

**Guido Bartorelli – Lisa Parolo (a cura di), *Sirio Luginbühl: film sperimentali*, Cluep, Padova 2018, pp. 315. ISBN 978-88-6787-891-8**

Grazie al lavoro congiunto svolto dalle Università di Padova e di Udine, oggi è finalmente possibile ripercorrere in modo organico la vicenda artistica e intellettuale di Sirio Luginbühl (Verona 1937 – Padova 2014), figura che, nella rilettura dell'arte italiana degli anni Settanta recentemente proposta da un'ampia produzione di mostre e saggi, sembrava essere stata sottovalutata, se non del tutto dimenticata. Una mostra e un corposo catalogo<sup>1</sup>, curati da Guido Bartorelli e Lisa Parolo, hanno portato alla luce una qualità della sua esperienza che consente di affiancarlo a protagonisti riconosciuti della sperimentazione cinematografica italiana come Paolo Gioli, Piero Bargellini e Alberto Grifi.

La carriera di Luginbühl copre un arco di tempo che va dalla metà degli anni Sessanta ai Novanta, ma il contributo più rilevante della sua produzione consiste in un corpus di film sperimentali in 8mm dalla forte componente performativa datati tra il 1968 e il 1974, anni cruciali in cui la sperimentazione artistica è di volta in volta il manifesto, il precipitato o il termometro dei più vasti rivolgimenti sociali e politici. Per la tipologia del suo lavoro e per una scelta politica fieramente rivendicata, Luginbühl si è sempre collocato al di fuori dei circuiti commerciali; è un fattore, questo, che può aiutare a comprendere il motivo per cui la sua opera, nel momento in cui la produzione si è andata rarefacendo, non abbia più goduto della giusta visibilità, entrando così in una zona d'ombra<sup>2</sup>. Accanto alla produzione artistica, non meno rilevanti sono stati i suoi scritti storico-critici sulla sperimentazione del linguaggio del film e del video, soprattutto i volumi *Cinema underground oggi* (1974), *Lo schermo negato. Cronache del cinema italiano non ufficiale* (con Raffaele Perrotta, 1976) e *Videotapes. Arte tecnica storia* (con Paolo Cardazzo, 1980), testi che per molto tempo sono stati sostanzialmente gli unici approfondimenti disponibili in Italia per orientarsi nella scena nazionale e internazionale. A coronamento di tutto ciò, Luginbühl è inoltre stato anche un instancabile organizzatore e curatore di rassegne ed eventi culturali volti a

---

1 BARTORELLI – PAROLO (2018).

2 Sorprende, ad esempio, notare la sua assenza nel catalogo di una mostra che intendeva ripercorrere con sistematicità la situazione italiana quale è stata *Lo sguardo espanso. Cinema d'artista italiano 1912-2012*, a cura di Bruno Di Martino, Marco Meneguzzo e Andrea La Porta, svoltasi a Catanzaro nel 2012; è ugualmente rimarchevole la sua esclusione dal ciclo di film-documentari di Paolo Brunatto *Schegge di Utopia. Il cinema underground italiano (questo sconosciuto)*, dedicato a dodici cineasti sperimentali italiani e andato in onda per la prima volta nel 2005 sul canale satellitare Cult.

promuovere le poetiche sperimentali e, dopo la fine di quell'epoca, la conservazione della loro memoria storica.

Questo cinema "non ufficiale" è stato portato avanti in Italia da numerosi autori degni di riscoperta e rappresenta ancora oggi una preziosa testimonianza «sotterranea»<sup>3</sup> della realtà socio-culturale di quell'epoca storica. Sirio Luginbühl, in particolare, pur agendo da una posizione culturalmente e geograficamente decentrata come quella di Padova, ha reso le tematiche propulsive dei sommovimenti del Sessantotto – innanzitutto quella della liberazione sessuale, ma anche, più in generale, dell'immaginazione al potere – il cuore della propria ricerca.

Nelle parole dello stesso autore, il suo è un «[...] cinema che si differenzia, un cinema che vuole essere un ritorno alla natura, che vuole suscitare una valida tematica nell'animo dello spettatore, che vuole ricominciare di nuovo»<sup>4</sup>.

Sono definizioni che esprimono l'urgenza di trasgredire non solo i canoni della tradizione, ma la stessa avanguardia nel momento in cui inizia a irrigidirsi in dogma. Un approccio rigoroso, quindi, anche nel rifuggire da ogni strumentalizzazione o affiliazione, consapevole di sfidare il rischio dell'incomprensione e dell'estraneità al sistema. Difatti, sempre nelle parole dell'artista e di uno dei suoi più stretti collaboratori, il fotografo Andrea Concolato, emerge: «Sarebbe erroneo vedere i nostri films come atti rivoluzionari: essi non sono né al di là né al di qua della barricata, ma sulla cima, per cui possono prendere fucilate da una parte e dall'altra»<sup>5</sup>.

Ospitata negli spazi raccolti di Palazzo Pretorio di Cittadella, la mostra ha presentato sei soli cortometraggi, accompagnati da una selezione di foto di scena scattate da Concolato, di materiali cartacei (cataloghi, locandine, programmi) e della strumentazione tecnica originale. Una sobrietà lodevole che ha permesso di apprezzare a pieno la dimensione temporale dell'esperienza. Da tutte le opere presentate è emerso il contrasto, al centro di gran parte della produzione di Luginbühl, tra la spinta emancipatoria prodotta dai movimenti studenteschi e politici che si stavano allora diffondendo e una visione borghese e tradizionalista dei rapporti sociali propria di una città di matrice cattolica come Padova. Il rapporto con la dimensione provinciale e la capacità di metterne in discussione gli elementi ideologici o comportamentali più radicati, quasi con la curiosità del chimico che provoca una reazione in laboratorio, è un aspetto che caratterizza la poetica di questo autore e che fornisce non pochi elementi per riflessioni sociologiche.

---

3 CALDURA (2018, 178). Nel suo saggio, l'autore la definisce così contrapponendola a quella di «superficie» prodotta dalle opere del cinema commerciale.

4 Cit. in PAROLO (2018, 71).

5 PAROLO (2018, 51).

La descrizione dell'opera forse più emblematica della carriera di Luginbühl, *Amarsi a Marghera (Il bacio)* (1970), può chiarire meglio il valore di questa sfida. La fase preparatoria è parte integrante dell'opera: un ragazzo e una ragazza che non si sono mai visti prima vengono coinvolti da Luginbühl tra le dune di una discarica di rifiuti industriali, invitati a spogliarsi e a scambiarsi un lungo bacio davanti a un gruppo di giornalisti e fotografi. È un'opera che sintetizza con efficacia alcune delle tematiche più urgenti dell'epoca: lo sberleffo antiborghese, la fantasia al potere, la denuncia dei danni ambientali e, al centro di tutto, la rivoluzione sessuale.

Siamo nei territori della performance, non certo dell'interpretazione attoriale, ma il rapporto tra azione e ripresa chiarisce come il film non sia una mera documentazione. La messa in scena è semplice solo in apparenza: l'azione è calata in un deserto generato dalle attività industriali e consumistiche, trasparente metafora di una natura devastata dalla logica economica borghese. Il bacio è un atto di ribellione proprio perché avviene all'interno di una gabbia di sguardi, quelli di una società di voyeur incapace di empatizzare. In *Amarsi a Marghera* assistiamo allo stringersi di un nodo di sguardi e di reciproci imbarazzi: tra i due ragazzi, che si ritrovano in una situazione a dir poco spiazzante; tra la coppia e il gruppo degli astanti, che registrano la loro composta fissità; tra questi osservatori invitati a invadere il campo e l'autore che li scruta.

Viene rilevata insomma un'equivalenza tra ciò che normalmente resta fuori dal nostro campo visivo e ciò che, in quanto spettatori, il linguaggio del cinema tradizionale ci sollecita a rimuovere per "sospendere l'incredulità". Quel linguaggio, e la struttura commerciale-industriale che ne è all'origine, impedisce a una certa realtà di esprimersi, mentre con i suoi film Luginbühl si preoccupa invece di "attivarci", di renderci spettatori svegli e increduli. Per questo obiettivo servono situazioni di contrasto che producano scandalo e turbamento.

Il corposo catalogo si rivela uno strumento la cui utilità va oltre la disamina dell'opera di Luginbühl, la quale si presta a essere un'ideale falsariga per ricostruire la scena cinematografica sperimentale italiana di quegli anni. Tre saggi introduttivi, di Guido Bartorelli, Lisa Parolo e Gianandrea Sasso, delineano la genealogia in cui si è iscritta la sua ricerca, le vicende biografiche che l'hanno determinata e le questioni tecniche implicate nel restauro e nella conservazione del fondo delle sue opere; a questi scritti seguono poi le schede della filmografia in pellicola (quasi una quarantina i film realizzati), completa di quelli perduti grazie allo studio degli appunti dell'autore; infine, altri sette saggi approfondiscono aspetti specifici del suo lavoro, come il tema dell'erotismo e del corpo nel saggio di Riccardo Caldura, l'utilizzo del paesaggio veneto in quello di Federica Stevanin,

il rapporto con il gallerista veneziano Paolo Cardazzo in quello di Giovanni Bianchi, la sua attività di curatore nei ricordi di Virginia Baradel e una testimonianza dello storico del cinema Antonio Costa.

Il problema di una corretta nomenclatura che restituisca la varietà delle ricerche audiovisive è al centro del saggio di Bartorelli<sup>6</sup>. Non si tratta certo di una questione trascurabile, se si pensa a tutte le ambiguità che sorgono nel momento in cui si debbono etichettare tali opere, e non deve ingannare il fatto che immagini in movimento di diversa natura vengano spesso fruite in un contesto omogeneo, quello di una mostra, e quasi sempre in un supporto digitale che ne appiattisce le differenze originarie. Anche in questa mostra, come dichiara subito il titolo del saggio, è stata attuata una «forzatura», quella di presentare i film di Luginbühl in uno spazio espositivo anziché in una sala cinematografica per poter restituire visibilità a queste opere. Ma, come spiega Bartorelli, la differenza tra le due modalità è fondamentale per la comprensione della natura della ricerca di quegli anni: nel momento in cui si rivolge al medium filmico l'artista opera un radicale allontanamento nella procedura di presentazione dell'opera, passando dall'atto di esporre a quello del proiettare. Ciò implica che dal *white cube* del museo o della galleria – dove lo spettatore si muove in un incontro fisico con lo spazio degli oggetti o dell'installazione in una temporalità a sua scelta – si debba passare al *black box* del sala cinematografica, dove viene negata intenzionalmente la mobilità fisica e la percezione ambientale, in modo da trasportare lo spettatore dal suo tempo presente e dallo spazio locale, nello spazio narrativo del mondo cinematografico sullo schermo<sup>7</sup>.

Due modelli di esposizione e spettatore, quindi, che sembrerebbero inconciliabili, fino al momento in cui tale divaricazione verrà invece pressoché annullata con la diffusione della videoarte. Bartorelli osserva come questa pratica, basandosi su di una tecnologia destinata alla riproduzione in un monitor televisivo e dotata del riavvolgimento automatico della videocassetta al termine della traccia, permetta di eludere molti dei vincoli della sala cinematografica e quindi di produrre un'esperienza che torna a essere paragonabile a quella di un oggetto. Tanto più che, potendosi finalmente effettuare lunghe riprese senza il problema del costo della pellicola e del suo sviluppo, fin dalla sua nascita la videoarte si disinteressa alla componente narrativa, preferendo dare valore alla possibilità di registrare qualcosa che accade.

Il fatto che oggi quasi tutte le opere audiovisive, anche quelle originariamente in pellicola, vengano riversate in digitale e spesso riprodotte su monitor contribuisce quindi

---

<sup>6</sup> BARTORELLI (2018).

<sup>7</sup> UROSKIE (2014, 56).

all'appiattimento terminologico e di conseguenza alla comprensione delle rispettive peculiarità. Ecco allora che le espressioni “film sperimentale”, “film d'avanguardia” e “film d'artista” possono sembrare intercambiabili e, a volte, addirittura si tende sbrigativamente a includere qualsiasi opera audiovisiva nella “videoarte”. Opere emblematiche come *Meshes in the afternoon* di Maya Deren, *Kiss* di Andy Warhol oppure *Umano non umano* di Mario Schifano, tutte girate in pellicola e proiettate in prima istanza in sale cinematografiche, non appartengono necessariamente alla stessa categoria.

Procedendo con sistematicità, Bartorelli ricava delle definizioni a partire dall'analisi comparata degli scritti di Luginbühl, che dimostrano di questo autore non solo una cultura degli sviluppi artistici sempre aggiornata, ma anche una costante interrogazione della natura del proprio lavoro. Il vantaggio di riferirsi a un'opera che è sia artistica che saggistica non è di poco conto, perché i termini in questione possono essere ricavati da una pratica militante anziché da teorizzazioni più o meno accademiche, che rischierebbero di sottovalutare l'influenza dei fattori materiali sulle scelte poetiche.

Seguendo dunque i ragionamenti dell'artista padovano, Bartorelli illustra innanzitutto la categoria più antica tra quelle in uso, quella del “film d'artista” che indicherebbe un lavoro su pellicola realizzato da un autore che appartiene a un altro ambito artistico (pittura, teatro, musica ecc.) e che non intende introdursi in una ricerca propriamente cinematografica. Si tratta quindi del cinema prodotto dalle avanguardie storiche – da cui la sottocategoria del “film d'avanguardia” – che ha avuto tra i suoi massimi esponenti Man Ray e Andy Warhol, mentre in ambito italiano possiamo pensare ai casi di Schifano, Baruchello e Nespolo. Ciò che caratterizza questo tipo di lavoro è l'interesse al recupero dagli albori del cinema di soluzioni formali e di contenuto per ciò che il cinema ancora non è, mantenendo una certa libertà dalla dittatura della narrazione, componente intoccabile del cinema commerciale.

Il “film sperimentale” è invece il frutto di un'indagine delle specificità del film inteso come territorio indipendente da altre espressioni artistiche, liberato da un linguaggio precostituito e quindi condiviso. È per questa sua natura che tale prodotto consapevolmente sfida il rischio dell'incomprensione e si condanna a una circolazione difficoltosa: esso è, a tutti gli effetti, un esperimento. Questa è la categoria in cui si inserisce più agevolmente la ricerca di Luginbühl. Da questa condizione di marginalità derivano anche le etichette di “film indipendente” e “underground”. Con la prima viene sottolineata la marginalità produttiva, ossia il fatto che l'autore abbia scelto di autofinanziarsi per mantenere la propria ricerca libera da qualsiasi condizionamento e per poter così veicolare contenuti provenienti dalla controcultura e dalla protesta politica. Con la seconda è

evidenziata invece la marginalità nella fruizione, che avviene in circuiti alternativi intellettuali o studenteschi, comunque più ristretti rispetto a quelli del film d'artista, che può contare in ultima istanza sull'estensione del sistema dell'arte.

Da queste considerazioni, e da altre presenti nel catalogo, emerge l'influenza esercitata su Luginbühl dal New American Cinema<sup>8</sup> e da Andy Warhol. Con il primo l'affinità è riscontrabile nel rilievo dato a una sessualità liberatoria, negli interventi manuali sulla pellicola sotto forma di graffiature, nell'uso della sovrimpressioni, nei richiami al cinema commerciale; con il secondo, invece, nella presenza di azioni performative elementari prive di picchi e mute. Questi confronti favoriscono la comprensione delle ragioni strutturali dell'artista padovano e la sua opposizione alla narrazione tradizionale che si manifesta in una sorta di chiusura ad anello.

Il saggio di Lisa Parolo<sup>9</sup> si concentra sulla biografia dell'artista nella fase più produttiva del suo percorso, quella relativa agli anni Sessanta e Settanta, periodo in cui a livello mondiale si assiste alla messa in discussione delle forme artistiche tradizionali. In che modo questa ondata di novità e aperture arriva a toccare un giovane padovano laureato in geologia? La ricostruzione operata dalla Parolo della situazione padovana, con il suo tessuto di realtà culturali dinamiche e di presenze intellettuali, illustra come la provincia italiana di quell'epoca abbia saputo aprire dei canali di aggiornamento ai fermenti dell'avanguardia artistica che si stavano sviluppando nelle grandi città europee.

Luginbühl si avvicina all'arte verso i primi anni Sessanta grazie ad alcune realtà come il circolo Il Pozzetto, che svolge un'intensa attività di sprovvincializzazione arrivando a ospitare artisti come John Cage, Sylvano Bussotti e Piero Manzoni, e un bar-ritrovo frequentato da artisti, Il Coccodrillo. Gli incontri decisivi per l'inizio dell'attività artistica saranno però quelli con il Gruppo N, con l'editore Vanni Scheiwiller e con Emilio Vedova, momenti che avvicinano Luginbühl alla neo-avanguardia letteraria, all'epoca contigua alle ricerche dell'arte programmata e a una concezione politica dell'arte. La lettura di riviste come «Grammatica», «Sipario» e «Marcatrè», che documentano le sperimentazioni teatrali dell'epoca, porterà Luginbühl a interessarsi in particolare alla performance e all'happening, allora in piena diffusione sulla scena italiana<sup>10</sup>.

---

8 Il New American Cinema è l'etichetta sotto cui, nel 1960, si riunisce un gruppo di cineasti in opposizione al cinema hollywoodiano capeggiato da Jonas Mekas, fondatore della rivista «Film Culture». Di questo gruppo fanno parte autori come Gregory Markopoulos, Kenneth Anger, Jack Smith, Stan Brakhage.

9 PAROLO (2018).

10 Soprattutto si pensi all'attività di gallerie come La Tartaruga di Roma e a eventi quali *Arte povera + azioni povere* ad Amalfi o *Campo Urbano* a Como.

Parolo mette ordine nelle tappe iniziali della carriera basandosi soprattutto su descrizioni annotate dall'artista stesso. L'esordio artistico avviene attorno al 1965, quando Luginbühl dà avvio nella sua città a una serie di azioni di cui rimangono purtroppo solo scarse tracce documentarie, sufficienti comunque a dimostrare la sua tendenza all'interdisciplinarietà artistica nella loro combinazione di poesia, teatro, scenografia e pittura. Già in questa primissima fase, l'obiettivo è quello di riattivare la sensibilità di un pubblico reso passivo da troppe certezze, e per questo il canale scelto è quello della provocazione – ricorrono presenze femminili semi-svestite – che susciterà naturalmente anche delle critiche.

Nel 1968 inizia la produzione filmica. Nonostante la spinta a questo passaggio derivi, come per altri artisti della sua generazione, dalla necessità di dare una durata alla transitorietà effimera degli happening, Luginbühl eviterà sempre un uso documentativo del film per interrogare – e forzare – le possibilità offerte dal medium cinematografico, arrivando in certi casi a intervenire direttamente sulla pellicola. Un altro incontro cruciale segnalato da Parolo è quello con Nanni Balestrini, artista e poeta membro del Gruppo 63, dal momento che è lui a creare il contatto con uno dei fondatori della celebre Cooperativa di Cinema Indipendente di Roma: Adamo Vergine. In questo momento Luginbühl non ha ancora realizzato film, ma l'ispirazione probabilmente gli verrà offerta dalla conoscenza del New American Cinema, se è vero, come ipotizza l'autrice, confortata da materiali trovati nell'archivio, che nel giugno di quell'anno l'artista padovano ha assistito a una rassegna dedicata a questa corrente alla Galleria de' Foscherari di Bologna.

In tal senso ella nota come la prassi artistica di Luginbühl, diversamente dalla norma, lasci ampi margini decisionali ai suoi esperti collaboratori, *in primis* per la scelta delle inquadrature e della fotografia. La sua è un'autorialità che si esprime soprattutto nella pre e post-produzione – non ha mai effettuato riprese in prima persona – ossia in ciò che, da un lato, concerne lo sviluppo dell'idea e il coinvolgimento degli attori, e dall'altro il trattamento della pellicola e il suo montaggio.

In breve tempo, Luginbühl ottiene le prime occasioni di un confronto con la scena sperimentale italiana partecipando ad alcuni degli eventi artistici d'avanguardia che in quegli anni costellano la provincia italiana, come *Un paese + l'avanguardia artistica* che si tiene ad Anfo nell'agosto del 1968, dove l'artista è invitato a proiettare i suoi film. Subito dopo ufficializza la fondazione della cooperativa Cinema Indipendente Padova, rimarcando in tal modo la vicinanza con la Cooperativa di Cinema Indipendente nazionale. Il linguaggio dei suoi film in questa fase inizia a precisarsi mostrando una maggiore consapevolezza tecnica, una sensibilità ai temi ambientali e una più decisa

impronta politica. Sono gli anni in cui diventa più esplicita la natura politica del suo lavoro, e ciò si nota appunto nella crescente attenzione verso un paesaggio che porta le ferite dell'antropizzazione consumistica e dell'inquinamento. I suoi personaggi si esprimono attraverso atti ludici, amorosi o teatrali: è la libertà declinata nelle sue più varie sfaccettature, ma compare anche la morte.

Paradossalmente, proprio nel momento in cui le circostanze permettono a Luginbühl di essere presente in festival nazionali e internazionali, e di avere a disposizione una strumentazione più professionale, la sua produzione inizia a declinare. In realtà, come spiega Parolo, si tratta di un fenomeno riscontrabile in tutta la scena sperimentale italiana per almeno due motivi: la persistente difficoltà di trovare spazi per proiettare le pellicole a passo ridotto, ma soprattutto la diffusione della più agevole tecnologia video. Pur riducendo la produzione, Luginbühl continuerà fino alla metà degli anni Novanta a girare in pellicola come Gioli e pochi altri, ma è appunto una scelta di nicchia, estremamente autoriale e destinata a perdere contatto con le frange dell'avanguardia. Nel frattempo, Luginbühl pubblica quei saggi che si riveleranno fondamentali per ricostruire la storia del cinema sperimentale e underground in Europa e America, e che permettono quindi di valutare il contributo tutt'altro che secondario della scena italiana. Grazie a queste pubblicazioni l'autore si afferma anche come uno dei maggiori esperti del settore, un ruolo che, leggendo il catalogo, viene da pensare abbia progressivamente contribuito a consumarne l'entusiasmo creativo permettendogli di rinchiudersi in una visione retrospettiva.

Tra i saggi di approfondimento, va segnalato in particolare il contributo di Riccardo Caldura sul valore dell'erotismo nell'opera di Luginbühl<sup>11</sup>, che, come detto, è tema nodale della sua arte. Facendo riferimento soprattutto ad *Amarsi a Marghera*, Caldura riconosce che l'erotismo in questione è un tratto complesso della narrazione, perché da un lato si tratta di un tema che, a distanza di anni, soffre il cambiamento dei costumi, con la conseguente perdita del potenziale rivoluzionario che scatenava in quel momento; dall'altro, però, proprio per questo legame particolarmente stretto con l'epoca che testimonia, è un veicolo per farci entrare con più intensità nelle sue ragioni.

Perché è proprio il tema erotico ad aver assunto questa centralità nell'opera di Luginbühl? Visto che nel suo cinema si tratta di un elemento che, anziché soddisfarle, frustra le usuali aspettative dello spettatore, qual è la sua vera funzione? Se per indagare le caratteristiche di un ambiente è necessario munirsi di uno strumento di precisione, Caldura rileva come per Luginbühl, intenzionato a ridiscutere dalle fondamenta

---

11 CALDURA (2018).

l'ambiente-cinema inteso come struttura narrativo-descrittiva-industriale non più idoneo a recepire le istanze del tempo, questo strumento sia stata la donna.

Non semplicemente una musa ispiratrice, quindi, ma nelle sue mani un vero e proprio "sismografo", come la definisce l'autore del saggio, con cui indagare la natura del cinema. Facendo riferimento al rapporto tra sguardo e nudo femminile delineato in due opere emblematiche come *Il disegnatore della modella coricata* di Dürer e l'enigmatico *Etant donnés* di Duchamp, Caldura propone l'erotismo come dispositivo che enfatizza l'atto del nostro guardare. Ecco che tutta l'opera di Luginbühl può essere quindi riletta alla luce di una voluta ambiguità legata all'atto della ripresa. Basti ripensare quindi, ancora una volta, ad *Amarsi a Marghera*: in campo, contemporaneamente svelati, abbiamo l'abbraccio dei corpi nudi e il gruppo che li guarda. Ecco il paradosso, l'inganno dell'apparato tecnico: libera e controlla al tempo stesso. Ciò che dovrebbe rendere questo momento intimo più vicino al nostro sguardo, in realtà opera una rigida mediazione che l'industria del divertimento nasconde alla nostra coscienza.

Si capisce così perché, secondo Luginbühl, solo un cinema radicalmente diverso, che intenda «ricominciare di nuovo»<sup>12</sup>, possa essere in grado di renderci consapevoli della nostra irredimibile distanza dalle cose.

Massimo Marchetti  
massimomarchetti.1@gmail.com

---

12 CALDURA (2018, 178).



Fig. 1 Antonio Concolato, foto di scena dal film di Sirio Luginbühl, *Amarsi a Marghera (Il bacio)*, 1970.



Fig. 2 Sirio Luginbühl, *La bandiera*, 1970, fotogramma.

**Riferimenti bibliografici**

BARTORELLI 2018

G. Bartorelli, *Sirio Luginbühl a Palazzo Pretorio: le ragioni di una forzatura*, in BARTORELLI – PAROLO 2018, 27-49.

BARTORELLI – PAROLO 2018

G. Bartorelli, L. Parolo (a cura di), *Sirio Luginbühl: film sperimentali. Gli anni della contestazione*, Catalogo della mostra (Palazzo Pretorio, Cittadella, 15 aprile – 15 luglio 2018), Padova.

CALDURA 2018

R. Caldura, *Sotterranea, erotica, alternativa. Note intorno alla ricerca di Sirio Luginbühl*, in BARTORELLI – PAROLO 2018, 177-90.

LUGINBÜHL 1974

S. Luginbühl (a cura di), *Cinema underground oggi*, Padova.

LUGINBÜHL – CARDAZZO 1980

S. Luginbühl – P. Cardazzo, *Videotapes. Arte tecnica storia*, Padova.

LUGINBÜHL – PERROTTA 1976

S. Luginbühl – R. Perrotta, *Lo schermo negato. Cronache del cinema italiano non ufficiale*, Milano.

PAROLO 2018

L. Parolo, *Sirio Luginbühl e la sperimentazione nell'arte e nel cinema (1960-1980). Note su un film-maker dimenticato*, in BARTORELLI – PAROLO 2018, 51-79.

UROSKE 2014

A. V. Uroskie, *Between the Black Box and the White Cube. Expanded Cinema and Postwar Art*, Chicago.