la striscia del sonoro era rimasta ancora sensibile e bastava grattare un po' di emulsione e riportare alcuni punti alla trasparenza e questo faceva apparire il suono. Quindi è stato fatto dopo il montaggio e dopo la stampa. C'è voluto un po' di tempo per trovare la forma e la distanza che rassomigliasse ai passi del cavallo. In futuro suonerà sempre meglio. Ecco: si vedrà sempre peggio e suonerà sempre meglio. Perché diventerà sempre più nero e più sarà alto il contrasto fra il nero e la trasparenza sulla striscia del sonoro, più forte sarà il suono.

**p:** Come cambia il tuo rapporto con il suono dopo aver visto il film, dopo aver visto l'immagine con il suono che senti?

**as:** Per me il film non è fatto finché non c'è il suono. Ho sempre avuto bisogno di avere anche il suono. È un caso speciale questo *ANCORA NO!* che avete visto. Nel senso che anche quello aveva dei suoni ed era più lungo. Poi ho fatto questa riduzione perché ne volevo fare un blow-up a 16mm che potesse essere proiettato anche così e magari metterci accanto il suono. Perché anche sul Super8 esiste il sonoro ottico, e quel film suonerebbe, cioè l'aver il flicker permette che sia tutto sonoro. Soltanto che solo alcuni proiettori Super8 hanno la lettura ottica del suono, la maggior parte è magnetica. Quindi portandolo a 16mm una delle idee era vedere come suonava l'immagine.

**fp:** Oltre a Bargellini citavi il cinema punk, quali sono i tuoi modelli, se ne hai?

**as:** Modelli non lo so. Per me è stato fondamentale all'inizio la visione dei film in Super8 di Derek Jarman. E sicuramente Bargellini, quel film lì è incredibile, è bellissimo. Poi nel tempo, essendo completamente autodidatta,

ho avuto la fortuna, per casualità perché passavano a Napoli delle persone, di conoscere il gruppo di Grenoble, principalmente Gaëlle Rouard e Etienne Caire. E il loro modo di fare cinema, il loro modo diretto di fare cinema sperimentale, di non usare tantissimi proiettori, ma solo una persona con un proiettore che produce l'immagine, il suono e li può mescolare e poi improvvisare, per me, ecco, loro sono dei maestri.

**fm:** È anche un modo di fare un cinema in cui ogni cosa è curata da te.

**as:** Sì, è proprio il pensare che io ho un proiettore come uno che suona la chitarra ha la chitarra. Non ho un apparato, ho un proiettore.

**fm:** Lo dicevo perché nel tuo sito c'è uno schema su *Domestication Film* in cui mostri come i film sono stati girati, con quale pellicola, come sono stati sviluppati, come sono stati montati, come è stato stampato il sonoro. E questo anche per i film che non ci sono ancora. Vuol dire che prendi traccia di tutto il percorso, che è sempre diverso come dici tu, magari fatto anche per errori.

**as:** Questa è la parte più importante di tutte. Tutti questi, di base, sono errori, anche il processo di cui si parlava prima rispetto allo sviluppo del film sul cavallo. Ho avuto la percezione di quella cosa per errore. Ad un certo punto, facendo esperimenti casuali nei workshop che organizziamo ad ArkFilmLab, mi sono accorto di una traccia arancione che rimaneva sulla pellicola biancastra. E quella traccia arancione mi interessava tanto, mi ricordava le sinopie di San Galgano o del Museo delle Sinopie di Pisa. Era un dettaglio interessante il fatto che il film potesse diventare qualcosa del genere. Quindi sì, sono tutti diversi. Anche il secondo film viene da un errore: è stampato in camera rifilmando i piccioni stessi che erano presenti sul negativo da stampare, per questo avete un'immagine positiva e negativa insieme, di cui una va indietro e una va in avanti. Viene da un errore perché usavo la camera per filmare e per sbaglio ho messo sopra una lampada e comincio a vedere le forme della lampada, e non avevo levato l'obiettivo. Quindi ho pensato

che si poteva andare a filmare con il negativo dentro che funzionava da maschera, come per stampare, e in questo caso i piccioni fanno apparire l'immagine di loro stessi. Anche tutti i miei circuiti vengono da errori perché anche quando riesco ad arrivare a un circuito che è quello che dovrebbe essere mi piace meno degli errori che ci sono stati nel percorso di prova, e quindi torno agli errori. E quindi sono anche sporchi, inaffidabili.

**p:** Ci sono dei film che non hai sbagliato?

**as:** Il fatto è che io filmo, filmo continuamente perché non ho un'idea del film precedente al film stesso. Filmo continuamente, ma filmo quello che capita. Costruisco un gigantesco archivio, che rimarrà a mia figlia, in cui c'è tanto di lei, come nei filmini di famiglia. Ho un unico progetto che avrei voluto fare, molto lungo, due anni di riprese in cui tutti i mesi sono andato sopra a un monte a filmare due manichini che stavano in un campo. È stata l'unica volta che ho avuto un'idea precedentemente alla ripresa: ora inizio a fare questa cosa e vediamo come nell'immagine ci sia il cambiamento del tempo. Per due anni ho filmato ogni mese, e ho sviluppato il film ma ancora non l'ho stampato, sono a uno stadio di negativo. Sono chilometri e chilometri di pellicola in 16mm. Anche in quel caso avevo iniziato in Super8 ma non aveva una definizione tale da prendere i cambiamenti delle stagioni, se non in close-up. Quella è l'unica volta, penso, che i negativi mi sono piaciuti come negativi puliti.

**fp:** Vista la specificità del tuo lavoro e di quello che vuol dire proiettare e suonare con la luce, quali sbocchi distributivi o quali luoghi ospitano il tuo lavoro? Quali festival oppure quali posti fuori dal circuito della cinematografia sperimentale?

**as:** Non faccio copie dei miei film. Ho un'unica copia di ogni film e i film girano con me. Questo sia perché non ho le macchine per poter fare le copie, sia perché avere i film e farli girare con me è un modo per viaggiare. Ed è un modo che mi piace. E quindi qual è la distribuzione? Distribuzione non c'è, nel senso che al di là dei circuiti di cinema sperimentale, in cui però entro veramente di stramacchio [non convenzionalmente, quasi per sbaglio], pian piano – non giro molto in quei contesti. Ultimamente alcuni festival mi invitano. Però di base è molto più semplice girare nei circuiti della musica speri-

mentale o del noise. Di fatto cerco, tutte le volte che ricevo un invito, anche da un festival all'estero, di metterci altre date vicine che siano locali, squat, bar etc., situazioni non prettamente cinematografiche. Ad esempio, sto programmando un tour in Francia in cui per la prima parte sarò da solo e in circuiti principalmente cinematografici. E poi incontrerò un amico musicista e andremo in giro per bar, locali, sale concerti, improvvisando assieme.

**fp:** Pensi ci sia meno attenzione da parte del circuito cinematografico per il tuo lavoro o dipenda dal fatto che si adatti poco?

**as:** Non so, forse sono io. Nel senso, io non ho bisogno di vivere di questo. Faccio un altro lavoro sempre collegato alla pellicola per vivere. Quindi cerco di andare in giro nelle situazioni che più mi interessano. Ad esempio, non presento molte domande di partecipazione ai festival. Le faccio quando incontro le persone, e sono persone che mi piacciono. Costruire un tour, nell'ambito della musica sperimentale, è semplice: sai che più o meno in ogni città ci sarà almeno una singola persona che magari organizza a casa sua un house concert. Oppure in uno squat. Comunque c'è il piacere di organizzare, e girando con il proiettore posso farlo. Questo è il motivo. Non credo non ci sia attenzione. Penso di essere io più che altro. Non ce la faccio a riempire tutti i moduli di domanda per i festival. Lo faccio solo quando proprio sono molto interessato al posto. È anche il modo in cui organizziamo e facciamo gli inviti a Napoli. Invitiamo delle persone con cui abbiamo voglia di improvvisare.

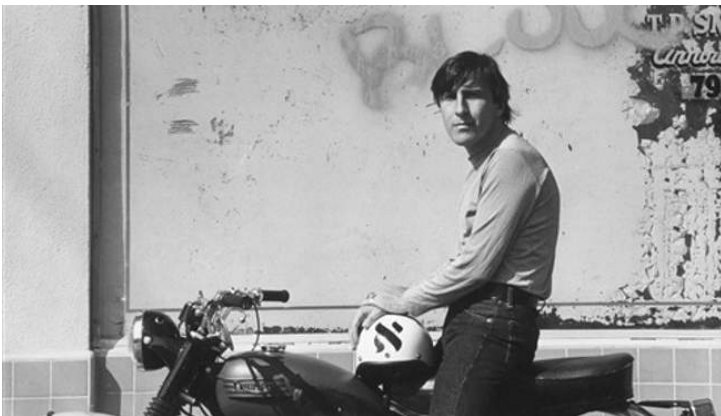
## 70FPS – DOMESTICATION FILM SERIES

FILM N.	TITLE	SUBJECT	FILM MATERIAL	SHOOTING	PRINTING	PROCESSING	SOUND
1 ready done	<b>ꠘꠗ - Aꠗu</b>	Training of an horse	16mm - Old expired DuPont negative film	In bolex rex5 using different speeds	Bolex bipack printing	Bleach-Fix Inversion on the prints	Chemically hand drawn on the optical track
2 ready done	<b>On My Dirty Wings</b>	Pigeons playing with me and my filmcamera	16mm – Agfa ST8D for both negatives and positive prints	In bolex rex5 then bolex bipack printing while shooting the same subject	Bolex bipack printing while shooting the same subject	POTA	New stereo light-driven oscillator + accidental optical sound noises
3 ready done	<b>Transparent Nature</b>	The birth of my child	Super8 color negs blown up to 16mm color positive print film	2-4 fps	JK optical printing with blow up and reduced cadence	C41 – ECP	Magnetic sound
4 shootings done	<b>Otto in the Cage</b>	A blue lovebird parrot in his cage	Old expired Eastman tri-x b/w and Fuji Eterna color 16mm film	Close-up slowmotion with Bolex rex5	Editing Table Printing or Contact Printing with the camera	Blue-Iron toning of b/w prints – color prints softening	Optical sound printing – bipack projection
5	<b>Straying free RANDAGI</b>	Straying dogs on the street in South Italy	Old expired Kodak 16mm VNF color reversal film	Driving the car – Multiple exposures on expired film	None	VNF reversal process to obtain the most greyish colours	Magnetic sound to be recorded and rerecorded everytime during projection
6 shootings done	<b>Final Destination</b>	My sick parents last days, at home and in the hospital	ORWO PF3 super8 film blown up to 16mm positive film	B-Pose super8 filming on very slow subjects (1-8 fps)	Optical Printing 5-8 frames each negative frame	POTA or plant soft developers	Still do not know – some field recordings done

## Esercizio VIII – Vestigia della proiezione

Enrico Camporesi. Responsabile della ricerca e della documentazione alla collezione film del Musée national d'art moderne – Centre Pompidou di Parigi, vi ha curato nel 2022 la prima retrospettiva integrale in Europa di film e video di Richard Serra e, sempre nel 2022, il progetto *TypoFilm*, su tipografia e immagine in movimento. Ha scritto *Futurs de l'obsolescence* (Mimésis, 2018), un libro sul restauro dei film d'artista. Ha appena dato alle stampe, con Jonathan Pouthier, il volume *L'histoire d'une histoire du cinéma* (Paris expérimental / Centre Pompidou, 2023), che ripercorre le tappe che hanno portato alla nascita della collezione film del Centre Pompidou.

*Aleph* è il titolo attribuito all'unico film realizzato dall'artista americano Wallace Berman. Nato il 18 febbraio 1926 a Staten Island, Berman è deceduto in un incidente stradale esattamente cinquant'anni dopo, secondo un destino beffardo proprio il giorno del suo compleanno, a Topanga Canyon. Lo stesso anno, 1976, è talvolta indicato come la data di realizzazione, o piuttosto del compimento, di *Aleph*, suggerendo in questo modo una forma di congruenza fra l'opera e la vita del suo autore: un unico film che costituirebbe, alla lettera, un corpus. Che cosa resta di *Aleph*? La copia 16mm disponibile oggi (durata 7 minuti e 30 secondi) è un artefatto che si distingue dal film sul quale Berman ha lavorato per qualche anno nel suo atelier. La storia del suo supporto racconta qualcosa riguardo a quel che si è conservato e salvato di *Aleph* e segnala, in negativo, quel che dell'originale si è perduto o che resta inattingibile.



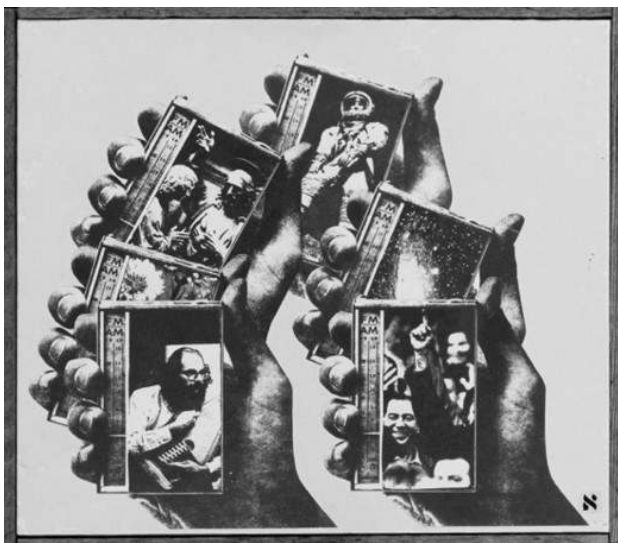
A Los Angeles, Berman lavora su un film (senza titolo) dal 1956 al 1958 (si oscilla fra queste due date) e fino al 1966, anno durante il quale il film sarà non proprio terminato, ma accantonato. Girato in 8mm, con una macchina da

presa che porta spesso con lui, il carico iconografico di *Aleph* è desunto dal quotidiano del suo autore: copertine di libri, immagini tratte dallo schermo televisivo, opere nell'atelier. Aperto e chiuso da un'iniezione di stupefacenti, il metraggio è in buona parte un film di famiglia: vi si scorgono la moglie Shirley, il figlio Tosh, il gatto, gli amici e i vicini di casa. Ma è un film di famiglia anche per le condizioni di presentazione. Vedere *Aleph* oggi, proiettato su uno schermo di dimensioni importanti (talvolta monumentali), non ha molto a che vedere con l'esperienza delle proiezioni a casa Berman. Il film non è mai stato mostrato in pubblico mentre l'artista era in vita, o almeno non secondo l'accezione di una vera e propria proiezione pubblica. *Aleph* veniva proiettato per degli amici o comunque una cerchia ristretta di ospiti di passaggio a casa dell'artista. Spesso, in mancanza di uno schermo, Berman lo proiettava sulla porta del frigorifero.

Primo aspetto ormai inattingibile: le dimensioni ridotte della proiezione, determinate dall'ambiente domestico. Secondo aspetto: il suono. Il film è muto, ma Berman lavorava, nel suo atelier, ascoltando dei dischi 45 giri, come il singolo delle Supremes *Baby Love*, uscito nel 1964. Prolungamento spaziale del suo atelier, anche il film, durante la proiezione, doveva essere provvisto di un accompagnamento musicale. Suo figlio, Tosh Berman, ricorda due opzioni possibili, quasi un bivio: Edgar Varèse o James Brown (*Papa's Got a*

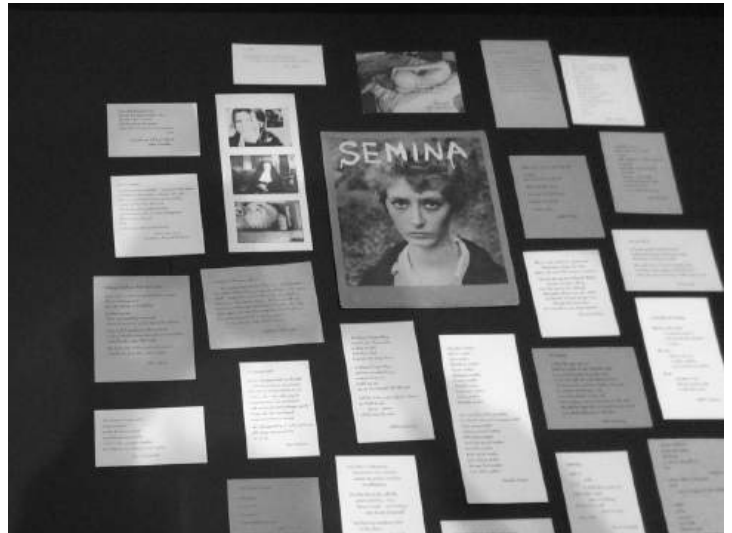
*Brand New Bag*, 1965) – accompagnamenti forieri di risultati radicalmente diversi.

Farne l'esperienza in silenzio induce, di riflesso, a scorgere come il film sia in realtà attraversato dalla musica, come buona parte del lavoro del suo autore. La serie di collage Verifax (il Verifax è l'antenato della fotocopiatrice) lo dimostra: la matrice è una pubblicità di una radio a transistor Sony TFM-825 L del 1964, nella quale la cassa è sostituita da un'immagine. In *Aleph* la musica, anche quando è esplicitamente presente, è mediata: i Rolling Stones sono rifilmati a partire da una proiezione del *T.A.M.I. Show*, il film-concerto realizzato da Steve Binder nel 1964. Un aneddoto raccontato da Tosh Berman, con una punta di frustrazione, è rivelatore: Wallace Berman avrebbe potuto essere presente al concerto, ma decise di non andare e preferì riprendere il film del concerto durante una proiezione pubblica a UCLA, probabilmente verso la fine del 1964 o l'inizio del 1965. Le immagini, nel lavoro di Berman, sono spesso citazioni di seconda mano, tracce di seconda generazione, che gli giungono secondo una serie di mediazioni (Berman non è in questo senso un artista-archivista).



Terzo aspetto: il supporto materiale. Dopo aver stampato il film, Berman interviene sul supporto 8mm, aggiungendo alcune parole inscritte, parole che risultano illeggibili al momento della proiezione, dato che attraversano più fotogrammi.

Scrittura e stampa: fra il 1955 e il 1964 Berman, provvisto di una piccola pressa tipografica, realizza la rivista *Semina* – nove numeri dalla cadenza irregolare. *Semina* non è una pubblicazione canonica, piuttosto un insieme di fogli e foglietti sparsi (al lettore il compito di metterli nell'ordine che predilige). Fra i lettori e le lettrici di *Semina* ci saranno sicuramente stati alcuni spettatori del film di Berman. Di ogni numero esistono fra le 150 e le 350 copie e i destinatari sono scelti dall'artista stesso: un cerchio ristretto per questi messaggi.



I destinatari delle parole che compaiono nel film sono ancora meno cospicui. Nel montaggio rapido e serrato che procede, come ha intuito Anne Waldman, secondo un principio avvicinabile a una poetica della condensazione (il riferimento è Lorine Niedecker, o anche un autore come Robert Creeley) nella quale ogni sillaba è significativa ed evocativa, queste parole appaiono inevitabilmente frammentarie. Esaminando la copia 16mm alla passafilm – il solo modo per leggerle compiutamente – ci si potrebbe chiedere a chi siano indirizzate. Forse a una figura a venire: un archivista, un proiezionista, un restauratore, oppure un archeologo. Enigmatiche o incastonate in formule che paiono incomplete, queste parole, impresse dal lato del supporto, appaiono specchiate, quindi, dal lato dell'emulsione, illeggibili e non solo a causa della velocità della proiezione. In particolare, alcune espressioni non fanno che ribadire i gesti stessi di scrittura o di stampa: *soft pencil* (matita morbida), *blue-print* (matrice), *type* (tipo), *rub letter* (lettera da strofinare, in riferimento e all'uso delle lettere trasferibili), *words* (parole).



Le parole, le lettere. E il titolo, *Aleph*? Il film venne ritrovato in una scatola argentata, ornata dalla lettera dell'alfabeto ebraico א, "alef" appunto, un trasferello Letraset. (Il contenitore è attualmente conservato presso l'Anthology Film Archives di New York; John Klacsmann, archivist, mi comunica che non ne esiste al momento una documentazione fotografica). La lettera, curiosamente, non appare direttamente nel film, mentre se ne trovano altre del medesimo alfabeto (bet, hei, vav). Il titolo è un'attribuzione esterna, necessaria, giacché, seguendo una pertinente indicazione di Jacques Derrida:

Non ci potrebbe essere archiviazione senza titolo (quindi senza nome e senza principio arcontico di legittimazione, senza legge, senza criterio di classificazione e di gerarchizzazione, senza ordine e senza ordine, nel doppio senso della parola).

Alla morte di Wallace Berman, il cineasta Stan Brakhage produce qualche copia 8mm del film e lo rimette in circolazione. Anni dopo, nel 2004, Andrew Lampert, all'epoca uno dei custodi della collezione dell'Anthology Film Archives, lavora alla produzione di un trasferimento ("gonfiaggio") in 16mm, un supporto più ampio e agevole, a partire dagli elementi originali, e ritrova una mezz'ora di girato non montato che comprende altri materiali adiacenti o inerenti al film (sono riuniti ora in un'antologia intitolata *Artifactual. Films from the Wallace Berman Collection*, ugualmente in 16mm).

*Aleph* è un hapax nell'opera di Berman – autore di un solo film – un'eccezione, una singolarità. Ma è proprio questa sua traiettoria singolare che potrebbe permettere, in maniera induttiva, di tratteggiare qualcosa di più generale sulle modalità di esistenza o di sopravvivenza di questo tipo di oggetti. Punto di partenza ideale, *Aleph* (il Grande Altro) è anche, letteralmente, il principio di questa investigazione. Non essendo un frammento né un film incompiuto, il film che ora è intitolato *Aleph* appare piuttosto come il risultato accidentale di un processo o, ancora, di un evento. Il nastro di pellicola non ne è che una parte; il resto, quanto descritto, o raccontato, più sopra (le dimensioni della proiezione, l'ambiente domestico, il cerchio ristretto di spettatori e spettatrici, l'accompagnamento musicale, il supporto originale) è qualcos'altro.

In un volume dedicato a una produzione cinematografica più diruta, ma per certi versi avvicinabile al cinema sperimentale, il curatore e saggista Paolo Cherchi Usai riassume così la questione:

Il cinema muto è la sintesi di tutte queste componenti [l'attivazione di un processo fotografico per la ripresa di immagini statiche consecutive; la sua successiva manifestazione in forma di oggetto; la sua presentazione tramite un apparato meccanico realizzato e controllato da persone; l'accompagnamento sonoro – musica,

voce, ecc.] Basta sottrarne una e ci troviamo di fronte a un'altra cosa: contenuto, nostalgia, tutt'al più archeologia.

In una maniera che appare oggi analoga al cinema muto, il film sperimentale o d'artista ha fatto del momento e del luogo della sua presentazione un elemento costitutivo. Non è raro trovare episodi nei quali la proiezione, o la *séance* (termine che letteralmente indica la "seduta" ma dall'ampia risonanza semantica), precede o prevale sugli oggetti mostrati – e l'evento produce a sua volta altre tracce o indizi materiali. Un interrogativo, allora, sorge spontaneo: che cosa resta della proiezione?

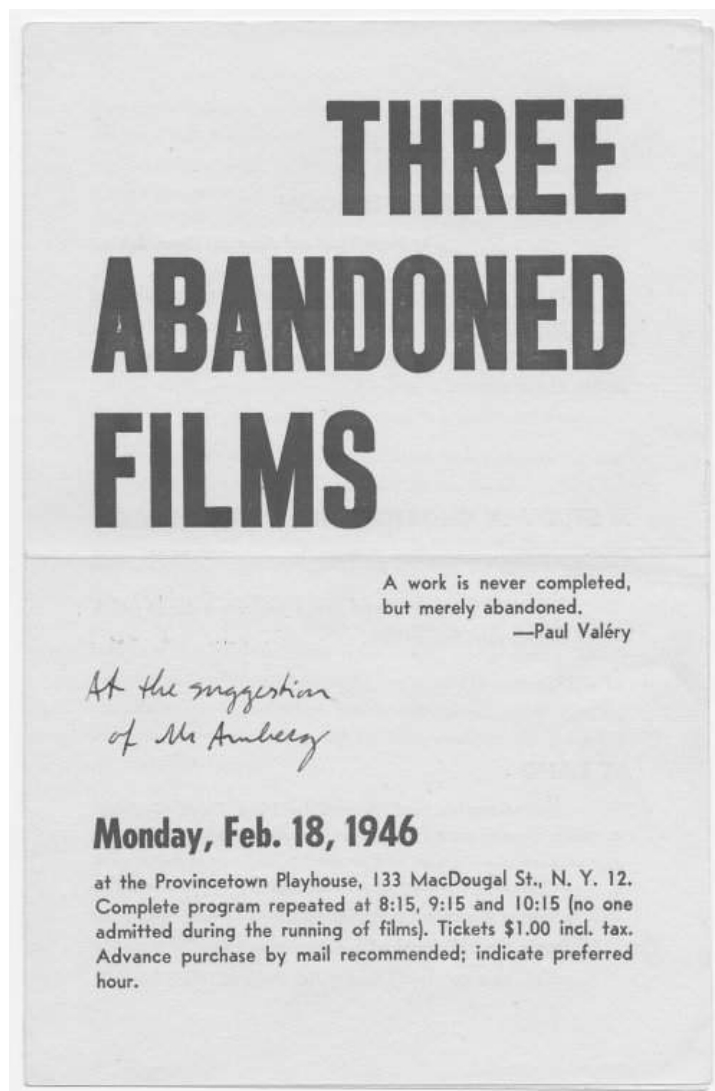
Il 18 febbraio 1946 Maya Deren, considerata la madrina del film sperimentale statunitense del dopoguerra, affitta la sala della Provincetown Playhouse di New York (a due isolati da Washington Square) per presentarvi un programma che raccoglie i suoi primi tre film *Meshes of the Afternoon* (1943), *At Land* (1944) e *A Study in Choreography for Camera* (1945). Gesto fondatore: un'autrice si incarica delle condizioni di presentazione del suo lavoro e fornisce, al tempo stesso, la cornice interpretativa per accompagnarlo. Proprio in quest'occasione, Deren fa stampare un libretto di quattro pagine, che contiene il programma della serata e un breve testo sui suoi film, da distribuire per il Greenwich Village e in altri quartieri di Manhattan.

Il titolo del programma? *Tre film abbandonati*. L'espressione è tratta da una riga di Paul Valéry, riprodotta, in traduzione inglese, sulla copertina: "Un'opera non è mai completata, ma solo abbandonata". Nel testo, Maya Deren glossa la citazione di Valéry in questo modo:

Di tanto in tanto, ci si può soffermare a dare forma integrata a una fase della propria carriera, per poterla portare avanti al meglio. E così questi film sono stati portati a termine, per essere meglio abbandonati.

Una storia di quel che viene abbandonato è forse già una forma di archeologia. Ed è certo toccante che questa indicazione sia fornita da uno dei resti della

proiezione, una traccia di questo evento fondatore. Un programma di sala, uno stampato che si designerebbe, nel mondo anglofono, non senza ironia – essendo talvolta l'unica traccia permanente – con il termine *ephemera*.



## Note:

Una prima versione di questo testo, in francese, ha accompagnato la proiezione di *Aleph* al Louvre (11 maggio 2023), all'interno del convegno *Cinéma et archéologie*. Nel trattare la relazione fra questi due termini prendendola "alla lettera" cercavo di evitare, parafrasando Jean-Bertrand Pontalis (prefazione a Sigmund Freud, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, NRF – Gallimard, Paris, 1986, p. 16) a proposito di un'altra coppia (psicoanalisi e archeologia), il rischio della "metafora improbabile". Ringrazio quindi Anne-Violaine Houcke, Barbara Le Maître e Pascale Raynaud per avermi dato l'opportunità di presentare queste prime riflessioni in quell'occasione al Louvre, e Filippo Perfetti e Flavia Mazzarino per poter proseguirle in questa sede.

Le informazioni su Wallace Berman e il suo film sono tratte da Tosh Berman, *Wallace and His Film*, in *Wallace Berman. Support the Revolution*, Institute of Contemporary Arts, Amsterdam, 1992, pp. 73-77 e da Andrew Lampert, *Regarding Aleph*, in Wallace Berman, Nicole Klagsbrun Gallery, New York, 2010, p. 10. Altri spunti provengono dalla discussione fra Tosh Berman, Andrew Lampert e Anne Waldman alla galleria Totah (New York, 18 settembre 2021; una documentazione video è disponibile sul sito della galleria) e da alcune conversazioni (di persona o tramite e-mail) con Andrew Lampert e John Klacsmann.

Fra il 2015 e il 2016, lavorando su *Semina* durante la preparazione della mostra *Beat Generation* al Centre Pompidou, ho avuto la fortuna di poter avere tra le mani alcuni numeri originali assieme al fac-simile preparato dall'artista George Herms. Sulla rivista e sulla scena californiana degli anni cinquanta e sessanta si segnala il lavoro della storica Judith Delfiner e in particolare il suo articolo *L'art de la contre-culture californienne des années 1950*, in "Perspective", n. 2, 2015, pp. 111-126.

La citazione di Jacques Derrida proviene dal *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana* [1995], traduzione italiana di Giovanni Scibilia, Filema, Napoli, 2005, p. 53. Il riferimento all'alef come "grande A" è desunto direttamente da Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre XIV. La logique du fantasme* [1966-1967], testo stabilito da Jacques-Alain Miller, Seuil – Le champ freudien, Paris, 2023, p. 45: "Cette lettre même que nous avons employée aujourd'hui, le grand A, autrement dit l'aleph, n'était pas, à l'origine, parmi celles d'où sortit toute la Création".

Ripreso più volte in inglese, lo studio di Paolo Cherchi Usai è disponibile in italiano in una nuova edizione rivista e aggiornata con il titolo *Una passione infiammabile. Guida allo studio del cinema muto*, traduzione italiana di Carla Scura, Utet Università – CSC Centro Sperimentale di Cinematografia, Milano–Roma, 2022. Per il passo citato, si vedano le pp. 42-43. Sulla *séance* segnalo il contributo di Eric de Bruyn, *The Séance: Screening as Performative Event*, in *Movement | Mouvement. Handlungsfelder des Ästhetischen und Politischen in der Kunst. Festschrift für Ursula Frohne*, a cura di Lilian Haberer e Karina Nimmerfall, Metzler, München, 2021, pp. 209-215.

Il programma *Three Abandoned Films* di Maya Deren è conservato e digitalizzato dalla New York Public Library (Billy Rose Theatre Division). Il suo testo è citato, fra gli altri, nella recente biografia ad opera di Mark Alice Durant, *Maya Deren. Choreographed for Camera*, Saint Lucy Books, Baltimore, 2022, pp. 140-141.

L'adattamento in inglese dell'adagio di Paul Valéry da parte di Maya Deren avrà una certa fortuna critica, le cui tappe

principali sono riassunte da un'interessante pubblicazione sul sito "Quote Investigator" (1 marzo 2019). Riportiamo qui almeno la prima occorrenza d'autore, in lingua originale e nel suo contesto di pubblicazione (Paul Valéry, *Au sujet du "Cimetière marin"*, "La Nouvelle Revue Française", n. 234, 1 marzo 1933, pp. 399-400): "Aux yeux de ces amateurs d'inquiétude et de perfection, un ouvrage n'est jamais *achevé*, – mot qui pour eux n'a aucun sens, – mais *abandonné* ; et cet abandon, qui le livre aux flammes ou au public, (et qu'il soit l'effet de la lassitude ou de l'obligation de livrer), leur est une sorte d'*accident*, comparable à la rupture d'une réflexion, que la fatigue, le fâcheux ou quelque sensation viennent rendre nulle".

