

# Screening Exercises – Quaderni (I-IV)

Screening Exercises, l'esercizio e la proiezione nella cinematografia contemporanea, questi i temi della ricerca condotta attraverso incontri, proiezioni e seminari.

L'esercizio è inteso nel suo rimandare a un tentativo, a un essere in prova e messa in prova: quanto si vuole fare dev'essere tentato e ciò che si tenta è nella pratica che rende conto del proprio valore, della riuscita. L'esercizio è allora un sinonimo della proiezione cinematografica per un artista, è in questo momento di prova, davanti allo sguardo di chi ha scelto o è chiamato a vedere l'opera, che questa viene esercitata, provata e raffinata. In alcuni casi, che sono quelli selezionati per costruire questo ciclo, l'artista ha scelto l'esercizio - la prova - come propria ordalia, come momento principe per sé, o della propria arte. In questa chiave il cinema appare nel suo essere un'azione. L'essere un'azione lo riconduce, anche se non esclusivamente, alle arti performative. Il cinema è allora effimero, lo specifico del performativo è infatti che ci sia un'azione e che questa avvenga in un tempo e in un luogo. Il secondo addendo, la proiezione cinematografica, è stata la cifra specifica e a lungo minimo comun denominatore di ogni pratica cinematografica nel momento

dell'esposizione. Riprendere questo aspetto strutturale e fondante è un richiamo, un porre attenzione, verso qualcosa che da fondamentale e insostituibile è divenuto labile e opzionale.

In questo senso, la nostra è una risposta attraverso il cinema a una deriva che sta investendo ogni tipo di immagine, la sua smaterializzazione e riconduzione a un formato visto come neutro e innocuo: quello digitale. Tuttavia, questa è una forma di gnosi. A questa gnosi ci opponiamo, in modo forse modernista e fuori tempo, ricordandoci della specificità e della differenza propria del supporto materiale, dell'artificio, che compone l'opera d'arte. Vogliamo ricordare che un dipinto, la sua immagine e qualità, sono date anche dal supporto su cui si posa il colore.

Allo stesso modo il cinema, che è fatto - nella sua forma analogica - da pellicola e sempre da un proiettore e da uno schermo. Cercare l'esercizio e la proiezione nella cinematografia sperimentale è a suo tempo un esercizio, ecco perché necessita di questi *Quaderni* degli esercizi: appunti e prove di quanto visto e tentato.

*fm, fp*

---

a cura di: flavia mazzarino, filippo perfetti

ospiti: helga fanderl, sílvia das fadas, jan kulka, rinaldo censi, riccardo re

attività finanziata dal senato degli studenti dell'università iuav di venezia

con il contributo di altriformati

proiettori: lab80

proiezionisti: alessandra beltrame (esercizio I), pietro plati (esercizio I, II)

con l'aiuto di: tommaso pandolfi (fonico e amico), elena roccaro (impaginazione dei *quaderni*) alice de santis (cura editoriale dei *quaderni* e logistica), francesca carraro (comunicazione e logistica)

un ringraziamento a: giulia castelletti, giuseppe ferrari, francesco lughì, centro copie santa marta, cineclub venezia, centro studi classica, ufficio acquisti iuav, ufficio affari istituzionali iuav, soto aqua

i *quaderni* (I-IV) sono stati stampati a venezia nel dicembre del 2022

# Esercizio I – Helga Fanderl

Helga Fanderl (1947). Dagli anni '80 intraprende la sua produzione cinematografica composta da brevi filmati in Super8 senza alcuna postproduzione. Solo quando proietta i propri film compie una selezione e un montaggio dei filmati pensata in quella particolare composizione per quell'unica occasione. Ospite dei più prestigiosi festival cinematografici, i suoi film sono in collezione in alcuni fra i più importanti musei al mondo.

Il nostro primo incontro con il lavoro di Helga Fanderl è avvenuto l'anno scorso, a Bologna, e quando abbiamo ideato Screening Exercises è stato immediato pensare a lei. In lei riconosciamo una delle artiste che più sono riuscite a sposare l'idea di cinema che intendiamo proporvi.

Lo specifico del suo lavoro sta nell'essere legato al tempo presente, presente che va a raccogliere in fase di ripresa trasformando un continuum temporale – quello della vita quotidiana – in un tempo specificatamente cinematografico.

Questo stesso tempo presente, che è di Helga e solo di Helga nel momento della ripresa, lo possiamo poi rivivere anche noi durante la proiezione – nonostante sia un tempo passato. Con lei è l'esperienza di proiezione a essere irripetibile: i programmi di Helga vengono creati appositamente per ogni proiezione, e spesso sono mostrati in uno spazio allestito appositamente, un ambiente intimo che chiama "cinema effimero". Con Helga abbiamo il piacere di inaugurare il primo esercizio della proiezione di questo ciclo.

*fm, fp*

*testo raccolto il 13/10/2022 - Palazzo Badoer, Venezia*

**Helga Fanderl: Il cinema che cos'è? Bisogna avere uno schermo, un proiettore, i film e bisogna creare il buio, la notte artificiale, perché senza questa notte il film non si vede. In un certo senso quella che tu chiami "performatività" all'inizio del cinema era questo. L'invenzione del cinema non era solo l'invenzione della pellicola, delle macchine, ma anche l'utilizzo di posti che non erano ancora cinema, come caffè, ristoranti o altri spazi che non avevano questa cultura monografica del cinema di dopo.**

A me piace lavorare col formato più piccolo del cinema, il Super8, e spiegherò più tardi perché. Il Super8 è un medium pensato e creato per un uso amatoriale e gli spazi dove allora si vedevano i film erano privati, il salotto o una cantina.

Il Super8 non è destinato a grandi spazi e questo l'ho capito quando ho fatto la prima proiezione pubblica dei miei film. Eravamo nella sala del Museo del Cinema di Francoforte e per me è stato uno shock vedere i miei film, che io stessa avevo visto prima in uno spazio privato, attraversare una sala che non era enorme ma allo stesso tempo molto, troppo grande. Non ho riconosciuto i miei film perché quella non aveva la pro-

porzione adatta a questo piccolo medium. L'immagine non era abbastanza luminosa e mi mancava il rumore del proiettore.

È stato necessario imparare a proiettare i miei film. Così per la seconda proiezione nella sala del Museo del Cinema di Francoforte ho chiesto di mettere il proiettore nell'auditorium. Stavo accanto al proiezionista perché sapevo bene che per i miei programmi sempre diversi, diciamo effimeri anche questi, a seconda del materiale della pellicola bisogna regolare l'interlinea e aggiustare il fuoco.

Allora gli bisbigliavo: "Adesso bisogna regolare l'interlinea, adesso bisogna fare..." perché, come vedrete, i miei film sono a volte molto brevi e se non si regola rapidamente la proiezione non è come dovrebbe essere. Questo non si basa su un concetto di fare qualcosa di performativo, ma è legato all'uso del medium stesso.

(Ho preparato qualcosa in inglese pensando che questa sia una università, come in Germania succede spesso, in cui tutti parlano in inglese, ma fortunatamente qui non è così. Oggi ho dovuto riscrivere il testo in italiano e non lo so a memoria, come lo saprei in inglese. Quindi perdonate se do un'occhiata al testo scritto).

Allora comincio con il mio testo.

Mi piacerebbe farvi capire perché mi occupo in persona della proiezione dei miei film, perché preferisco proiettarli in sala controllando io stessa il proiettore, se conosco il modello - qui fortunatamente conosco i proiettori.

Questa pratica viene dal medium che utilizzo, il Super8, il più piccolo dei formati cinematografici, creato per l'uso amatoriale. Davvero un medium povero, nel senso dell'arte povera. Si tratta di un medium destinato alla proiezione in uno spazio privato. Per questo la lampada dei proiettori Super8 è meno luminosa e forte della lampada del 16mm e del 35mm. È difficile proiettare in spazi grandi perché i film perdono di luminosità facendo una lunga strada dalla cabina fino allo schermo.

Presto ho anche scoperto che l'immagine minuscola del Super8 rende impossibile un montaggio tradizionale invisibile - nei film che conoscete per lo più non ci si rende conto che c'è il montaggio, che deve essere invisibile per creare una visione nella nostra testa. Per questo ho imparato a montare, a fare il film, mentre sto filmando, cioè il montaggio in camera.

Vorrei mostrarvi la mia cinepresa.

È un modello assai piccolo, non tanto pesante come altri. Questo modello è una marca tedesca, Bauer, che a me piace molto perché filmo sempre dalla mano, mai con un treppiede e con questa camera - vi faccio vedere - io posso andare nel mondo, aperta a quello che mi viene incontro. Ho raramente un progetto. Devo essere veramente ispirata da quello che incontro, reagire direttamente. Fare il montaggio in camera, significa mantenere l'ordine cronologico di quello che filmo nella durata di una bobina. Una bobina dura massimo 3 minuti e qualche secondo e, come sentite, sento attraverso il rumore anche la durata della ripresa. Ci sono varie velocità [fa sentire le differenti possibilità: 24fps, 18fps, 9fps] e a ogni velocità corrisponde un suono diverso. Così accetto anche la lunghezza di una cassetta Super8 di 15 metri, oppure la durata massima di circa 3 minuti e venti secondi. Ma un film può essere anche più breve. Perché se devo cambiare la bobi-

na, far uscire la cassetta, già non è più lo stesso film. E ho accettato tutto questo perché quel momento decisivo di entrare in quello che vedo, in cui subito cerco di capire "perché mi affascina?", "come posso tradurre questo in un film breve?", mi mette in una sensazione molto concentrata e si può dire anche "lo faccio di un tratto un film". E vedrete il risultato.

Questo solo per dirvi che a causa dello specifico del medium ho scoperto tutto quello che ho detto: che bisogna badare a come fare un film con questa cinepresa, con questo materiale, bisogna badare a come presentarlo, a essere responsabile io stessa della proiezione, e dunque della buona distanza tra proiettore e schermo e dei programmi diversi.

Per esempio in questa sala abbiamo visto che l'immagine Super8 non doveva essere molto grande perché la lampada non è così luminosa come potrebbe essere.

Sempre per la scelta del Super8 come medium, ho capito poco a poco che non bisogna compararlo con il 16mm o con il 35mm e ho scoperto le qualità specifiche del Super8: è più *sensuale*, ha più struttura, soprattutto la pellicola reversibile con la sua grana particolare. Allora accetto gli aspetti diversi del medium che mi permette un modo di creare più vicino al disegno oppure al bozzetto pittorico, che al cinema narrativo. C'è il gesto che si sente anche nel risultato.

Come ho detto, tutto ciò non era all'inizio un'idea ma è venuto dalla mia esperienza di usare il Super8. E poi, siccome accetto il medium, credo che sia bene di rendere visibile la proiezione e non nasconderla. Il cinema nel suo sviluppo attraverso almeno un secolo, soprattutto per il suono, ha nascosto la proiezione nella cabina: lo spettatore non se ne accorge, a meno che non ci sia un problema, che c'è qualcosa dietro di lui che crea l'immagine. Ma col piccolo formato, a me piace rendere visibile anche la proiezione. Ho scoperto tutto ciò grazie alla mia esperienza. Preferisco spazi che non sono cinema, mettere il proiettore su un tavolo o un piedistallo abbastanza alto e proiettare perfino su uno schermo più piccolo su treppiede. Ormai penso che i proiettori siano come delle sculture, hanno una bellezza che sparirà un giorno perché il cinema è un medium ormai minacciato dalla fine per via della vittoria del digitale. Ci sono tanti che non si accorgono neanche della differenza. Poi si vede, si sente anche il rumore del proiettore, si vede an-

che l'attività del proiezionista che regola qualcosa, oppure che cambia bobina e poi, soprattutto, ci si accorge della qualità e del materiale del film: è una vera striscia che si vede e si tocca.

Nei miei film e col mio metodo, creo tutti i tempi, i ritmi mentre sto filmando. Non hanno un suono, ma nella proiezione non sono mai muti perché c'è sempre l'accompagnamento del proiettore. Però questo è un rumore meccanico che non c'entra coi ritmi e coi tempi dei film.

Il Super8 è fragile, più fragile dei formati più grandi. In un programma composto da più film a seconda della pellicola bisogna mettere a fuoco e aggiustare l'interlinea.

Il Super8 è sempre stato il primo formato minacciato dai cambiamenti nell'industria cinematografica e della vittoria del video e del digitale. È diventato sempre più difficile e costoso continuare a filmare in Super8. Per darvi un esempio, per molto tempo la pellicola Super8 era reversibile. Quando veniva sviluppata il filmmaker aveva in mano un originale e poteva vedere subito il suo lavoro. Dopo poteva anche far fare una copia a contatto. Poi, anni fa, Kodak, che aveva una sorta di monopolio, ha smesso di produrre la pellicola speciale per copie di film reversibili. Mi trovavo in una situazione difficilissima e mi sentivo disperata. Non sapevo come andare avanti. Non volevo far vedere film in un altro medium, cioè in copia digitale come tanti altri. Per me era importantissimo avere delle copie per non mettere in pericolo gli originali perché con ogni proiezione c'è del rischio, con la polvere, con lo sporco, o un problema col proiettore che può anche bruciare un'immagine, ecc. L'ho fatto all'inizio, ma mi dispiace che a volte ho danneggiato dei film.

L'unica possibile uscita da questa crisi per me era la decisione di far gonfiare il Super8 in 16mm. Si tratta di una traduzione in un altro formato rispetto ad esempio ai colori, alla grana, seppure sempre in pellicola.

Nel frattempo Kodak ha iniziato a produrre una nuova pellicola negativa e c'è un unico laboratorio, l'Andec Filmtechnik a Berlino, che fa la copia dal negativo Super8 sviluppato. Sono molto contenta di poter far vedere di nuovo film recenti nel loro formato originale. Nella composizione di film in Super8 con la quale cominciamo sono tutte copie dal negativo.

Volevo poi dire una cosa. Nella storia gli artisti si sono sempre confrontati con la perdita di mate-

riali e di strumenti e il dover imparare a servirsi di nuovi.

Però, fino ad adesso, il pittore può ancora trovare colori e pennelli; lo scultore se vuole può continuare a trovare la pietra, il marmo o altri materiali. Solo il film, un'invenzione dell'Ottocento, è in pericolo di essere completamente sostituito da un medium nuovo e differente, anche se tanti sembrano ignorare questa differenza: il digitale. Il film è stato inventato nel 1895: più di cent'anni di tante invenzioni, di tanti strumenti bellissimi, di tante cose, di conoscenze, di ricchezze incredibili, e tutto deve sparire ed essere trasformato in digitale. Digitale che ogni cinque anni deve essere rifatto di nuovo. E questo è ingiusto.

Mi fa piacere vedere che con le nuove generazioni che sono cresciute col digitale sono attente al medium della pellicola: a loro piace avere la materialità del film, a loro piacciono le macchine, le cineprese, ecc. Probabilmente con le mie proiezioni riesco non solo a comunicare la mia pratica di cineasta, ma pure le qualità specifiche del film.

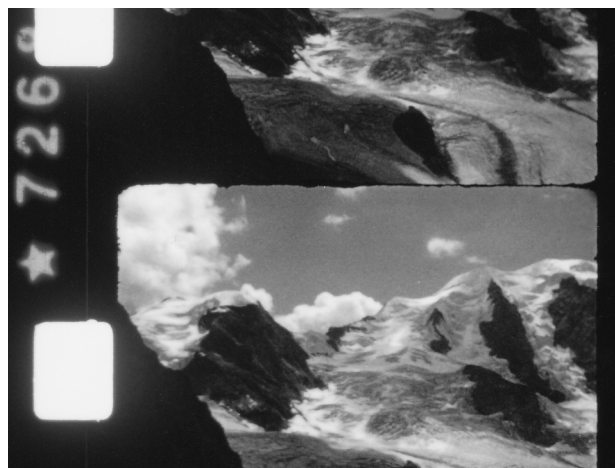
Ecco, questa era la mia introduzione.

Vedrete un programma composto di film Super8 e poi in 16mm, in *colour and bw*.

Tu [fp] hai detto che la proiezione è il momento più importante? Volevo soltanto dire che per me il piacere più grande è filmare, mentre far vedere è sempre un impegno stressante perché tutto dipende dalle macchine, dalla situazione, anche se lo faccio con piacere.

Bene, basta così.

Spostiamo il tavolo.



**p:** Quando [nel film *Im Dunst*] ci sono quei momenti di buio e di luce istantanea, come è riuscita a farlo?

**hf:** È il film con l'acqua?

**p:** Sì.

**hf:** Se avessi voluto fare questo film, sarebbe stato impossibile tecnicamente. È il risultato di una camera che faceva quello che voleva. Mentre riprendevo a volte non funzionava e io ero così arrabbiata perché non volevo smettere di riprendere. Allora ho continuato a provarci. Non ho mai capito bene quale sia stata la ragione di questo problema, ma magari è anche molto banale. Non ho smesso di insistere. Quando il film è stato sviluppato, il laboratorio a Berlino, quando sono andata a ritirare il film, mi ha detto: "Credo che ci sia stato un problema con questo film, sembrano cose molto interessanti". Normalmente il responsabile non dice mai delle opinioni personali. Comunque, quando l'ho visto, io stessa non ci credevo, perché se lo avessi fatto volontariamente, non avrei potuto fare questo effetto dell'apparire dell'immagine e del suo sparire. Tecnicamente nessuno può farlo così. È stato possibile grazie a un problema della cinepresa. Certo volevo far vedere tutto quello che succede in questa nebbia, ma ma il *fade-in fade-out* incredibile non è fatto da me. Era il destino.

**fp:** Nella prima parte hai parlato poco del modo in cui selezioni i tuoi film e, in realtà, non è una cosa banale, perché si parla di un archivio di più di mille film, li hai contati recentemente? Non so a quanti sono arrivati. A quanti sono arrivati?

**hf:** Mah, non lo so a memoria. È scritto.

**fp:** Quindi come fai a selezionarli, a metterli nella sequenza, se ragioni più per continuità o per differenza oppure se cerchi qualcosa in particolare, se li vai a rivedere singolarmente o se li vai a rivedere nel montaggio tra di loro?

**hf:** Ci sono tante possibilità. Come uno che fa un film al tavolo di montaggio, anche io mi trovo di fronte a tante possibilità. Spesso parto da un film particolare che voglio avere in un programma, tutto ciò sta in un foglio dove scrivo i titoli. I titoli sono sempre molto semplici, o parlano dell'oggetto o un nome o un luogo. Prima è una pura fantasia, quei film che mi vengono in mente. Ci sono tanti parametri possibili. Parliamo di un esempio, prendiamo l'ultima parte del programma. Abbiamo visto il film con il leopardo. È molto importante la struttura del manto e anche la ripetizione dei suoi movimenti, che non è davvero una ripetizione, è lo stato di essere in prigione di questo animale meraviglioso.

Non faccio vedere le sbarre della gabbia ma solo la loro ombra. In più importa anche la struttura e il colore del manto. Nel secondo film dove un operaio raccoglie le foglie, abbiamo un po' lo stesso colore che in questo caso è importante, e ci sono anche le foglie che turbinano che somigliano alle macchie del manto. Le foglie addirittura diventano altra cosa. Dopo c'è quel film dove faccio vedere oggetti che servivano una volta per la navigazione fluviale. Anche qui si trova una struttura, quella della rete metallica, e anche il colore simile della ruggine. La continuità di strutture e di colore è una possibilità nello scegliere e combinare film, ma non la sottolineo neanche. Ogni volta è diverso.

**fp:** Però è comunque più una ricerca di carattere formale più che di contenuto?

**hf:** Può essere anche il contenuto, ma ci sono tante cose: colore, strutture, soggetti e poi anche il contrasto, e poi anche i ritmi diversi (le velocità, i tempi). È sempre un processo. Mi scrivo i titoli che sono come una poesia. Quando ho l'impressione e mi dico "magari così mi piace", faccio riposare un po' e poi metto insieme letteralmente i singoli film, separandoli con brevi pause di pellicola nera perché non diventino un solo film anche se nell'insieme nasce un film effimero. Poi bisogna proiettare il nuovo programma. C'è sempre un rischio, anche se proietto a casa mia. Può succedere qualcosa alle copie. A volte cambio ancora qualcosa. Ogni volta si tratta di una sfida, non è facile perché posso fare tante cose, troppe cose magari.

Alla fine quello che importa è che penso che possa andare così - è piuttosto emotivo, non so come spiegarlo. Non è come un film finito per l'eternità. Altre combinazioni sono possibili. Posso sempre cambiarle. Si tratta di un lungo processo, non c'è mai una sola ragione per le mie scelte.

**fm:** La sensazione che ho avuto è che i tuoi film in realtà sono quasi indipendenti, ogni film ha una sua struttura, un suo ritmo, e funziona in qualche modo anche da solo. Aldilà di una costellazione. Passiamo da un piano sequenza più lungo in cui segui una giostra, a un montaggio molto più serrato.

**hf:** Sì sì, è così. Però vedendo i film in altre combinazioni, scopro sempre aspetti che non avevo visto o sentito prima.

**p:** Volevo chiederti quanto controllo hai bisogno di avere della spazialità in cui queste proiezioni avvengono e quanto questo condiziona il tipo di montaggio che tu applichi? Hai bisogno di vedere il luogo prima di pensare alla sequenza?

**hf:** No, ma questo non posso sempre definirlo. Perché spesso i luoghi non li conosco. Altre volte scopro spazi che non sono necessariamente spazi pubblici, spazi in cui mi dico "è uno spazio perfetto per il Super8" e cerco di poterci creare un cinema effimero a mio modo. Lì è più facile rispondere allo spazio. L'ambiente è veramente importante. Si tratta sempre di un gesto nuovo e così è sempre in mutamento il mio lavoro, anche per me stessa.

**p:** Hai usato una parola prima della proiezione per definire il Super8, che era "sensuale". All'inizio non l'avevo capito, ora mi è chiarissimo. Però volevo sapere da lei che motivazione dà ancora alla parola sensuale?

**hf:** Devo chiedervi: sensuale in italiano che cosa vuol dire?

**fp:** Perché tu lo pensi in francese?

**hf:** *Sensuel*, i sensi.

**fp:** In italiano si dice sensoriale, "sensuale" è qualcosa che ha fascino, in senso quasi erotico.

**hf:** Ho sbagliato parola! [Risate da parte di tutti] Anche se c'è qualcosa di vero. Volevo dire che riguarda tutti i sensi: l'occhio, tu senti qualcosa anche se non c'è il suono, e non volevo dire sensuale.

**p:** Nella sensualità i sensi lavorano. Il fatto che ci sia un taglio così netto tra più volte in cui viene tentata la stessa ripresa o raccontato un incidere, come nel caso del leopardo, il fatto che venga ripetuto, io do una connotazione anche erotica a questo. Al fatto che ci sia un tentativo.

**hf:** Sono d'accordo in un certo senso, ma questo non è cercato. Per esempio questo animale, l'avevo osservato per molto tempo, in un piccolo zoo a Parigi, dove ho vissuto per molto tempo. Era incredibile mettere un tale animale in uno spazio così chiuso, è diventato matto secondo me. Ho sempre pensato che avrei potuto filmare questo movimento autistico in un modo che tutti e due sono insieme; l'ammirazione per la bellezza e la forza di questo animale, e allo stesso tempo il sentimento di tristezza che sia così ingabbiato. Per molto tempo non ho potuto filmarlo; unicamente quando la luce era tale che vedevo l'ombra della prigione, allora avevo trovato secondo me il modo giusto di filmare. È successo. In questo caso prima c'era una lunga preparazione e un dubbio: è possibile filmare in un modo che non sia solo far vedere un bell'animale?

**p:** Ha mai lavorato sull'autoritratto in questo archivio di pellicole?

**hf:** Sì, ho fatto tutta una serie ma in un momento dove ero veramente molto sola. Avevo una borsa di studio per un anno a New York dove all'inizio non conoscevo molte persone, era una vita all'inizio molto dura. Le dimensioni di Manhattan dove abitavo erano difficili per me da filmare. In più in tanti film narrativi si trova un cliché di come si fa vedere New York. Così mi dicevo: "perché non creare una situazione sola con me stessa in questa grande città?". Ho fatto sì che mi si veda in primo piano e dietro la vera vita di New York, non controllata da me. Ho fatto tutta una serie durante le diverse stagioni. Ma poiché non mi piace vedermi non li mostro quasi mai. E perché me lo hai chiesto?

**p:** Curiosità.

**p:** Io volevo sapere come inizi a filmare, se hai sempre una situazione che già conosci, che hai già cercato, o è un momento a caso.

**hf:** Per lo più a caso, poi cerco un modo in cui filmare. C'è un termine in inglese, *serendipity*, per dire di trovare qualcosa per caso, come un regalo. Non posso volere ciò che mi viene dato, ed è vero. Mi meraviglio di incontrare quello che mi spinge a fare un film. Sento che il mio metodo di filmare deve essere insito nel momento dell'esperienza, anche delle mie emozioni. Allo stesso tempo sono veramente in un contatto che non perdo mai, come in una situazione di comunione con l'altro: può essere un elemento, una persona, un animale, per esempio i cani. Quando ho visto questi cani [nel film *Spielende Hunde*] non credevo ai miei occhi: nell'acqua, e di questa forza, di questa gioia. Era a Bologna, l'anno scorso, dietro alla Cineteca e li ho scoperti per caso. E poi il tempo di far uscire la mia camera e di provare, fortunatamente ho reagito molto velocemente perché subito dopo hanno smesso di giocare. Ma basta: la lunghezza è perfetta. Questa è serendipità. Non ho mai visto cani giocare così nell'acqua. In questo caso il mio modo di filmare è riuscito. Non è sempre il caso. Posso anche essere delusa di non aver preso delle buone decisioni, allora il film non esiste, non lo faccio vedere. Non riesco sempre. Bisogna che tutte le condizioni vengano insieme, e poi qualcosa di buono può esistere, accadere.

**p:** Ha mai fatto degli esperimenti con la musica, magari creata da qualcuno per l'occasione?

**hf:** Non ho mai pensato all'accompagnamento con musica, perché i film sono così brevi e corti e ogni film ha un suo ritmo. Sono veramente ritmi visuali che cerco di creare. Però un amico, un compositore e musicista di musica contemporanea di Bologna, quando ha visto i miei film ha subito avuto voglia di comporre qualcosa e ha creato una partitura di circa 50/54 minuti, ma ho potuto vedere questo film accompagnato dalla musica solo due volte. E mi è piaciuto. Dopo abbiamo discusso qualche volta e lui aveva pensato magari a una vera proiezione con un musicista che sta improvvisando con uno strumento. Ma io ero sempre occupatissima e lui, Paolo, anche, per

cui non è successo; ma ultimamente un compositore americano che adesso vive a Berlino mi ha chiesto la stessa cosa perché aveva voglia di fare qualcosa con me e non so se questa volta succederà, ma lui ha già trovato un bel posto dove possiamo farlo. Quell'esperienza mi interesserebbe.

**fp:** Visto che siamo all'ultimo, una domanda sul dopo. E anche sulla proiezione. Visto che vai a creare programmi sempre diversi, sempre curati da te, in cui è determinante la tua scelta e la tua scelta è sempre una scelta reversibile e mai definitiva, un domani senza di te come li si potrà vedere questi film?

**hf:** Non ho mai fatto i film per l'eternità, primo. Secondo, è difficile pensarci. Lo dico: tanto che sono capace di fare film come li faccio e fare programmi e farli vedere a mio modo, continuo. E poi dopo... Non so quante volte ho scritto un testamento, allora non dipende più da me. Mi sembra un po' stupido, non posso controllare la sopravvivenza dei miei film.

**fp:** Però è un problema...

**hf:** Non è un problema mio! Sarò morta e non me ne accorgerò, almeno... non lo sappiamo che cosa succede dopo la morte ma non ci credo tanto di arrabbiarmi se non è come dico io. No, veramente, è delicata come questione e da una parte la prendo sul serio, dall'altra ho una tendenza come vi ho detto a non controllare. Sono così effimeri, perché voler trattarli come degli oggetti preziosi? E in più è una catastrofe con i proiettori già mentre sto vivendo. Ogni proiettore si rompe, ci sono tanti problemi... ma chi se ne frega! Ormai è difficile veramente continuare una pratica cinematografica. Ci sono tanti aspetti e non ho una risposta, non ancora. O magari mai.

**p:** Io ho notato, ma potrebbe essere anche un'allucinazione data dalla visione e a volte può succedere, e a me succede a volte. Alla fine, non è una cosa che ho notato in tutti i film ma l'ho notato in alcuni, è come se tu facessi una sorta di nodo alla fine del film. E volevo chiederti se questa cosa è un po' immaginata da me e se tu, sapendo quello che è il metraggio, quando si avvicina la fine, tu sentissi il bisogno di mettere una sorta di sequenza finale che è un po' la sequenza di risveglio. È una sequenza che ha una prospettiva, un profumo leggermente... non saprei dire, come se fosse una frase di chiusura di una poesia. Non è un intento programmato però...

**hf:** Mi ricordo il film dove si vedono queste piante nell'acqua [*Wasserpflanzen*]. I ritmi e movimenti della camera rendono quasi astratte le loro foglie a forma di lancia. Ero così contenta perché il sole le attraversava. Per me era una meraviglia, io stessa ero nell'acqua e disturbavo la gente che si trovava in riva al lago. Volevano rilassarsi ma sentivano il rumore della camera, e una donna mi diceva "adesso basta!". Pensavo che per finire sarebbe stato bene fare riprendere un'immagine semplice e calma del gruppo di queste piante. Lì c'era una frase di chiusura. Però, molto spesso, quando faccio un film uso tutta la lunghezza della bobina, non so più quanto film mi rimane, non posso controllare. Al limite sento un piccolo cambiamento del rumore della cinepresa quando è finita. A volte non me ne accorgo neanche che è finita da un po'. Altre volte capita per caso, come una specie di *serendipity*, una vera fine.

Helga Fanderl

13.10.2022

Film

Super 8

Gespiegelt Mirrored  
Blütenbaum Flowering Tree  
Imkerschule Beekeeper School  
Pleinair-Fotos Plein Air Photos  
Mimosen im Wind Mimosas in the Wind  
Umlauftank Circulation Tank  
Windstücke Wind Pieces  
Schaukeln Swings  
Karussell Carousel  
Wasserpflanzen Water Plants  
Spielende Hunde Playing Dogs  
Im Dunst In the Mist  
Blätter auf dem Glasdach Leaves on a Glass Roof  
Fahrt über das Wasser im Herbst Crossing the Lake in Autumn

16 mm Blow-ups

Nacht am Kanal Night at a Canal  
Schneefall Falling Snow  
Weiße Blumen White Flowers  
Wildgänse Wild Geese

Leopard  
Laub Leaves  
Rost Rust  
Container Containers  
Gläser Glasses  
Gelbe Blätter Yellow Leaves  
Strom Stream

silent, colour and black&white

## Esercizio II – Sílvia das Fadas

Sílvia das Fadas (1983). È una regista, ricercatrice e curatrice. Vive nel sud del Portogallo. Ha seguito a Los Angeles il Master in Film and Video alla CalArts, ha studiato a Roma, è stata fellow all'Akademie Schloss Solitude di Stuttgart ed è attualmente dottoranda presso il Ph.D In Practice program dell'Akademie der bildenden Künste di Vienna. Gira i suoi film in pellicola.

Abbiamo conosciuto Sílvia a Brescia all'evento Machinalive, curato da Circuito Nomadica, a aprile dell'anno scorso. Abbiamo pensato a lei perché il suo esercizio di proiezione è molto diverso da quello di Helga: il cinema di Sílvia crea un legame e ci mostra come il cinema sia uno strumento capace di creare una comunità. Tutto questo si realizza in questo secondo esercizio con la proiezione del film *Luz, Clarão, Fulgor / Light, Blaze, Fulgor*.

Il lavoro presenta due livelli di performatività: il primo consiste nel proiettare la pellicola su due canali, due schermi paralleli con due proiettori 16mm funzionanti in contemporanea; il secondo livello prende forma nel momento in cui Sílvia interrompe la proiezione e legge un testo. Questo passaggio costringe a una pausa estraniante nel momento in cui più siamo abbandonati alle immagini o tentiamo di farlo. La lettura arresta il fluire della proiezione, ci rendiamo conto di dove siamo e con chi ci troviamo: in una sala, in questo cinema, stiamo guardando un film e ci troviamo in una comunità. La comunità è effimera, per quanto questo non le tolga valore alcuno. E il cinema di Sílvia questo ci restituisce, questo il suo principale aspetto performativo. Il perché della proiezione e quanto avviene attorno ad essa - appena prima, durante e dopo - imprescindibili all'idea di cinema di Sílvia - ecco il nostro secondo esercizio della proiezione.

fm, fp

testo raccolto il 10/11/2022 - Palazzo Badoer, Venezia

**Sílvia das Fadas:** Mi dovete scusare per il mio italiano imperfetto, però ho deciso di fare questa proiezione performativa in italiano perché lo capisco anche se non lo parlo bene. Di solito la faccio in portoghese, o in inglese, o un misto delle due lingue. Questo film per me è un film in metamorfosi e questo vuol dire che filmo e faccio il montaggio e lo proietto in diverse versioni, è in continua trasformazione. Questa che vedete oggi è una versione, una metamorfosi, di questo film che si avvicina alla vita.

Vorrei spiegarvi la struttura di ciò che state per vedere: c'è un prologo, seguito da una lettura, poi una prima parte, seguito da una seconda lettura, una seconda parte, seguito da una terza lettura, e una piccola coda. Questa è la struttura del film seguita da una conversazione. Per me la conversazione non è un Q&A, ma è una vera conversazione tra di noi, ed è parte del film.

---

**p:** Forse si tratta di un piccolo dettaglio riguardo al film, però ho notato che ogni tanto c'erano degli stacchi con lo sfondo tendente al rosso, e degli stacchi con uno sfondo tendente al verde. Vuol dire qualcosa oppure è solo qualcosa di funzionale che ha a che fare con la realizzazione del film?

**sdf:** Per me questi *leader* colorati sono un po' un respiro tra una sequenza e un'altra. Il colore non è tanto significativo, mi piacerebbe che fosse rosso tutto il tempo però non si trova più questo tipo di *leader*. Non so come si dice in italiano. "Leader"? Di solito questo pezzo di film colorato si usa all'inizio e alla fine

del film per proteggere la pellicola stessa.

**fp:** Le code di carta.

**sdf:** Code. Io le ho usate per fare questo momento di respiro tra una sequenza e un'altra. I colori diversi dividono le diverse parti: la prima parte è rossa, la seconda è verde, la terza che sto montando adesso è blu. È quello che ho trovato. A volte ci sono cose che sono certe, decise, fissate e altre che sono... non improvvisate, però sì, anche improvvisate ma più frutto di una contingenza.

**fm:** Qualche giorno fa eri a Los Angeles a proiettare il film, ma in quel caso eri con Robert Blatt che ha curato l'audio e si occupava della sonorizzazione dal vivo.

**sdf:** Sì, a volte il suono è eseguito dal vivo da Robert Blatt, un artista sonoro che è anche presente nel film. I *field recordings* sono stati fatti da Robert, da me e da Nora Sweeney - anche lei è visibile nel film a riprendere il suono. Sempre che sia possibile preferisco proiettare il film con Robert dal vivo, però lui abita negli Stati Uniti, a Portland, dunque è difficile farlo venire ogni volta. I suoni della chitarra li fa dal vivo e condivido la lettura con lui. Dividiamo il testo in inglese e portoghese, in una versione bilingue. È un'esperienza diversa quando lui è presente.

**fp:** Nel film si vede Robert, si vedono altri che hanno partecipato al progetto. Nei tuoi film c'è sempre questo racconto della comunità che cerchi di costruire nella vita, ma c'è anche allo stesso tempo il racconto di come vai a fare il film. Quindi c'è il racconto di come hai cercato di ridare vita a questo posto e allo stesso tempo il racconto di come hai fatto il film. Le due cose vanno insieme.

**sdf:** Sì, è vero. Il film e il processo di fare questo film hanno cambiato la mia vita perché sono andata a vivere lì [nella comune di Troviscais], non sono più solo una visitatrice, ma sono parte di questa comunità.

**p:** All'inizio c'è questa narrazione rispetto a delle comunità, comunità che esistevano e che poi si sono

conclude, comunità che hanno riattivato queste esperienze. Ti volevo chiedere se tu sei parte di questa comunità in particolare e di come questo lavoro è nato. È nata da te che eri esterna e poi sei diventata interna alla comunità o da te che eri già dentro? Come si è radicata questa tua esperienza all'interno del territorio e della comunità?

**sdf:** Sono andata a riprendere queste rovine di una comune di cento anni fa, e che non esisteva più. È esistita soltanto per due anni. Mi sono resa conto che conoscevo meglio esperienze comunitarie negli Stati Uniti o in altri posti d'Europa che nel mio paese. E questa ricerca di che cosa è successo lì, questa storia, questa comune costruita da un *anarchista*...

**p:** Anarchico.

**fp:** Però *anarchista* sembra qualcuno ancora più anarchico.

(ridono tutti)

**sdf:** ...da questo anarchico. Ed è stato ciò la scintilla che mi ha fatto andare lì a guardare quello che rimaneva di queste rovine. Mi sono cominciata a domandare: cosa rimane in questo territorio dei passati tentativi utopici di vivere diversamente, in modi più comunitari?

Io non conoscevo bene questa regione e quindi in tutta la prima parte ci sono io che vado in tutti questi posti: a vedere le rovine di una miniera, o un albero, o un certo paesaggio o a conoscere un attivista del Tago, un fiume che è molto inquinato. Sono andata a conoscere e a filmare, a riprendere ora un luogo, ora un paesaggio, una persona, finché ho scoperto in un articolo di giornale una mappatura di tutti i progetti comunitari e attivisti che esistevano in questa piccola parte dell'Alentejo, che infatti era proprio vicino alle rovine della comune. Prima sono andata lì soltanto per due mesi, ma ho trovato una comunità davvero vivace e ho deciso di rimanerci. Sono rimasta perché c'è tanto da fare e questa sperimentazione continua apre altre forme di vita, di rapportarsi con gli altri e con la natura, di creare cooperative. È necessario tempo per diventare parte di una comunità o di varie comunità, perché non c'è solo una comunità: c'è gente che vive lì da molte generazioni, ci sono gli stranieri che sono venuti lì a vivere, migranti che hanno scelto di essere lì e vengono da tante parti dell'Europa, degli Stati Uniti, di Israele, e che trovano nella presenza della terra e nella possibilità di costruire qualcos'altro, sia nella comunità, sia nella forma di organizzare la vita di una comune, del villaggio, quello di fare le cose in comune. Questo mi interessa ed è per questo che sono rimasta e continuo a filmare. Sono interessata alle comunità, e ai loro processi di cambiamento. Mi interessa anche che cosa può un film, qual è la potenza del cinema, o di un solo film. I film che ho fatto prima [prende in mano due bobine], questi due per esempio, sono finiti, sono montati, c'è il suono e ogni volta li proietto come un film normale, finito. Però un film può essere tante cose, avere un'altra forma diversa, può diventare un processo più vicino alla vita. Questo mi interessa, questo stato di metamorfosi, che è una parola che mi piace di più di processo. Il cinema in metamorfosi, sempre un po' diverso nella sua struttura, nel testo, con elementi più performativi o no. Questo mi sembra portare qualcos'altro, mi sembra abbracciare anche la fragilità, la fragilità di condividere con voi qualcosa che non è perfetto, che forse è troppo lungo... Durante la proiezione pensavo: devo tagliare quella sequenza, o quella ripresa la posso togliere. Questo per adesso mi porta un senso di molta libertà, aprendo le possibilità di ciò che un film può essere o diventare.

**p:** Ho due domande. La prima è se tu sei tornata in

queste comunità, se hai mostrato questi materiali, in che modo li hai mostrati; e la seconda domanda invece è storica. Hai parlato del fatto che durante la riforma agraria c'erano dei processi di riappropriazione della terra, degli spazi e che il cinema militante ha avuto un ruolo all'interno di queste riappropriazioni. Dal punto di vista storiografico, sai che tipo di film venivano mostrati, chi erano i registi che intervenivano e se c'erano delle azioni partecipative?

**sdf:** Comincio rispondendo alla tua seconda domanda. Sì, dopo il 25 Aprile del 1974 c'è stato un periodo di due anni dal '74 al '75 che si chiamano "PREC", processo rivoluzionario in corso, non so se si dice così, *ongoing revolutionary process*.

**p:** Processo di rivoluzione permanente.

**sdf:** Non ero ancora nata però mi interessa molto questo periodo storico perché era un periodo dove ci sono state tante possibilità, la gente ha preso la vita in mano - non so se si può dire così - e tanti esperimenti sono stati fatti nelle fattorie, in campagna, occupazioni di terre... E il modo di fare cinema, anche, era piuttosto collettivo. Le cooperative di cinema sono state create in quegli anni e hanno fatto film coi contadini e i lavoratori, non soltanto in Alentejo, un po' dappertutto, anche nel nord. C'è stato poi il caso di molti stranieri che sono andati in Portogallo in caccia di rivoluzione. C'è un film a cui tengo molto che è *Scenes from the Class Struggle* in Portogallo di Robert Kramer. C'è poi Glauber Rocha, non so se conoscete, il filmmaker del *Cinema novo* brasiliano che era lì in Portogallo, a chiedere alla gente che cosa pensavano della rivoluzione, che cosa volevano cambiare, e lui ha un tale fervore rivoluzionario che pone le domande e anticipa le risposte, questo film è molto speciale. Ce ne sono altri, come *La legge della terra* del Grupo Zero, fatto da cooperative, oppure film che si occupano dei processi, cose più specifiche come un contadino che va in prigione e poi si segue il processo, e l'appoggio della gente, la solidarietà, e così via. Oppure un film di Thomas Harlan, un documentarista tedesco che è andato in Portogallo a fare *Torre Bela*. *Torre Bela* è una proprietà, un latifondo, ed è rimasto un caso molto famoso nel cinema portoghese, c'è tutto il processo di occupazione di questa terra e la casa di quei signori. Il fatto che la camera da presa era lì ha fatto succedere cose che hanno avuto luogo solo perché era presente una cinepresa.

**p:** La camera ha attivato il processo.

**sdf:** Sì, sì. Questo è molto interessante da capire. C'è una scena incredibile di questo film *Torre Bela* dove si vede un contadino che non capisce perché la sua ferramenta che ha comprato con i suoi soldi, e che gli è costata tanto, adesso è della cooperativa, come mai la sua ferramenta passa ad essere della cooperativa. È una scena bellissima perché è difficile cambiare i modi di pensare, di agire, di rapportarsi alla proprietà privata, al collettivo: che cos'è il collettivo? Dopo 48 anni di dittatura che cosa sappiamo del collettivo, di come viviamo in un collettivo? Alcune cose sappiamo, certo, perché queste cose non spariscono completamente. Sono lì anche se sottoterra, o non visibili.

Ho fatto qualche pubblicazione con il testo del film. [Prende in mano un libricino dedicato a *Light, Blaze, Fulgor*].

Volevo farvi vedere, non so se ricordate - non si vede molto bene - questo *frame*.

Per me è molto emozionante ogni volta che lo vedo, perché quel signore che sta in piedi ha avuto un ruolo molto importante nella riforma agraria di questo villaggio: ha occupato le terre, è stato una delle persone più attive. Lui fa parte di un coro e all'entrata del coro, prima che cominciasse, l'ho avvicinato e gli ho chiesto se poteva condividere la sua storia. Mi ha detto: "Qui no, qui non lo posso fare perché ci sono persone che hanno avuto ruoli diversi, o opposti, in questa storia". Con lui ho parlato più tardi, in un altro posto, sono andata a casa sua ad ascoltarlo. Questo altro signore, che è un signore molto speciale nella comunità, quando gli ho domandato della riforma agraria e se voleva condividere qualcosa, lui ha pensato che gli chiedevo della sua pensione perché in portoghese *pensão* e *reforma* significano



la stessa cosa. E per me quando loro [con diversi livelli di consapevolezza storica] stanno insieme nello stesso *frame* mi colpisce perché sono due esperienze totalmente diverse. Ed è stato interessante scoprire che questo è un tema molto sensibile, molte cose non sono ancora risolte. La Riforma Agraria è uno spettro che è lì.

L'altra tua domanda... Ho presentato il film da altre parti dell'Alentejo, ma ancora non in Odemira, dove ho girato la maggior parte del film. Lo devo fare, perché l'ho mostrato un po' dappertutto... non dappertutto, però in tanti posti. L'ho appena proiettato a Los Angeles e non l'ho fatto vedere nel villaggio. Si può dire che è un controsenso perché è qualcosa che io so che devo fare, devo restituire le loro immagini, però credo che non ho ancora trovato la situazione, o le condizioni giuste per farlo. Però lo devo fare, lo devo fare anche perché nella terza parte che sto montando la comunità diventa più presente e quindi credo che questo sia anche un motivo: devo finire questa parte prima di fargli vedere il film. Però sono abituati a vedermi sempre con la macchina da presa, la Bolex, e certo che mi chiedono: quando vediamo il film? Sono in debito, sono in debito con loro.

**p:** Ad un certo punto si vede anche scritto "Troviscais".

**sdf:** È il nome del villaggio dove abito. C'è qualcosa di molto selvaggio lì. Non so se selvaggio è la parola giusta. Selvatico? La gente vive ancora un po' al di là della legge, nel buon senso, nel miglior senso della parola. Perché la vita è diventata troppo normata, o regolata oggi, in Italia credo sia lo stesso, no? Ci sono regole per tutto: e non puoi andare più a pescare nel fiume, non è possibile preparare il formaggio a casa, non si può fare le cose che si facevano in un modo ancestrale... Ha un senso di rifiuto e di autonomia che riconosco lì nella gente e che è qualcosa che mi piace e che ammiro molto.

**p:** Avrei una domanda sull'esperienza delle immagini che ci hai messo davanti agli occhi, c'erano due flussi di immagini molto distinti, c'è una linea d'ombra in mezzo, le immagini sono due. Quindi si può pensare che l'occhio cada su una delle due alternativamente, che l'attenzione sia su una delle due storie. La prima domanda è se è così. Se è così, tu che sentimento hai verso questo senso di perdita parziale delle immagini del film, di questa adesione alternata o a destra o a sinistra o nell'ombra in mezzo?

**sdf:** Quando ho cominciato a fare questo film prevedevo che sarebbe stato un film come tutti gli altri che ho fatto, con un canale unico. Però quando ho cominciato a montare mi ha interessato l'idea del dialogo, di conversazione tra un'immagine e l'altra, un dialogo che non è sincrono. Ho pensato alla struttura, certo, però non la faccio fino a quando sono sul tavolo di montaggio: anche se io scrivo la struttura e ho la memoria di quello che c'è nell'altro canale, rimane approssimativa. Se sono un po' più lenta ad accendere l'altro proiettore, a volte cambia l'ordine delle immagini, non tanto l'ordine però la simultaneità. Questo cambia e mi fa scoprire cose diverse, rapporti diversi. Questo mi incanta, questa sorpresa, che anche se conosco talmente bene questo materiale, e ho passato tante ore a lavorarci, ci sono delle sorprese, anche perché una giuntura può fermare il proiettore e devo spegnerlo per poi riprendere la proiezione...

**p:** Come è successo.

**fp:** Nella seconda parte.

**sdf:** Sì sì, hai ragione. E questo mi interessa, questi accidenti o casualità che fanno cambiare di prospettiva o apportare un senso, un'idea nuova, perché ci mettono davanti a due immagini nuove che si rapportano in modo diverso. Comunque non so quello che ti succede, se ti sei distratto e non vedi l'altra cosa, o se una determinata scena ti colpisce tanto che stai attento a quella scena o a quell'altra. Questo non lo posso sapere. Per me questa esperienza del cinema è un'offerta, e siamo tutti liberi di guardare le due immagini allo stesso tempo o di essere presi da solo una.

**fp:** È anche un po' quello che succede col sonoro, perché c'è questo sonoro dove c'è un lavoro di *field recording* bellissimo, è tutto montato fuori sincrono e però è perfettamente inserito nell'ambiente nel film. Per cui sentiamo cose che vediamo dopo minuti, oppure sentiamo cose che abbiamo visto mezz'ora prima e questo effetto qui da una parte ti fa dire "c'è qualcosa di sbagliato", dall'altra risulta tutto giusto, tutto organico, tutto in perfetta sincronia pur essendoci questa sfasatura.

**sdf:** Che il suono non sia sincrono l'abbiamo pensato con Robert, che non aveva senso che il suono fosse sincrono. Quindi abbiamo provato a fare così e ad aggiungere le nostre voci, ad aggiungere le voci che emergono (ho tante interviste, forse troverò un'altra forma di dividerle). In questo film credo che sia più significativo avere frammenti di conversazioni, frammenti di *field recordings*, è un po' un film fatto a frammenti.

Per l'ultima proiezione che abbiamo fatto a Los Angeles la settimana scorsa è stata fatta una pubblicazione e alla fine c'è una partitura con le istruzioni di Robert, le sue note. Qualcuno lo può anche fare se Robert non è qui, qualcuno con la chitarra, per questo abbiamo deciso di pubblicarlo.

**p:** Nella pubblicazione ci sono anche i testi che hai letto?

**sdf:** Sì, i testi nella loro totalità. Perché sono più lunghi di quelli che ho letto, abbiamo cambiato la forma.

**fp:** C'è qualche altra domanda?

**sdf:** E critiche?

**fp:** Non abbiamo tutto questo tempo. Stiamo quasi per finire, vediamo gli ultimi due film?

**sdf:** Sì!

**fp:** Ora ci sono due corti di dieci minuti in totale che ha portato Sílvia. Mentre domani sera ci sarà una proiezione clandestina con Sílvia di un suo film che oggi non ci stava nel programma. Tra stasera e domattina vi diciamo dove e quando e come, però non succederà nulla di grave.

---

testo raccolto l'11/11/2022 - Soto Aqua, Venezia

In una proiezione clandestina, improvvisata e con mezzi rimediati provvidenzialmente, viene proiettato il film *A casa, a verdadeira e a seguinte, ainda está por fazer / The house is yet to be built* (2015-2018).

**p:** Chi è che ha parlato in francese e che era anglofono?

**sdf:** Le persone che hanno letto questi testi sono persone che hanno un rapporto profondo con questi autori e questi testi precisi. Quindi la persona, Evelyn Emile che legge Simone Weil, lei non sa il francese. Aveva appena cominciato a impararlo.

Quello che voglio spiegare è che era più importante per me il rapporto della persona con questo testo, che chiedere a una persona francofona, che parlasse perfettamente il francese, di leggere il testo. E anche Andy Rector, che legge Bertolt Brecht, non sa il tedesco però ha provato a leggerlo nell'originale. C'è un rapporto tra questo lavoro con il testo, con le parole e le idee, e il lavoro manuale che è stato necessario per costruire questi posti.

**p:** Perché sei stata al Giardino dei tarocchi [a Capalbio]?

**sdf:** Perché cercavo posti fatti da donne, costruiti da donne, ed è stato difficile trovarli. Conoscevo il Giardino dei Tarocchi già dalle precedenti volte che sono venuta in Italia, sono andata a visitarlo quando ero giovanissima, così ho pensato di tornare in questo posto. Per questo è diventato il capitolo più lungo, perché volevo dare più spazio all' unico luogo costruito da una donna artista. Sono convinta che le donne costruiscono le cose su un'altra scala, con una dimensione più domestica, più piccola e per questo più segreta, e quindi la difficoltà ad incontrarle. Però quello che cercavo erano soprattutto dei luoghi in cui riconoscevo un impulso utopico, qualcosa di utopico, una visione che è stata materializzata. Non è che sia il mio gusto o credo che il mondo debba essere tutto così, però questi sono gesti che ammiro.

**fp:** Che sono un po' quelli che ti ispirano, ciò che stai cercando di costruire anche tu nella tua comune.

**sdf:** Sì, anche se lo faccio piuttosto col cinema e non con costruzioni materiali, fisiche.

**fp:** Come è nata la scelta dei testi e la scelta dei luoghi? Assieme o di conseguenza l'una all'altra?

**sdf:** Questi erano testi, o alcuni dei testi, di autori che leggevo quando stavo facendo questo film e quindi è diventato anche un documento o un archivio delle conversazioni che avevo con Thom Andersen, Evelyn Emile o Andy Rector, quando stavo facendo il film.

E per me è una cosa molto importante quella di non

fare distinzione tra il lavoro manuale e intellettuale. E Brecht, Simone Weil, e William Morris sono testi a cui tengo ancora e a quell'epoca li stavo leggendo.

**p:** Quindi c'è una certa distanza rispetto alla te che ha fatto questo film e alla te di adesso? Cioè, com'è rivedere questo film? Parli di una distanza, di uno scarto.

**sdf:** È vero.

**p:** Quando l'hai fatto?

**sdf:** L'ho girato nel 2014-15 però ho finito la postproduzione soltanto nel 2018. C'era anche un altro capitolo - *El Alisa!* - che ho tolto alla fine, e che era a Los Angeles, però mi è sembrato che non avesse la stessa energia. Tutti questi luoghi li ho girati in un solo viaggio in treno e quindi non ho passato molto tempo lì, e quell'altro a Los Angeles, siccome abitavo lì ci sono ritornata più volte e allora è qualcosa di più... non direi completo, però più studiato. E quindi all'ultimo minuto l'ho tolto.

**fm:** È poi diventato un altro film?

**sdf:** Vorrei che diventasse un altro film. Proprio oggi ho scoperto in una libreria un libro su cui ho pensato di lavorarci per continuare questo film [*Il rituale del serpente*, di Aby Warburg]. Ma questa è un'altra storia. Non so, credo che mi piacerebbe. Da quando ho fatto questo film ho trovato altri posti, altri luoghi che forse potrebbero essere parte di questo film.

**p:** Quando filmi, filmi sempre da sola o sei in compagnia? Anche in questi posti, c'era qualcuno?

**sdf:** In questi posti, in questo viaggio, ero da sola.

**p:** Ma è una cosa che scegli? O preferisci che sia così?

**sdf:** Sì e no. Da una parte mi piace la libertà, l'autonomia che un film si può fare anche così, da sola, anche se poi ho avuto aiuto per il montaggio, alcune persone sono venute a guardare diverse fasi del montaggio. Per me loro fanno parte del film, come quelli che mi hanno dato ospitalità, sono lì [nei ringraziamenti] perché senza di loro questo film non esisterebbe. In Romania la gente che mi ha accolto mi ha portato in questo luogo [il cimitero che si vede nel film]. Erano lì con me e mi traducevano le poesie delle lapidi.

**p:** È un film che mi è piaciuto tantissimo, davvero, e la prima parte è piena di scritte. È un film che straborda di scritte, sulla pietra. Ed è una cosa che trovo bellissima. Nella terza utopia c'è un messaggio all'ingresso di una porta che finisce con "siate degni di questo posto" [*Soyez-en dignes*]. Non c'è scritto "non sporcate", ma "siate degni", che è una cosa davvero bella. Tu ieri parlavi delle comunità che si creano attorno alle tue immagini e stanno dietro a queste immagini, alle storie che racconti. Vorresti che le comunità che vedono questi tuoi film siano degne del film, oppure sono le storie, queste utopie, che devono essere degne delle persone che sono davanti a loro? Cioè c'è una missione etica davanti a queste cose che tu filmi? Una cosa che va oltre un progetto.

**sdf:** (sorridente) Interessante quello che dici. (ridono tutti)

**p:** Era tutto scritto, l'hai filmato tu!

**sdf:** Sì, c'è una missione etica davanti a quello che io filmo. C'è un progetto da costruire, quello a cui credo, a cui il cinema può contribuire, e non soltanto il cinema però anche la poesia, e le altre arti. Io credo che i miei film siano un contributo molto modesto a questa missione etica di cui parli. *The house is yet to be built...*

**fp:** Ma poi siamo noi che dobbiamo essere degni. Perché *Ars Longa...* [nel film, in un cartello, si legge il motto latino: "*Ars longa vita brevis*"]

**p:** Esatto! *Ars longa, vita brevis*. Penso che ci sia una dignità che tu dai al cinema e alle persone che guardano queste cose. Cioè, non è una dignità fuori, è dentro, proprio immanente, è qua tra noi e l'immagine. Davvero una cosa bella. È qualcosa che rende bello il cinema, poi visto così, con queste cose... Quindi bene, bello.

**sdf:** Grazie.

## Esercizio III – Jan Kulka

Jan Kulka (1985). Studia alla FAMU di Praga, dove si interessa all'animazione e al cinema delle origini. Abbandona quasi da subito ogni forma cinematografica standard inventando l'Archeoscope (Archeoscopio), uno speciale dispositivo di proiezione che utilizza per le sue performance.

Jan Kulka è il nostro terzo esercizio della proiezione. Kulka ha al centro della propria pratica artistica il proiettore che ha inventato, costruito e a cui ha dato il nome di *Archeoscope*, Archeoscopio. Per realizzarlo ha seguito due direzioni, trovare l'essenziale del dispositivo cinematografico, esasperare le sue possibilità. Ciò che è essenziale, e il suo essere distillato così radicalmente, la proiezione della luce su uno schermo, ci fa approssimare all'origine del cinema, al suo aspetto da macchina da intrattenimento da fiera e dispositivo ottico composto da lampade e lenti. Tuttavia, per come si è poi trasformato il cinema prendendo un aspetto sempre più narrativo, la macchina di Kulka ci appare qualcosa di allogeno al cinema. E così, se nei primi due appuntamenti si era andati a cercare nel cinema l'aspetto performativo, qui la sfida sarà quasi inversa: trovare il cinema nel performativo. Questa dimensione essenzialmente strutturale, che è quanto connota la ricerca artistica di Kulka, ci pare un capitolo non trascurabile per quello che è il nostro ciclo sull'esercizio della proiezione.

*fm, fp*

*testo raccolto il 14/11/2022- Cotonificio, Venezia*

**Jan Kulka:** Thank you all for being here and thanks to Flavia and Filippo for the invitation. Since the main theme of this cycle is the performativity of film, I would start by explaining how I came to do what I do. I studied classical animation and then editing at FAMU in Prague, where among other things I came into contact with analogue film, especially 16mm, and developed a passion for it. Now I am an experimental filmmaker, working mainly in the field of live film performance, but I did not choose it just for the love of performance itself. In the beginning, I didn't even intend to do performances. It started when I started working on a specific film and wanted to find the best way to realise a particular idea I had. It was in 2011, which is also a critical time for cinema, when everything was digitised, so there was no longer film in the cinema, but video (talking about Europe and the US). And if for some reason you wanted your film to be projected on film, you often had to bring your own projector and do it yourself, if they would let you. If you insisted on projecting your films as film and not video, you had to become your own projectionist.

I wanted to make a film which would be like a hypnosis, a film that would take you to a hypnotic trance and you end up experiencing a

state of mind called empty meditation. So I started studying hypnosis and things around it, but the more I learned, the more I realised that it is pretty problematic to mess around with things like collective hypnosis, unless you are really experienced and you should really be aware very well of what you are doing. So being a filmmaker, not a hypnotherapist, I decided to follow the way, where I'd rather utilise the audio-visual means instead of trying to play some clumsy shaman-amateur.

So I was thinking: what would you do if you wanted to make such hypnotic films? Of course you make a spiral which rotates for hours or minutes, let's say. By the way it's interesting that if you're watching the same thing for 15 seconds or 2 minutes or 5 minutes or 20 minutes it becomes a completely different thing. And this is the same with other senses too.

So I wanted to use visual motifs such as rotating spirals and I wanted to make it in 16 mm film. But to shoot such long, repetitive things, which would basically always be the same, seemed a bit silly to me and was rather expensive because of the large amount of footage required. So I thought of different ways and came up with the idea of adapting the still image projector so that I could insert a still image and have it rotate

mechanically, so that I could have endless hours of rotating images with just one frame. It would have been much more convenient and also had some crucial consequences from a phenomenological point of view, as I was to discover shortly afterwards.

At the same time, I began to study the principles of perception. I discovered for myself the works of Jan Evangelista Purkyně, a 19th century Czech scientist. A pure genius. He made a lot of great discoveries in many different fields, but the most important for the film are his in-depth studies of human vision. How the eyes work and how the mind works with them. He basically founded a whole new discipline, known today as physiology. Among his observations in the early 1920s he discovered and described the persistence of vision and on this basis developed the idea and principle of how to trick the eyes to create the illusion of movement. He was fully aware of the importance of this principle and was predicting the birth of an important new art form as soon as technology would be able to make full use of it, so he is the true grandfather of cinema.

I was very impressed by the originality of his research and wanted to take this as an inspiration. If you are in the 19th century and your goal is to find out how the vision works, what would you do? His approach was very unusual especially in the context of the usual routine of that era. He invented and conducted a vast number of very unusual experiments mostly directly on himself, and he literally put his life at risk many times in this process. In principle he arranged various extreme conditions for his vision or other senses and then he observed what it did, side effects and bodily reactions and from there he tried to deduce how it works. I found his approach very inspirational and I decided to make something like a homage to his research by adapting three of his experiments into a live film performance.

So I built a prototype of the “rotating disk” experiment using an adapted still projector, where I could control the speed of rotation of the image and the intensity of the light. I also added external shutter disks, whose speed could be controlled, so I could project continuous or intermittent flow of light.

It is all very simple, but the results, what you can see in it, can be truly overwhelming. What I experienced with the very first testing projection instantly completely blown my mind. It was far more than what one would expect. I started looking for the answers to what was going on. One of the first things to realise was that there is a huge difference between the real movement and illusion of movement. Especially what it does to your vision.

And this instantly was also an answer to a question: what can an “obsolete” analog technique bring unique today? What digital can't? This was only possible because it was a real movement and continuous flow of light. No framerate, no resolution. No simulation. The thing itself. At this point sure I found something significant to study and develop much further.

At the same time this kind of projection must be made as a live film performance, as it is impossible to capture and reproduce the very same thing. It is only possible to see it with the naked eye. So I had to adapt to this. So this is briefly the genesis of my first project in the field of live film performance. It is called *Magic Box* (2011).

I also came across some thoughts of the philosopher Vilém Flusser. In his book, *Towards a philosophy of photography*, he writes about the relation between the instrument and its user. It can be a car, a camera or whatever projector – every time the things we use are giving us possibilities on one hand, but set your limits on the other hand. They force us to work or even to think in a certain way. He shows how, if you have a camera, you are like a monkey that has to follow the program. Especially if it is a “black box” to you. You have to turn this knob, then press the other one, etc. So you have to serve your instrument and act as its slave in a way, otherwise you cannot get the result you wanted. Reading this, I didn't want to be such a monkey. Then he applies this analogy in different scales and suggests a whole hierarchy of systems (film industry, market, political system, ethics, philosophy etc.). He is questioning how much of what people do or produce is just a meaningless redundant replication. This could be quite a bitter thing to realise for everyone, especially if you would like to think about yourself as an artist. So am I just a narcissist monkey, making redundant images?

Film has over a hundred years of history and so many possible films were already shot – should I do more? Why? To cut it short, all this makes me think. My personal conclusion is that I want to develop

my own unique approach to the film. I want to actively re-think and reconsider not only technological standards, but possibly all aspects of the creative process. So, I know why I use this and I know the consequences. What if I can develop my own instruments? At least, I'll be the one who sets the playground of the possibilities and limits. It's not about simply rejecting the past with all the standards and tradition, it's about reviving and actively realising which parts of it are obsolete or which have a lively potential.

If you want to go hardcore with this, and you are a human, then you can ask "Who am I"? Such a simple question, so hard to answer. But let's say you are a filmmaker, like me, you should ask, at least one day: what is film? You can have a thousand answers, all kinds of, right and wrong at the same time.

So I tried to make a personal definition too. The film is a quite unique artform as it incorporates many different arts inside (drama, choreography, music, photography, etc.), but what would be the true essence, what is truly unique to film? You start reducing: you don't need the narration, you don't need a story, you don't need George Clooney... in fact, you can get rid of tons of stuff. In the end - you can't get rid of the light. That is essential. Especially if you are thinking about film as this ritual gathering of people, coming together to experience something. And of course, light itself is not film too, it needs some intentional touch – some articulation. So my definition is: the film is the articulation of light.

And if you are an inventor whose mission is to invent an instrument for a film and your starting point isn't that film is a 'reproduction of movement', but rather that it is the 'articulation of light', then the resulting instrument will be completely different, with different capabilities.

And this is exactly the thing standing over there behind you. I was trying to design a new instrument for a film, for articulation of light. Thinking about what capabilities could be meaningful and useful, I ended up with this [the Archeoscope]. It is a special projection apparatus, developed for live film performances, it has many technical peculiarities, four optical systems and four lights and so on. And it is also a kind of a transformer which can be adapted to different uses, different film, formats and purposes. It can project all standard film formats, but also various materials like laces, bondages, transparent tapes.

Today I'm going to show the first two films that I made for this machine. We will start with 16mm found footage film called *Preliminary Exercises* and

the second will be my contribution to the tradition of flicker film called *Prefilm*, which consists of no media, except for several masks and colour filters inside the projector. It utilises the unique possibilities of this machine, a very precise and variable range of frequencies in which all four individual lights can flicker (traditional projectors have a given periodic frame rate). Here I can create complex patterns, repetitive structures or rhythms. The first film is a study of the creation of the illusion of movement and also an answer to a question – what if the rhythm of the projector was more musical, not just a straight uniform cadence? I can combine different shutter rhythms, but having four optical systems means that I can stop the film strip inside the projector, project a static piece of film and reanimate the still images in real time by controlling individual lights.

By the way, with a four lens projector, you can start thinking completely differently about the film strip itself, there is no longer the chronological linearity of the film frames: you can think that there are no frames at all, or that each individual image on the screen consists of four light layers and so on.

From the technological aspect the development of classical film projectors mostly ended by the late 1980's, and obviously the technology advanced significantly since then. Probably the biggest game changer here is the light source that I am using, which is super bright LED chips. The main trick is that, unlike traditional light sources, these LEDs can be turned on and off very fast. That means you don't need to have a mechanical shutter, as you can trigger it electronically, and it is possible to play with the rhythm of the shutter.

Media archeology is another theme of my research. This discipline brings you to understand that even in technology, evolution is far from being a simple, rational and linear path - from worse to better or from simple to complex. Evolution is often driven by random chances or influences. It is not as straightforward as one would think and the same was with digitalization. I am not against using digital projectors in cinema, but I don't like using false claims - like it is better quality - to push using the digital, as

that is simply not true. Another contemporary question is that with the internet, the world wide distribution could be done with a few clicks, which is a great thing on one hand, on the other hand it leads to a certain inflation of the value of motion pictures in general.

With all those topics in mind, as a filmmaker, I'm choosing the way of exclusivity. I want to create and offer films that you cannot see anywhere else. Something you can only experience live, directly - not just because of the concept, but because it is technically irreproducible. Those doors of worldwide distribution are closed to me but on the other hand I have the opportunity to serve a truly unique experience that you cannot see anywhere else. I chose exclusivity instead of being everywhere.

And last thing to say: you are now about to be the directors of your own films because the films you are about to see will be quite demanding for your senses and the way you will control them will affect what you see. I wish you an inspiring experience.

---

**p:** I have a curiosity. How much space do you have for improvisation and how much is already fixed?

**jk:** For both of these films I have some kind of structure and idea of how it should go to be, I set some spots that I know I want to do like low light, and silence, or when I want to be intense. And the rest is kind of improvisation. The place changes so much: in a big hall the light is present and the images are less bright, and also the same thing in two different places doesn't work, so I am adapting to the place, the situation, and the audience. Sometimes I was asking, especially at the beginning, I was curious about the feedback and were so contradictory: once they said it was too long, too short, annoying sound or the other "oh I loved the sound". I can't really decide, it is a whole random kind of thing. My whole approach is that I don't want to make it too extreme so everybody survives, and it is not too tiring, but it must take some time to get deep into it. It is a kind of compromise of all these things. The second film with the circles can go on and on, once I made a two hour version of this for guys who really asked for it.

**p:** If we ask you to do the film again we would see something else, right?

**jk:** Probably yes.

**p:** But still the music will be the same.

**jk:** Yes, probably. In this case, I unfortunately have just a backup player which is digital and I cannot manipulate it. Usually I have a real player for four tracks and I can adjust the speed and the sound changes - I can speed it up or slow it down. So even the sound could be much different usually.

**p:** In terms of the creative process, I mean, when do you start how do you start? Maybe you have pre-set masks or you create them, or I don't know, like, you start from music, or ideally you would be able to create anything from anything.

**jk:** All true what you said. In the beginning with found footage I wanted to see how it worked with 16mm film. I tried different things and found this one interesting because there is a dark background and the figures are quite light, so I wanted to show movement. The aim of the first film was to show the illusion of movement and the possibility of projecting these rhythmic elements. Then I played the music based on that. The second film was that I wanted to make a figure film and I tried how to do that and I chose to keep it simple with colour filters and masks, so that was the process. But the new film has a lot of special techniques. It's about patterns, repetitive structures and their cinematic potential, so maybe it's about different things. If you overlap two patterns, you create two images. That was the starting point and then you try to figure out how to do it. First I used stencils. I took pieces and sprayed them with a clear film base. Then I made some prints, like linocuts to make a cut and I created a printing machine, a simple printing machine, and I created some printed stamps. I tried different things, whether it rotated or whatever, then I tested it, experimented with it, something was interesting, something less. And then I did six iterations of the same process. And this is the film.

**p:** Have you ever thought or did you ever work with the theatre or in the theatre?

**jk:** Not yet but why not. It didn't come up this kind of opportunity yet.

**p:** I have a question as well. Reflecting on the films but also on the archeology of the flicker film (Joseph Cornell, Paul Sharits, and in Italy Paolo Gioli), I wonder if the very purpose of the film is to use the screen, the machine, to get rid of the screen and of the machines, to approaches the adventure of the perception which is already in our eyes, so to use that to say that we already have cinema within our system of perception so we don't need the screen or we need that to somehow abandon the screen itself and to come back or to come forward or whatever. So I remember another Italian filmmaker, Grifi, used to say that the eye was the biological evolution of a tear and that the cinema would be just somehow a passage from this technology to the future which is already in the past, in our eyes.

**jk:** I'm picking up some of the ideas of what you said, like getting rid of some unnecessary things, like the screen. So it depends. If you look at this place, to project on the wall is too colourful and wouldn't look as good. I have projected many times on the white wall, so there is no need for the screen. You can also look directly at the lens, which hurts, but somehow it works just as well. When you get rid of everything else, you find yourself with light. But light itself is a huge subject, it is a mysterious thing. We know from quantum physics that it is a particle and a wave, but it is a mystical thing, in a way even to the most reasonable scientist it is a mystery. We are all made of sunlight. It is interesting to explore even life itself, everything is attracted to light, everyone wants to sunbathe. Even the smallest green plankton comes to the surface and gets energy.

## Esercizio IV – Ventiquattro pulsazioni sullo schermo: andatura, passo, cadenza

Rinaldo Censi. Scrive, traduce e svolge attività di programmazione cinematografica. È interessato alle frontiere disciplinari. Collabora con la Cineteca di Bologna, per la quale ha curato il dvd *Histoire(s) du cinéma* di Jean-Luc Godard, oltre che rassegne su diversi filmmaker. Insegna Restauro del Cinema e del Video all'Accademia di Belle Arti di Bologna. Tra le sue pubblicazioni: *Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi* (Doppiozero, 2013); *Copie originali. Iperrealismi tra pittura e cinema* (Johan & Levi, 2014).

### CAMMINARE

Gilles de la Tourette, interno presso la clinica Salpêtrière di Parigi, pubblica nel 1886 i suoi *Études cliniques et physiologiques sur la marche*. Le forme patologiche non risparmiano neppure l'andatura. Già Balzac, una cinquantina d'anni prima, aveva segnalato questa specie di disfunzione sociale e deambulatoria in un testo intitolato *Théorie de la démarche* (1833), pubblicato a puntate sull'"Europe Littéraire". Egli stesso, in una lettera a Mme Hanska, principessa polacca, si affretta a definirlo: « Un lungo trattato alquanto noioso ». In realtà, la frivolezza e la leggerezza del tono velano la profonda curiosità verso alcuni elementi fondativi delle condizioni di vita dell'essere umano, che lo scrittore coglie con piglio "analitico" (gli *Études analytiques* sono un progetto che Balzac persegue in quel periodo): l'andatura è uno di questi.

Gli uomini hanno perso padronanza dei loro gesti? Un gesto comune come l'andatura, sostiene Gilles de la Tourette nel suo saggio, si è dunque trasformato e la causa di questa trasformazione sarebbe possibile studiarla osservando e analizzando in maniera precisa il movimento compiuto dalla gamba e dal piede.

Giorgio Agamben ne riporta un passo nel breve saggio intitolato *Note sul gesto* (apparso sul primo numero della rivista "Trafic", fondata nel 1992 da Serge Daney):

Mentre la gamba sinistra funge da punto d'appoggio, il piede destro si solleva a terra subendo un movimento di avvolgimento che va dal tallone alla estremità delle dita, che lasciano il suolo per ultime; tutta la gamba è ora portata in avanti e il piede va a toccare terra col tallone. In questo stesso istante, il piede sinistro, che ha terminato la sua rivoluzione e non poggia più che sulla punta dei piedi, si stacca a sua volta dal suolo; la gamba sinistra si porta in avanti, passa a fianco della gamba destra a cui tende ad avvicinarsi, la supera e il piede sinistro va a toccare il suolo col tallone mentre il destro finisce la sua rivoluzione.

I passi, le impronte, lasciano le loro tracce sopra un tappeto di carta bianca inchiodato al suolo e diviso a metà per lunghezza, grazie a un tratto di matita. Il passo lascia una traccia rossa, visto che le piante dei piedi del paziente sono state posate su polvere chimica rossa (sesquiossido di ferro).

Queste tracce ricordano quei tappeti di carta stampata e venduta per corsi accelerati di ballo fai da te: twist, swing (Warhol ne realizzerà una serie intitolata *Dance Diagram*, nel 1962). Gestì da imparare che diventano quasi meccanici. Sono una variante per impronta di quelle serie istantanee del passo dei cavalli, o di uomini che camminano o corrono; serie che ha scattato un americano, Eadweard Muybridge, servendosi di una batteria di 24 obiettivi fotografici, in grado di ottimizzare una sequenza temporale. Questa ossessione per la captazione e l'analisi del movimento è figlia di ciò che Etienne-Jules Marey aveva svolto già a partire dalla metà del XIX secolo.



### CLASSIFICARE, CODIFICARE

È sul boulevard de Gand che Balzac si reca per approfondire la sua analisi.

Spinto dunque dalla fiducia nelle nostre capacità, la sola che ci resti dopo il grande naufragio della Fede, e spinto forse anche dall'amore per un soggetto nuovo,

ho obbedito a questa passione: sono andato a sedermi su una sedia; ho osservato i passanti; ma, dopo aver ammirato quei tesori, sono subito scappato via, per non godermi lo spettacolo senza essermi impadronito dell'*apriti Sesamo!*...

**Nel 1833 Balzac non ha uno strumento per registrare la sua osservazione. Fugge probabilmente per questo. Deve trascrivere, trasferire su carta le immagini che la sua mente ha fissato. Lo scrive appena dopo:**

Non si trattava infatti di stare a guardare e ridere; occorreva piuttosto analizzare, generalizzare, e classificare. Classificare, ovvero poter codificare! Codificare, ovvero compilare il codice dell'andatura. In altri termini, stendere una serie di assiomi per la tranquillità delle menti deboli o pigre, per evitare loro la fatica di riflettere e per condurle, tramite l'osservanza di pochi e chiari principi, a regolare i loro movimenti. [...] E in effetti, sono rimasto per qualche tempo stupito di fronte alle osservazioni che avevo fatto sul boulevard de Gand, e sorpreso di trovare nel movimento dei colori così marcati.

**Dall'osservazione Balzac estrae una serie di aforismi e vari commenti. Ne riporto alcuni:**

L'andatura è la fisionomia del corpo.  
Il riposo è il silenzio del corpo.  
Il movimento lento è straordinariamente maestoso.

**Segue questo commento:**

Credete forse che l'uomo di cui parla Virgilio, e la cui apparizione calmava il popolo in rivolta, si presentasse davanti ai ribelli saltellando? Possiamo quindi stabilire in linea di massima che il risparmio di movimento è un mezzo per rendere l'andatura nobile ed elegante. Un uomo che cammina in fretta non rivela almeno la metà del suo segreto? Ovvero, di avere fretta?

(È dunque possibile che tutta l'avventura del *burlesque* sia legata ad esseri anomici che hanno fretta, fuggono da qualcosa, oppure esibiscono il loro buffo "America a noi!", il loro desiderio di affermazione sociale, catapultandosi in una serie di catastrofi?).

La lentezza del movimento vitale indica cervello fino, pesante. L'uomo che cammina in fretta, possiede invece "la testa a punta e la fronte schiacciata". Da qui discende il successivo aforisma:

Ogni movimento brusco tradisce un vizio, o una cattiva educazione.

Proprio qui Balzac misura l'aspetto instabile dell'andatura e l'associa a una particolare tipologia di persone, che potrebbero essere quelle presenti in tante comiche *burlesque*: le persone che *sfarfallano*.

Sfarfallare (*virvoucher*) è un ammirevole termine dell'antico francese, riscoperto da Lautour-Mézeray. Designa l'azione di andare e venire, girare intorno a qualcuno, toccare tutto, alzarsi in piedi, rimettersi a sedere, agitarsi e attaccarsi ad ogni minuzia; sfarfallare significa compiere una certa quantità di movimenti che non hanno alcuno scopo.



CRONOFOTOGRAFIA

La *Théorie de la démarche* di Balzac resta un testo entusiasmante. L'aforisma numero VI ci trattiene nei pressi del *burlesque*:

La grazia esige forme arrotondate.

Non è questa l'andatura che contraddistingue i gesti di Roscoe "Fatty" Arbuckle o Oliver Hardy? Ma per ora arrestiamoci qua.

Lo studio analitico di Balzac è la traduzione su carta di un'osservazione prolungata effettuata dal vivo, a cui non manca un certo gusto per la caricatura. Un uomo siede su una sedia e registra mentalmente il viavai dei passanti. Pochi decenni dopo, Etienne-Jules Marey cercherà di codificare l'andatura fissandola su lastra, pellicola. Balzac avrebbe espresso entusiasmo. Quando Marey completa la stazione fisiologica presso il Bois de Boulogne è il 1882. L'autore di *Père Goriot* se n'è andato da una trentina di anni. Analizzare il movimento. Ma servendosi di strumenti scientifici. Cronofotografie. Grafici. Una macchina registra le tracce: è necessario affinarla, correggerne le disfunzioni.

Incaricato al Collège de France, durante le sue lezioni (che si diraderanno negli anni – preferirà sempre gli esperimenti alle lezioni frontali) mostra agli studenti le macchine e gli strumenti di sua invenzione, o che ha semplicemente modificato. E ogni analisi viene prudentemente verificata, controllata,

attestata da un grafico che Marey mostra come prova decisiva, proiettandolo a volte su uno schermo, grazie a una lanterna magica o a uno zootropio. Ogni figura viene ricalcata a partire dal risultato del metodo grafico. Marey utilizza uno zootropio a 16 immagini, costruito da un professore di anatomia, Mathias Duval. Animato all'esatta velocità di rotazione, lo zootropio simula, con precisione perfetta, i diversi movimenti della marcia o della corsa. Facendolo muovere lentamente è invece possibile ottenere un effetto ralenti, che verrà spesso utilizzato. Si rallentano i movimenti per meglio osservarli. Scrive Marey:

Costruito principalmente per il divertimento dei bambini, questo strumento non rappresenta ordinariamente che personaggi grotteschi o fantastici animati da movimenti bizzarri. Ma ci è sembrato che mettendo nell'apparecchio figure costruite con cura e rappresentando fedelmente le posizioni successive del corpo durante la marcia, la corsa, ecc. si dovrebbe riprodurre l'apparenza delle diverse andature dell'uomo.

Sono le immagini che, perfezionate, verranno in seguito prodotte e proiettate da una macchina cronofotografica a pellicola sensibile. Anni dopo, quando la cronofotografia ha già fatto la sua apparizione, il metodo grafico, la lanterna magica, lo zootropio non sono completamente spariti. Essi fanno parte di un metodo complesso di osservazione: la lastra sostituisce la carta e la pellicola a sua volta sostituisce la lastra; eppure i tre supporti resteranno fondamentali per gli studi di Marey. Egli ad esempio rallenterà spesso le sue strisce cinematografiche fissandole all'interno di uno zootropio.



PRODURRE – PROIETTARE

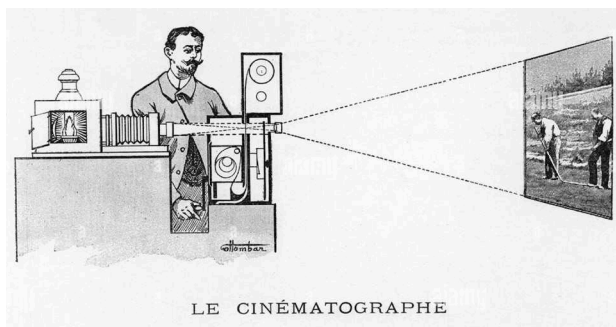
Domanda: c'è una sorta di verità della registrazione, dell'iscrizione? La cronofotografia è per Marey un microscopio del tempo, un mondo captato in movimento, di cui restano la traccia e l'iscrizione su pellicola (o su lastra).

Paradossalmente, a Marey non interessa tanto la riproduzione del movimento, quanto la sua produzione, frutto dello studio di una serie di istanti invisibili. La cronofotografia, e prima il fucile fotografico di Janssen, avrebbero dunque il compito di inscrivere l'invisibile?

Marey farebbe volentieri a meno della descrizione del mondo, dato che è interessato alla messa in evidenza di un fenomeno scientifico. Siamo lontani dal Cinématographe Lumière; la cronofotografia non è uno strumento artistico o estetizzante. Eppure anch'essa sottostà a leggi non dissimili da quelle del cinematografo: inevitabilmente. In poche parole tra lo strumento di osservazione e l'oggetto osservato va a stabilirsi un rapporto di "messa in scena" molto elaborata. Gli animali filmati da Marey nella stazione fisiologica vengono a volte fissati, bloccati grazie ad artifici tecnici; gli uomini vengono vestiti interamente di nero, con una semplice striscia argentata a disegnare l'evoluzione del loro movimento. Fondo monocromo, chiaro. Oppure, viceversa, abiti chiari su fondo nero velluto. Gli angoli di ripresa devono essere precisi al millimetro: perpendicolarità, simmetria, assi di ripresa. Per inscrivere il movimento di una razza, la si fissa, la si inchioda in una posizione tale da poter inscrivere solo il suo movimento di natazione. Per riprendere il movimento di una stella marina, il suo spostamento dalla posizione dorsale a quella ventrale, Marey modifica i tempi di ripresa, calibrando un minuto di intervallo tra due immagini successive. Rileviamo qui uno splendido paradosso, che lo studioso François Albera ha chiamato l'istante Marey. Lo possiamo riassumere in questo modo: i protagonisti operanti in questo spazio simile a un'arena olimpica sono due macchine. Da una parte la macchina animale e dall'altra – specularmente – la macchina cinema. C'è una macchina animale la cui locomozione, scrive Albera (rifacendosi a Georges Canguilhem), appare "distinta e successiva" (il movimento). E di fronte, la macchina cinema con le sue "immagini distinte e successive". Le concezioni meccanicistiche di Marey legate alla macchina animale – scrive Albera – lo portano all'incontro cruciale con un

dispositivo meccanico analogo al suo oggetto: la macchina cinema (cronofotografia a lastra sensibile). Non si tratta dunque di una semplice macchina in grado di riprodurre i movimenti, ma in grado di produrli e proiettarli. Macchine in grado di eseguire movimenti speciali: rallentamento, arresto, accelerazione, come se lo stesso corpo potesse essere generato: come una parte dello spazio. Che cos'è dunque quel gatto che cade, o il battito d'ali di un uccello? Sono azioni di una macchina. E che cos'è una macchina, al cinema? È forse il cinema colto nell'atto di mostrare il proprio corpo, cioè il sistema di trascinamento dei movimenti. Quelli di due ali che battono come quelli degli ingranaggi che sfornano le immagini.

Come aveva compreso Balzac, potremmo dire che anche l'immagine registrata da una cinepresa mostri una propria "andatura": il suo "passo". Ma cos'è un passo?



#### MISURARE

Alcuni lavori della filmmaker coreana Minjung Kim prendono alla lettera questa analisi del "passo", la sua misurazione. Li ha realizzati mentre frequentava il CalArts, a Los Angeles.

Quando ho studiato cinema negli Stati Uniti, ho seguito corsi di regia in cui tutti gli studenti dovevano imparare a girare in formato 16mm. Ci hanno dato 100 piedi di materiale grezzo Kodak nelle sue scatole gialle e abbiamo dovuto usarlo tutto fino alla fine dell'anno. Quando ho sentito "100 piedi" per la prima volta, alcuni dei miei compagni di classe mi hanno chiesto quanti secondi o quanti minuti erano un film di 100 piedi. Ma io ero curiosa di sapere quale fosse la sua lunghezza fisica, vale a dire l'intera distanza dall'inizio alla fine della striscia di pellicola. Penso forse perché vengo da un paese in cui misuriamo in "metri" e "centimetri" e non in "piedi" come negli Stati Uniti. Durante le lezioni di regia, ogni volta che tenevo in mano le strisce di pellicola, le riavvolgevo, le proiettavo, le elaboravo e le tagliavo. Ho sempre pensato che il film fosse materiale fisico e tangibile come lo è il corpo umano. Ho iniziato a pensare alla

relazione tra durata fisica del film e durata temporale come mezzo basato sul tempo, ho anche iniziato ad avere una domanda sullo standard di unità e misurazione.

Film come *(100ft)* e *Footage* sembrano riprendere alcune delle riflessioni che qui sono esposte. Ai bordi del fotogramma compaiono diverse misurazioni numeriche, simili a quelle che interessavano a Marey. Le diverse cifre indicano piedi, fotogrammi, secondi, metri. A proposito di *Footage*, Minjung Kim spiega:

Un piede della striscia di pellicola da 16mm contiene 40 fotogrammi di immagini. Ho pensato che sarebbe stato divertente vedere una bobina di 100 piedi con 100 foto di piedi e ogni foto di un piede in 40 fotogrammi. Così ho iniziato a raccogliere immagini tra cui piedi da libri di testo medici, libri d'arte, libri di danza e libri di storia della moda. Ho frequentato CalArts e nel suo dipartimento di danza c'erano molti libri dedicati ai dolori alla caviglia, posture del corpo, libri di rimedi medici relativi ai piedi. È stata un'avventura divertente per me "catturare" le foto in biblioteca. Durante la ricerca delle immagini del piede, mi sono resa conto che il piede maschile era usato per le unità, o situazioni scientifiche, e il piede femminile era più considerato come un oggetto sessuale. Ho provato a mescolare ogni parte per *Footage*, ma ho iniziato a pensare all'idea di *(100ft)* in quel periodo a causa della questione della faziosità dello standard. Qualcosa tra l'avere una domanda e insieme una resistenza.

*(100ft)* è il risultato di questa ricerca.

Ho creato un modello per *(100ft)*, che mostra il divario tra "1 piede" come unità standard e uno più piccolo che non riesce a raggiungere lo standard. Anche se c'è un divario molto piccolo per ogni piede, il divario aumenterà perché si accumula col passare del tempo. Sapevo che da una parte lo standard dell'unità era importante nell'industria per motivi di comunicazione o pratici, ma dall'altra non potevo evitare di pensarlo come un metodo di oppressione. Le due parti si sarebbero sempre scontrate nella mia mente. Il sistema di misurazione anglosassone mi ha aiutato a sapere come misurare il mio film, ma mi ha anche messo a disagio perché è frutto di una figura "di potere" che ha creato il sistema. Ho scoperto che uno dei miei amici ha un "piede" esatto, mentre un altro aveva il piede più piccolo tra quelli che conoscevo. Ho chiesto loro di camminare nello stesso posto e allo stesso tempo, e ciascuno dei loro piedi doveva essere allineato con molta attenzione. Attraverso i 100 piedi di pellicola, hanno posato il passo esattamente 100 volte, e ogni loro piede misurava 40 fotogrammi. Ecco perché *(100ft)* è esattamente 100 piedi di film, tranne la parte finale dei titoli di coda. In un unico fotogramma la distanza tra loro si allarga. Uno la può attraversare completamente, ma l'altro no. Ho scelto il luogo delle riprese a Soda Lake, dove molto tempo fa c'era un oceano.



## RITMO

Sul numero 44 (primavera 1967) della rivista "Film Culture", Jonas Mekas intervista il filmmaker viennese Peter Kubelka. Una sua osservazione risulta molto produttiva. Eccola:

Ho sentito questa espressione ieri, "colpire lo schermo", è fantastico, in inglese. Colpire lo schermo: questo è davvero ciò che fanno i fotogrammi. I fotogrammi proiettati colpiscono lo schermo. Ad esempio, quando si lascia funzionare il proiettore a vuoto, si sente il ritmo. C'è un ritmo fondamentale nel cinema. Penso che pochissimi cineasti – se mai ce n'è stato uno, non so – siano partiti da questa sensazione del ritmo di base, questi ventiquattro impulsi sullo schermo, per fare film – brrhum – è un ritmo assai metrico.

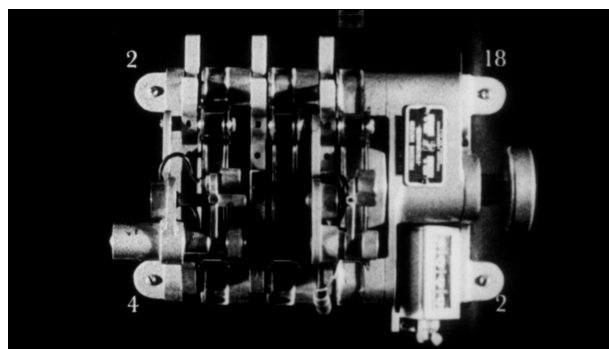
[...] Il cinema non è movimento. Questa è la prima cosa. Il cinema non è movimento. Il cinema è una proiezione di immagini fisse – il che significa immagini che non si muovono – a un ritmo molto veloce. E puoi dare l'illusione del movimento, ovviamente, ma questo è un caso speciale e il film è stato originariamente inventato per questo caso speciale. Ma, come spesso accade, le persone inventano qualcosa e, poi, creano qualcosa di completamente diverso. Hanno creato qualcos'altro. Il cinema non è movimento. Può dare l'illusione del movimento. Il cinema è la rapida proiezione di impulsi luminosi. Questi impulsi luminosi possono essere modellati quando metti la pellicola davanti alla lampada: sullo schermo puoi modellarla. Sto parlando ora di film muto. Hai la possibilità di dare alla luce una dimensione nel tempo. Questa è la prima volta da quando esiste l'umanità che puoi davvero farlo.

Il cinema non è movimento, ma una proiezione di immagini fisse. Come abbiamo visto, è la macchina da presa (o il proiettore) a definirne l'esatta "andatura". Al di là dell'illusione di realtà restituita dai film di finzione, al di là di quel "ritmo", non appena alteriamo i canonici 24 fotogrammi al secondo scopriamo un intero universo da esplorare, da testare. Questo "universo" definisce il piano di azione del film "strutturale". Paul Sharits lo delinea nel 1967, all'interno del catalogo della quarta edizione del Festival del cinema sperimentale di Knokke Le Zoute – intervento apparso in seguito sulle pagine di "Film Culture" (n. 47, 1969):

A rischio di sembrare immodesto, riesaminando i meccanismi di base delle immagini in movimento, e rendendo questi fondamenti esplicitamente concreti, sto lavorando ad una concezione interamente nuova del cinema. Tradizionalmente è inteso come "film astratto", dato che si tratta di estensioni di principi pittorici ed estetici legati alla pittura, o meglio, sono semplici dimostrazioni di questioni ottiche, altrettanto *cinematici* di qualunque film drammatico-narrativo che sprema la letteratura e il teatro su uno schermo bidimensionale. Voglio abbandonare l'imitazione e l'illusione per entrare direttamente nel dramma superiore, quello di: celluloidi, strisce di film bidimensionali; singoli fotogrammi rettangolari; la natura di perforazioni e emulsioni; accorgimenti legati alla proiezione; la tridimensionalità del raggio luminoso; illuminazione ambientale; la superficie bidimensionale e riflettente dello schermo; lo schermo retinico; nervo ottico e dati psico-fisici collettivi della coscienza individuale. In questo dramma cinematico, la luce è energia così come uno strumento per la rappresentazione di oggetti non-filmici; la luce, come energia, è liberata in modo da creare i suoi propri oggetti, forme, trame (*textures*). Dati l'inerzia retinica e l'effetto *flicker* ottenuto grazie all'otturatore, attraverso il meccanismo di proiezione, è possibile generare

forme virtuali, un vero movimento (più che illustrarlo), costruire un vero spazio cromatico (piuttosto che rappresentarlo), ed essere coinvolto in un tempo effettivo (presenza immediata).

Queste macchine, che registrano e proiettano, possono determinare il "passo" del materiale girato (*footage*). (Non è un caso che i primi modelli pensati da Edison e Lumière fondessero le due azioni in un'unica macchina.) Il fascio di luce proietta e modella il materiale cinematografico, creando un passo. Questo passo ha una durata: una dimensione temporale che la stessa macchina può decidere di variare.



## CADENZA

Lo "sfarfallare" di cui parlava Balzac è uno dei "disturbi" che ha interessato il cinema dei primi tempi. Nel cinema dei primi tempi lo scintillamento (*flicker*) è un difetto insidioso, eppure il fastidio che provoca, e che ne deriva, viene ridotto ai minimi termini grazie all'uso di un otturatore, uno strumento elicoidale in grado di normalizzare la trazione ed eliminare l'effetto dello sbalzo luminoso. Ai tempi l'otturatore era composto da tre settori o eliche (i film venivano proiettati a manovella e la velocità di successione dei fotogrammi poteva variare tra i 14 e 20, a seconda dei generi, non era mai stabile: il fotogramma veniva trattenuto per ben tre volte, totalizzando così quarantotto oscillazioni al secondo); in seguito, a partire dall'avvento del sonoro, era invece composto da due settori/eliche (con i suoi ventiquattro fotogrammi al secondo, il fotogramma viene in questo caso trattenuto due volte, per il medesimo totale di quarantotto oscillazioni). Sembra dunque che sia il proiettore cinematografico – fin dai primi tempi – a creare disturbi visivi, non la macchina da presa. La sua messa a punto e manutenzione deve essere perciò continua, incessante. Il proi-

ettore può modulare e alterare, giocare insomma con questa tensione. Eliminando lo scintillamento (*flicker*), attraverso la messa a punto dell'otturatore unita allo scorrimento della pellicola a ventiquattro fotogrammi al secondo, si è giunti ad annullare la "presenza" stessa della macchina, giungendo a stabilizzare l'immagine. Si gioca anche qui, in questo passaggio, quella forma di regolazione del dispositivo e di linearizzazione della narrazione così cara al cinema hollywoodiano.

I film "strutturali" cercano invece di rendere più evidente questa tensione, anzi, su ciò basano spesso il loro programma: nell'originalità del loro processo di composizione, nel loro scorrimento, rendono più complesso il loro tempo; anzi, è come se ne facessero emergere un altro, di tempo, più interno. Su questo scarto hanno lavorato diversi filmmaker. Andy Warhol, ad esempio. Ci riferiamo in particolar modo ai suoi film "muti", i primi che ha realizzato servendosi di una Bolex 16mm. *Sleep* (1963), *Eat* (1963), *Kiss* (1963), *Haircut* (1963), *Blow Job* (1964) ed *Empire* (1964) sono stati girati a ventiquattro fotogrammi al secondo, ma vengono proiettati alla velocità di sedici. Questo rallentamento, su cui lo stesso Warhol insiste, implica ciò che Stephen Koch nel suo libro *Stargazer* ha definito un "ritardando" in grado di amplificare, estendere il tempo reale:

Si tratta di una tecnica che disloca impercettibilmente la pressione del tempo reale, la estende, e la rende leggermente *altro*, in un'attraente, sottile esperienza del movimento e del tempo possibile solo nei film.

Questo significa che temporalmente ogni proiezione dei film muti presenta un tempo di ripresa, una lunghezza metrica (o un numero di piedi) che differisce dal tempo effettivo della proiezione (per questo le sei ore e mezza girate di *Empire* diventano otto in proiezione). Nel tempo della proiezione ha origine una diversa cadenza del film. Che cosa enfatizzano i primi film di Warhol? Proprio il modo in cui, grazie al cinema, facciamo esperienza del tempo. Il tempo è probabilmente l'elemento più importante, quello che distingue questa dalle altre forme di arti visive. Può anche accadere qualcosa di diverso se modifichiamo invece il "passo" della macchina

da presa. È ciò che notiamo davanti a un film come *Gradiva Esquisse* di Raymonde Carasco (1978). Durante le riprese sono state testate sei diverse velocità, da cinquecento a cinquanta fotogrammi al secondo. Il famoso testo di Wilhelm Jensen dedicato alla *Gradiva*, studiato da Sigmund Freud, viene reso attraverso questa ipnotica dimensione psichica. Il "passo" qui è estremamente rallentato. L'andatura osservata da Balzac e analizzata da Marey trova qui la sua analisi più mirabile. Un piede gigantesco riempie l'inquadratura.



LUCE

Queste pagine rapsodiche tentano di giocare sui bordi di un termine: andatura, passo, camminata, cadenza. Lo fanno cercando di riflettere su quegli elementi fondativi delle condizioni di vita dell'essere umano indicati da Balzac e il loro riflesso colto nel "passo" della macchina-cinema. Nella loro proiezione. Sono annotazioni che accompagnano (vorrebbero accompagnare) un programma di film, che su queste ipotesi fanno perno. Balzac, Tourette, Marey, il *burllesque*, qualche film strutturale. Il passo è cadenzato, alterato, disturbato, veloce, lento, velocissimo: come variabile è il ventaglio dei motivi musicali.

Un film, in particolare, potrebbe impattare le diverse questioni che abbiamo incontrato nel cammino. Si intitola *Alchemy* (1971) e l'ha realizzato un filmmaker giapponese, Tsuneo Nakai. In un paesaggio che sembrerebbe in abbandono, in rovina, una macchina da presa riprende una fonte luminosa posta in lontananza. Potrebbe essere la luce di un proiettore colta in un ribaltamento speculare. Dei fotogrammi neri cadenzano la successione del film. All'inizio in maniera quasi impercettibile. Ma, mentre la cinepresa con un lento zoom si avvicina alla fonte luminosa, allo stesso modo, questa punteggiatura nerastra acquista visibilità iniziando ad accentuare uno scintillamento (*flicker*) dell'immagine. Così il film si trasforma in una sorta di pulsazione strutturale luminosa, accentuata dalla colonna sonora. Ci avviciniamo sempre più, men-

tre l'immagine vira al negativo, sovrimpressa; mentre non resta che una violenta cascata luminosa davanti a noi. Un precipitato di luce. Quella di un proiettore? Quella registrata da una macchina che macina un passo, una cadenza, fino a immergerci in un biancore diffuso. Una macchina da presa filma una fonte luminosa, avvicinandosi fino a inondare l'inquadratura di luce. Questa luce è ciò che vediamo colpire ogni volta lo schermo, modulata da alcuni ingranaggi che ne gestiscono la successione, il ritmo, il "passo", il suo tempo. La sua dimensione corpuscolare

In uno dei suoi scritti enigmatici, il *De Luce*, Roberto Grossatesta (1170 ca. - 1253) apre il suo *Trattato* con queste parole:

La prima forma corporea, che chiamiamo corporeità, reputo che sia la luce. La luce infatti si diffonde in ogni direzione, così che da un punto di luce subito si genera una sfera di luce grande quanto si vuole, se non si frappone un corpo opaco.

Ci sia permessa una minuscola *profanazione*. È possibile che questo corpo opaco sia una striscia di pellicola.



Note:

Il saggio di Giorgio Agamben *Note sul gesto*, compare in G. Agamben, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Boringhieri, Torino, 1996 (originariamente in "Trafic", n. 1, P.O.L., Paris, 1992); le citazioni di Etienne-Jules Marey le desumiamo da L. Mannoni, *Etienne-Jules Marey. La mémoire de l'oeil*, Mazzotta-Cinémathèque Française, Milano, 1999, forse il contributo più esaustivo dedicato a Marey; François Albera riflette sull'istante Marey in *The case for an Epistemography of Montage. The Marey Moment*, cfr. F. Albera, M. Tortajada (a cura di), *Cinema beyond film. Media Epistemology in the Modern Era*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2010; per la *Teoria dell'andatura* di Balzac, rimandiamo a H. de Balzac, *Patologia della vita sociale*, Boringhieri, Torino, 1992; le dichiarazioni di Minjung Kim si trovano in Ivonne Sheen (a cura di), *New Filmmakers: Minjung Kim*, "Desistfilm", 27/11/2013 (<https://desistfilm.com/new-filmmakers-minjung-kim/>); per le dichiarazioni di Peter Kubelka, cfr. Jonas Mekas, *Interview with Peter Kubelka*, "Film Culture", n. 44, Spring 1967; per quelle di Paul Sharits, cfr. *General Statement for 4th International Film Festival, Knokke-le-Zoute, (1967)*, in "Film Culture", n. 47, Summer 1969; la citazione su Warhol si trova in Stephen Koch, *Stargazer. The Life, World and Films of Andy Warhol*, Marion Boyars, New York, 1985; Il passo di Roberto Grossatesta lo desumiamo da R. Grossatesta, *La luce*, Pisa University Press, Pisa, 2011.