

Titolo || Il video in Italia: una storia di eccezioni

Autore || Valentina Valentini

Pubblicato || Kira Perov, (a cura di), *Bill Viola: Visioni interiori*, Giunti, Roma, 2008.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 2

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Il video in Italia: una storia di eccezioni

di Valentina Valentini

La produzione video in Italia si distingue per una sua difficoltà strutturale a collocarsi in un apparato stabile di produzione-distribuzione. Le esperienze italiane sono certamente anticipatrici e importanti nel panorama internazionale, ma destinate a rimanere "casi unici ed eccezionali" che si esauriscono rapidamente: dal *Manifesto del Movimento spaziale per la televisione* (1952) firmato da Fontana, Burri, Joppolo, e altri artisti, fino alle attività di centri quale *art/tapes/22*¹, l'Italia è stata un pioniere nel settore della produzione di videoarte, in cui sono stati coinvolti artisti che provenivano in massima parte dalle arti visive. Un'attività di notevoli dimensioni è stata quella promossa da *art/tapes/22* che nasceva nel 1973 a Firenze, per iniziativa di Maria Gloria Biccocchi, come centro di produzione di videotape di artisti, tentando anche, oltre alla produzione illimitata e per sollecitarne la vendita, di farne anche una piccola serie firmata dall'artista su una fotografia presa dal video stesso con un'accentuata matrice internazionale (aveva infatti una sede a Parigi e una a New York in collaborazione con la galleria Castelli - Sonnabend). Per alcuni anni è stato, infatti, il più importante centro italiano di arte video, sia per l'intensa attività produttiva (quasi cento opere video) che distribuiva, sia per le mostre che ha promosso: *Project '74* a Colonia, *Impact Video Art* a Losanna, *Americans in Florence* *European in Florence*, presentata al MoMa di New York, in California e in Olanda².

Nel 1974 Bill Viola, su consiglio di David Ross, lascia New York (dove era consulente tecnico per l'Everson Museum of Art) e accetta l'incarico di direttore tecnico ad *art/tapes/22* dove, oltre a collaborare alla realizzazione della produzione video degli altri artisti, ne realizzò di propri (*Halloway*, 1973, *Eclipse*, *Gravitational Pull*, 1974, *A Million Other Things*, 1975, alcuni confluiti in *Red Tape*). La sua presenza nel centro di produzione di Firenze inaugurava una nuova fase della ricerca video: «da una lateralità e sottomissione al campo delle arti visuali a una autonoma e matura forma linguistica»³. Infatti la serie raggruppata sotto il nome *Red Tape. Collected Works*, realizzata fra il 1973 e il 1975, è di enorme interesse non solo perché nasce dalla sperimentazione della prima videocamera a colori, ma perché fonde i tratti propri della performance (l'opera video come azione eseguita direttamente dall'artista) con le procedure di composizione audiovisuale possibili attraverso l'editing elettronico, che Bill Viola svilupperà particolarmente nelle sue opere degli anni Ottanta⁴. Nei primi anni Settanta, secondo l'opinione David Ross, il primo curatore di mostre di video installazioni e monocolore negli USA al cui fianco stava il giovane Bill Viola, erano forse cento persone in tutto il mondo a occuparsi di video: non c'era pubblico, né critici (tranne Gene Youngblood) fino a quando non si diffuse l'home video, fra il 1974-1975, le università iniziarono a organizzare corsi e il New York Council for the Arts a finanziare progetti e a comprare attrezzature video per gli artisti. In Europa, invece, furono singole personalità come Gerry Schum e Maria Gloria Biccocchi che promossero questa forma d'arte, coinvolsero gli artisti e crearono sensibilità e interesse: «Solo allora un pubblico cominciò a crescere in Europa e si fuse più rapidamente e con maggior forza e passione di quanto avesse mai fatto il pubblico americano, poiché lo spettatore europeo era più addestrato e aperto alla fruizione di un cinema difficile per cui poteva anche accogliere artisti che esigevano dallo spettatore una maggiore concentrazione e complessità. Così il pubblico europeo crebbe a un ritmo più rapido di quello nordamericano»⁵. Gerry Schum, che nel 1969 aveva realizzato in pellicola i due programmi *Land Art* e l'anno successivo *Identifications*, aveva ispirato il progetto di Maria Gloria Biccocchi allorché aveva presentato, nel 1971 alla galleria L'Attico a Roma, le opere di Mario Merz, Daniel Buren, Richard Long, Richard Serra, Jan Dibbets, Joseph Beuys, Walter De Maria, Gino De Dominicis realizzate dalla sua galleria televisiva di Colonia. Oltre alle opere colpiva la sua ipotesi progettuale: aprire

¹ Per alcuni anni *art/tapes/22* è stato il più importante centro italiano di videoarte con un'intensa attività promozionale anche all'estero coinvolgendo nella sperimentazione del nuovo medium i più interessanti artisti del periodo, come Vito Acconci, Douglas Davis, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Joan Jonas, Antoni Muntadas, Marina Abramovic, Arnulf Rainer, Urs Luthi e altri. Nel 1976 il centro chiudeva e la collezione veniva ceduta all'Archivio Storico delle Arti contemporanee della Biennale di Venezia, dove solo di recente si è deciso di sollevarla dallo stato di incuria in cui è stata abbandonata per anni e si è proceduto a un restauro conservativo realizzato dal laboratorio di restauro del film *La Camera ottica* e dal Laboratorio CREA dell'Università degli Studi di Udine. Cfr. M. G. Biccocchi, *art/tapes/22*, Venezia 2003; *Cominciamenti*, a cura di V. Valentini, Roma 1989 e il recente studio *Arte in videotape, art/tapes/22, collezione Asac-La Biennale di Venezia. Conservazione restauro valorizzazione*, a cura di C. Saba, Milano 2007.

² Lo stesso MoMa di New York, che nel 1975 presenterà la mostra dei video prodotti da *art/tapes/22*, aveva appena incominciato nel 1974 a dare spazio al video, come scrive Barbara London: «Would you please send me information on the video you have? I am especially interested in becoming more familiar with European work, We have just started to show video at the Museum... on 3/4 Sony deck and 17 Triniton monitors, and are looking at work for future programs» (lettera di Barbara London a Maria Gloria Biccocchi del 28 agosto 1974, in *Cominciamenti*, op. cit., p. 84).

³ Fagone 1987, p. 82.

⁴ In questi video la scansione lenta della successione delle immagini sul monitor tende a potenziare e affinare la capacità percettiva del soggetto, a restituire il senso di scoperta per ciò che comunemente passa inosservato. In *A non-diary creamer* si vede Bill Viola che sorseggia una tazza di caffè molto lentamente, si ode il suono del corpo che deglutisce, succhia, respira forte e, contemporaneamente, si vede riflessa nel liquido nero del caffè l'immagine dell'artista che sta registrando con la telecamera la scena: bevuto l'ultimo sorso di caffè dalla tazza, scompare anche la doppia immagine dell'artista che guarda se stesso agire.

⁵ Ross 1993, p. 102.

Titolo || Il video in Italia: una storia di eccezioni

Autore || Valentina Valentini

Pubblicato || Kira Perov, (a cura di), *Bill Viola: Visioni interiori*, Giunti, Roma, 2008.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 2

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

all'arte un canale attraverso la televisione, non un luogo fisico, ma uno spazio che diventa reale solo quando la tv trasmette i filmati realizzati appositamente dagli artisti per quel medium, completamente differente dalla documentazione di qualcosa che è avvenuto altrove⁶.

Fra la fine degli anni Sessanta e la metà degli anni Settanta, spinti dalla radicale contestazione che investiva tutti i livelli della società, arte compresa, artisti visivi come Baruchella, Schifano, Nespolo, Patella, Agnetti, Colombo e filmmaker come Grifi, Agosti, Lombardo, Lajolo si erano coinvolti in un'interessante sperimentazione con l'immagine in movimento. I primi, passando dalla tela allo schermo (cinematografico e televisivo), vi portavano i tratti propri della pittura: isolare un dettaglio, scomporre la sequenza, congelare il fotogramma. Fabio Mauri realizzava degli schermi vuoti, spazi sospesi bianchi in cui l'immagine può diventare presenza virtuale, mentre quelle reali venivano proiettate sui corpi delle persone. Lo schermo, anziché la tela, era divenuto oggetto di rappresentazione, come i primi monocromi di Mario Schifano o come i suoi *Paesaggio Tv* (1970), immagini fotografate dalla televisione e trasferite su tela emulsionata, molto vicine alle immagini video. Alcuni filmmaker, invece, accantonavano la cinepresa a favore della videocamera, che mettevano al servizio della controinformazione, in funzione partecipativa e di attivazione di processi di socializzazione. Infatti il video è stato il medium della creatività diffusa che ha alimentato il mito della trasformazione dello *spectator* in *operator*, la cui efficacia si misurava pragmaticamente, dall'intensità del coinvolgimento che riusciva a suscitare nel contesto in cui interveniva. Il gruppo romano Video base (Leonardi-Lombardo-Lajolo) cominciò a lavorare con il video sulla scia del movimento studentesco e delle lotte operaie, unito dalla scelta di lavorare in gruppo superando la divisione dei ruoli. Il videotape rispondeva all'esigenza di disporre di un mezzo poco ingombrante, capace di penetrare in situazioni anomale e conflittuali come le lotte per la casa, le fabbriche occupate, le carceri.

Nei primi anni Settanta in Italia incominciavano anche le prime iniziative specifiche legate al video con *Circuito Chiuso-Aperto*, ad Acireale, per iniziativa di Itala Mussa e Carlo Crispolti; qualche anno prima lo studio 970/2 di Luciano Giaccari a Varese si attrezzava per videoregistrare le performance dal vivo; Lola Bonora nel 1971 inaugura il primo centro istituzionale dedicato alla promozione dell'arte video presso il museo di Palazzo dei Diamanti di Ferrara (che promuove U/ Tape, un festival annuale); a Venezia la Galleria del Cavallino, con Paolo e Gabriella Cardazzo, dal 1972 incomincia a collezionare opere video e a mostrarle.

Per il cinema indipendente italiano il passaggio al video è stato un'eccezione, non la norma, in quanto mancava la consapevolezza di dover affrontare un nuovo linguaggio; si sottovalutava, cioè, la specificità del dispositivo. *Anna* (1972), di Alberto Grifi e Massimo Sarchielli, un film girato in video e trasposto poi in pellicola affinché potesse circolare nei circuiti cinematografici, rappresentò una rivoluzione estetica, frutto della naturale confluenza nel nuovo medium delle pratiche sperimentali del cinema (e delle arti visive). Il caso di Paolo Rosa, fondatore del gruppo multimediale Studio Azzurro, esemplifica un processo che in Italia è avvenuto nei primi anni Settanta: abbandonare le pratiche legate alla pittura per cercare in altri media (fotografia e cinema) una possibilità di impegno sociale e politico, avendo come obiettivo quello di contribuire a destrutturare le immagini veicolate dai media di massa⁷. Il passaggio dalla pittura al cinema, per molti artisti visivi in Italia ha significato una fase di passaggio, una sperimentazione, nel senso che la maggior parte di essi, dopo la metà degli anni Settanta, ha riconquistato il terreno delle arti plastiche. L'approccio al dispositivo elettronico, per gli artisti coinvolti da art/tapes/22, ha rappresentato per la maggior parte di essi un'esperienza unica e singolare.

Riferimenti bibliografici

Fagone 1987

V. Fagone, *Archeologia del video italiano*, in *Ritratti*, a cura di V.Valentini, Roma 1987.

Ross 1993

D. Ross, *Quando viaggiare con il video era un'avventura e un cimento. Intervista a David A. Ross di G. Mantegna*, in Valentini 1993, pp. 97-107.

Valentini 1993

V. Valentini (a cura di), *Bill Viola: Vedere con la mente e con il cuore*, Taormina Arte 1993, VIII Rassegna Internazionale del Video d'Autore, testi di V. Valentini e B. Viola; intervista con l'artista di J. Zutter e con D. A. Ross di G. Mantegna, Roma. 1993.

Rosa - Cirifino 2003

P. Rosa- F. Cirifino, *I sentieri interrotti del video*, in *Le pratiche del video*, a cura di V. Valentini, Roma 2003

⁶ Gerry Schum radicalizzava l'assunto di artisti concettuali per i quali atto creativo e opera coincidevano nell'evento del fare (la performance) o nell'opera concepita come film o video capace di scardinare il sistema dell'arte eliminando il luogo fisico e l'oggetto-merce da esporre, acquistare e portare a casa, grazie all'immaterialità del supporto e al carattere "comunicativo" e collettivo del canale televisivo. Cfr. *Cominciamenti*, op. cit., pp. 33-56.

⁷ «Il passaggio al video per me è stato scioccante», dichiara Paolo Rosa, «per certi versi è stata una forzatura, nel senso che riguardo al video avevo acquisito dei preconcetti - come tutti coloro che, ancora oggi, fanno cinema - per cui il cinema sarebbe un'arte nobile mentre il video avrebbe un valore secondario, addirittura antitetico» (Rosa- Cirifino 2003, p. 228).

Un'altra eccezione alla regola di un mancato rapporto fra televisione e produzione video in Italia è costituita da Gianni Toti con i suoi videopoemi prodotti dalla Rai e mai messi in onda.

«Entrare nello spazio di Bill Viola vuol dire rientrare nel proprio spazio interiore: un luogo insieme pubblico e privato. Entrarvi non è faticoso; il sollievo che si prova nel riuscire ad abbandonarsi è la riuscita dell'opera per ogni spettatore».



BILL VIOLA VISIONI INTERIORI

BILL VIOLA VISIONI INTERIORI



ga
mm



GIUNTI