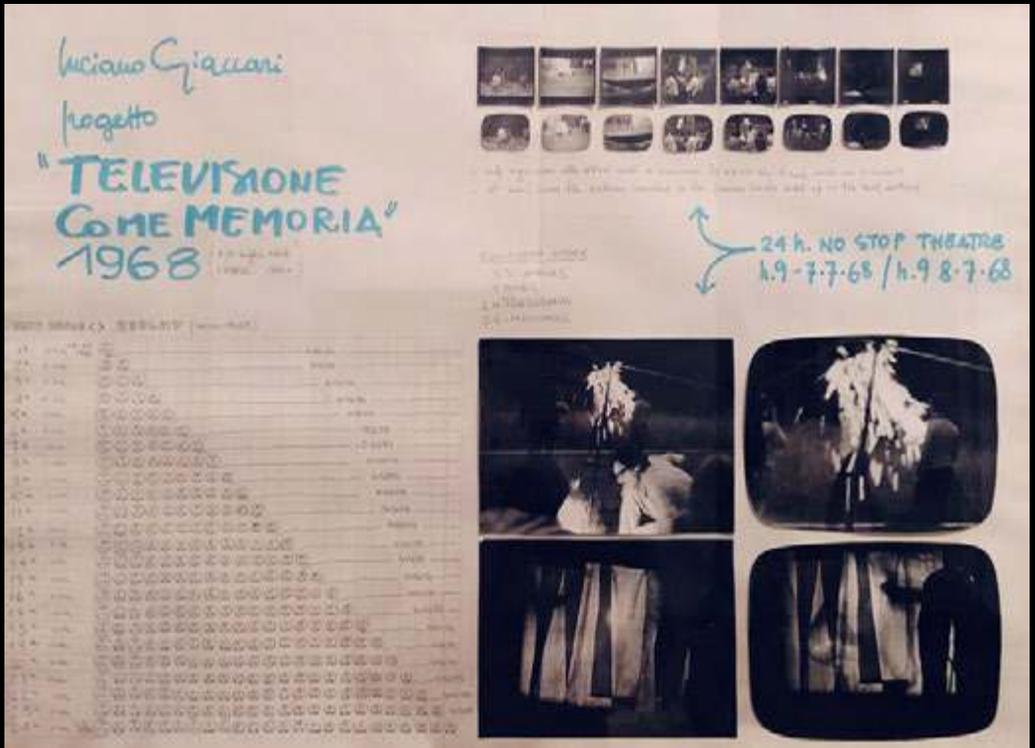




Sciami Ricerche

Webzine semestrale di Teatro, Video e Suono | Diretta da Valentina Valentini





Sciomi | RICERCHE

Webzine semestrale di Teatro, Video e Suono
Diretta da Valentina Valentini

Editoriale

Cosetta Saba, Lisa Parolo
Editoriale

Per una ricognizione della storia della video arte in Italia

a cura di Cosetta Saba e Lisa Parolo

Cosetta Saba

Cominciamenti della video arte in Italia (1968-1971)

Valentina Valentini

Ipotesi per una pre-storia delle installazioni video

Lisa Parolo

Video arte in Italia anni Settanta. Produzioni, esposizioni, teorie

Francesco Spampinato

Ibridazione, corpi e media. Pratiche artistiche del video in Italia negli anni Ottanta

Flavia Dalila D'Amico

L'anima militante del video nell'epoca digitale

Milo Adami

Video in Italia: una storia senza margini. Per una ricognizione storica, critica, espositiva dopo l'avvento del digitale

Valentino Catricalà

Oltre il video, verso il video. Arte e intelligenza artificiale

Alessandra Donati, Eliana Romanelli

L'opera d'arte video tra diritto e mercato

Video

Suono

Conversazione di Valentina Valentini con Chiara Guidi

Il femminile della vocalità

Teatro

Laura Pernice

Ortografie della nuova scena testoriana

Atlante

Radical software: la prima rivista del video indipendente

Allegati

Focus da nuovoteatromadeinitaly.sciami.com

Simone Carella | Città di Ebla

COMITATO SCIENTIFICO

Jean-Paul Fargier, già Università Paris 8, Francia, **Helga Finter**, Università di Giessen, Germania, **Giovanni Iorio Giannoli**, già Università degli Studi di Roma Tor Vergata, **Pietro Montani**, già Sapienza Università di Roma, **Francesco Spampinato**, Università degli Studi di Bologna, **Annalisa Sacchi**, Università IUAV di Venezia, **Valentina Valentini**, Sapienza Università di Roma.

COMITATO EDITORIALE

Guido Bartorelli, Università degli Studi di Padova, **Donata Chiricò**, Università della Calabria, **Francesco Fiorentino**, Università degli Studi Roma Tre, **Massimo Fusillo**, Università degli Studi dell'Aquila, **Thomas Haskell Simpson**, Northwestern Università di Chicago, USA, **Carlo Martino**, Sapienza Università di Roma, **Didier Plassard**, Università Paul Valéry di Montpellier, Francia, **Cosetta G. Saba**, Università degli Studi di Udine, **Emanuele Senici**, Sapienza Università di Roma, **Carlo Serra**, Università della Calabria.

REDAZIONE

Samuele Briatore, Dalila D'Amico, Lisa Parolo, Mauro Petruzzello, Stefano Scipioni, Andrea Vecchia, Daniele Vergni.

La webzine aderisce alle linee guida etiche indicate dal **COPE Code of Conduct for Journal Editors**¹. Tutti gli articoli vengono esaminati da revisori esterni. Gli articoli richiesti e concordati dalla direzione della rivista, secondo il programma editoriale, vengono sottoposti alla valutazione dei membri del comitato scientifico; questa circostanza è segnalata in nota, nella prima pagina del contributo. Sono ammessi direttamente dal comitato editoriale i contributi non rilevanti per le finalità che presiedono alla classificazione delle Riviste (schede bibliografiche, forum, interviste, interventi di artisti).

© 2019 – SCIAMI EDIZIONI (Teramo – Roma)

Issn: 2532-3830

Registrato presso il ROC al n. 26708

Sciami|ricerche, n. 6, Ottobre 2019

Webzine: <https://webzine.sciami.com/webzine/numero-6>

www.sciami.com / webzine.sciami.com

Redazione e direzione: via del Mandrione, 451 – 00181 Roma (RM)

Editore: Sciami|edizioni, Largo San Carlo, 9 – 64100 Teramo (TE)

Telefono +39 0861 247885

E-mail info@sciami.com



1 https://publicationethics.org/files/Code_of_conduct_for_journal_editors_Mar11.pdf

Copertina

Luciano Giaccari, *Televisione come memoria*, 1968. Progetto. Courtesy achivio privato Maud e Luciano Giaccari, Varese.

Retro di copertina

Luciano Giaccari, *Televisione come memoria*, 1968. Progetto (particolare). Courtesy achivio privato Maud e Luciano Giaccari, Varese.

Immagine di copertina di ogni articolo

Studio Azzurro, *Sensible Map*, ambiente sensibile (Portatori di Storie), Interaction #3, Casablanca, 2008.

T. Trini, Il Telemuseo, «Domus» n. 488, luglio 1970.

Marinella Pirelli, *Film Ambiente*, 1968-69 (versione 2004), ferro, acciaio, legno, materiale plastico, immagini in movimento, suono. Veduta dell'installazione presso la mostra *Luce Movimento. Il Cinema Sperimentale di Marinella Pirelli*, Museo del Novecento, Milano. Foto Lorenzo Palmieri, Courtesy Archivio Marinella Pirelli.

Frame dal video *ABC video* (1978) di Lola Bonora, Carlo Ansaloni e Maurizio Cosua realizzato durante il secondo video laboratorio alla galleria del Cavallino. Courtesy collezione privata Cardazzo, Venezia.

Fabrizio Plessi, *Roma*, Martin-Gropius-Bau, Berlino, 2004 (rivisitazione dell'installazione originalmente realizzata presso Documenta 8, Kassel, 1987). Courtesy: Archivio Plessi.

Frame dal video *SOLO Limoni*, Giacomo Verde, 2001, Venezia.

Cosimo Terlizzi, *La Benedizione Degli Animali*, 2013.

Donato Piccolo, *Leonardo sogna le nuvole*, 2014.

Francesco Bertelè, *Sagas*, video_performance 20', 2015. Music and performance by Nick McMullan.

Chiara Guidi, *Fiabe Giapponesi*, Teatro Comandini-Cesena, foto di Niccolò Gialain.

Macbetto o la chimica della materia, regia di Roberto Magnani, foto di Federico Buscarino.

Copertina *Radical software*, Anno I, n.1.

I materiali utilizzati all'interno della pubblicazione (testo, foto, grafiche, etc...) e sulla webzine sono di proprietà dei rispettivi licenziatari e sono stati gentilmente autorizzati solo ed esclusivamente per questa pubblicazione. Per qualunque altro utilizzo è necessario informare i titolari. Per tutte le opere riprodotte, l'editore ha effettuato, senza successo, tutte le ricerche necessarie al fine di identificare gli aventi titolo. Pertanto resta disponibile ad assolvere le proprie obbligazioni.



Video arte in Italia anni Settanta. Produzioni, esposizioni, teorie

Lisa Parolo

ABSTRACT

Il saggio proposto intende affrontare il contesto relativo alla storia della video arte in Italia negli anni Settanta approfondendo i contesti di produzione ed esposizione delle opere prodotte attraverso, in particolar modo, le attività dei centri di produzione privati e pubblici diffusi sul territorio italiano (Videobelisco A.V.R., art/tapes/22, Centro Video Arte, Studio 970/2, galleria del Cavallino). Questi centri, dati i costi inaccessibili dei dispositivi di registrazione, così come la necessità di disporre di competenze tecniche specifiche, sono di fondamentale importanza per consentire agli artisti la sperimentazione con il nuovo dispositivo di registrazione. Sono inoltre quest'ultimi a prendersi carico in molti casi della distribuzione delle opere in contesti espositivi e rassegne in Italia e all'estero e a contribuire, insieme ad alcuni critici d'arte, alle prime teorizzazioni sull'uso del nuovo dispositivo in ambito artistico. Saranno analizzate in conclusione alcune delle cause della fine di queste esperienze nel passaggio dagli anni Settanta agli Ottanta, quando cambieranno i sistemi di produzione, così come i contesti espositivi, per lo più festival dedicati.

The proposed essay intends to address the context related to the history of video art in Italy in the Seventies deepening production and exhibition contexts of the art-works produced throu-

gh, in particular, the activities of private and public video art production centers spread over the Italian territory (Videobelisco A.V.R., art/tapes/22, Centro Video Arte, Studio 970/2, Cavallino gallery). These centers, given the inaccessible costs of the recording devices, as well as the need to have specific technical skills, are of fundamental importance to allow artists to experiment with the new recording device. They are also the ones to take charge in many cases of the distribution of the works in exhibition contexts in Italy and abroad and to contribute, together with some art critics, to the first theories on the use of the new device in the artistic sphere. In conclusion, some of the causes of the end of these experiences will be analyzed, as well as the transition from the Seventies to the Eighties, when the production systems will change, as will exhibition contexts, mostly in the form of festivals.

Cercare di riassumere i primi dieci anni di una forma d'espressione artistica come la video arte mette di fronte al fatto che non esiste tra i critici, gli artisti e i direttori dei centri di produzione, un unico modo di intendere il ruolo del dispositivo video e il suo uso in ambito artistico. A meno di non considerare gli specifici contesti è quindi difficile e forse insensato dare una definizione unica dell'oggetto di studio, la video arte, soprattutto per ciò che concerne i Settanta, il decennio in cui prima crolla ogni 'specifico' come conseguenza del processo analitico avviato negli anni Sessanta e, poi, si assiste ad una fase di progressiva 'restaurazione' e ritorno all'ordine, non solo dal punto di vista artistico. Prima l'arte diventa una situazione, un concetto, un processo, una dimostrazione, un lavoro che in quanto tale non ha confini disciplinari e *mediali*; poi, dalla seconda metà degli anni Settanta, si assiste al processo inverso e al progressivo ritorno all'oggetto artistico.

È in questo contesto che si inserisce l'uso del dispositivo videografico composto da nastro, videoregistratore, telecamera, monitor che possono essere usati insieme o separatamente. Il nuovo mezzo implica tecnologie e *display* diversi e in sperimentazione, più o meno adatti ad una produzione e riproduzione *broadcast*, professionale o 'domestica'. A seconda degli artisti, dei contesti e dei centri di produzione, così come a seconda della tecnologia impiegata, il dispositivo acquisisce poi funzioni diverse. Viene adottato per realizzare opere o per documentarne e tramandarne l'esistenza anche in relazione ad altri mezzi (fotografia, cinema, pittura, scultura, musica) e ad altri linguaggi, *performativi*, *concettuali*, *poveri*, ponendosi come lo strumento forse più *elastico* e più in linea con le esigenze di appropriazione della realtà sentite in quegli anni nel mondo dell'arte.

Avere a che fare con il video e l'arte negli anni Settanta implica dunque trattare due concetti in sperimentazione che non hanno in quel momento confini, disciplinari o tecnici. Per questo di seguito si cercheranno di evidenziare e analizzare alcuni momenti salienti e significativi della diffusione del video in ambito artistico, guardando in particolare ai primi usi che vengono fatti del nuovo mezzo e ai relativi tentativi di legittimazione della nuova forma artistica da parte di critici e direttori dei centri di produzione. Quest'ultimi, nonostante le alterne fortune, svolgono un ruolo importantissimo in Italia negli anni Settanta perché è grazie a loro che gli artisti e non solo possono avvicinarsi al dispositivo videografico iniziando a sperimentarne le potenzialità. È inoltre grazie ai direttori di questi centri e alla loro reciproca collaborazione che è possibile l'organizzazione degli eventi che si susseguono per tutti gli anni Settanta in Italia contribuendo al diffondersi della nuova

espressione artistica in ambienti artistici più o meno ufficiali.

L'intento è quindi quello di mettere in rilievo come, a livello sincronico e diacronico, la video arte abbia assunto diverse forme e valori, nessuno dei quali può essere considerato il più valido in rappresentanza del decennio. Ognuna delle sperimentazioni è infatti alla base delle evoluzioni della forma video artistica nei decenni successivi, così come della fortuna critica che avranno le opere, gli artisti e i centri protagonisti di questo periodo storico. Si tratta dunque di ripercorrere le tracce di una storia in alcuni casi già acclarata e in altri da approfondirsi rileggendo il decennio alla luce delle tecniche produttive ed espositive, delle tecnologie, della critica e del mercato per restituirne una versione allargata e plurale che di lineare sembra avere solo lo scorrere del tempo.

Video, arte e informazione

Come si anticipava, sin dalle prime manifestazioni del video in ambito artistico in contesti più o meno *ufficiali* come la *Terza Biennale d'Arte Internazionale della Giovane Pittura. Gennaio '70. Comportamenti, oggetti, mediazioni*, il *Telemuseo* (Eurodomus, Milano) e la XXXV° Biennale d'Arte di Venezia, si assiste a diverse modalità d'intendere il ruolo del nuovo mezzo nel campo dell'arte¹. Vi è chi sceglie l'immagine pre-registrata e trasmessa in mono-canale, *broadcast* o *a circuito chiuso*; chi ne intende l'apporto in termini documentari; chi ne affronta uno studio analitico prendendo in considerazione tutto il dispositivo (telecamera – videoregistratore – monitor); chi ne adopera più parti in situazioni *performative* o installative; e chi infine ne propone l'uso in diretta, in una funzione di *relax* e *gioco*.

La stessa modalità si ripete nei primi usi del dispositivo fatti da parte degli artisti e dei direttori delle gallerie d'arte. Tra queste L'Obelisco a Roma decide sin dal 1971 di dare vita al centro di produzione *Videobelisco A.V.R.*, fondato da Cesare Bellici – direttore – e Francesco Carlo Crispolti – tecnico – come estensione delle attività della galleria di Gaspero del Corso e Irene Brin². Il centro si pone subito l'intento di mettere il nuovo mezzo a disposizione degli artisti e, più in generale, del pubblico invitato a partecipare alla sperimentazione. Ne è un esempio la realizzazione del *Videobook n. 1*³ che presenta non solo



1 Cfr. R. Barilli, M. Calvesi, T. Trini, A. Emiliani, *3. Biennale internazionale della giovane pittura, gennaio 70: comportamenti, progetti, mediazioni*, EBMA, Alfa stampa, Bologna 1970; T. Trini, *Mostre in Italia: il circuito è ancora chiuso*, in «DOMUS», n. 484, marzo 1970; U. Apollonio, L. Caramel e D. Mahlow, (a cura di), *Catalogo della XXXV° Esposizione biennale internazionale d'arte, Venezia, La Biennale di Venezia, Venezia 24 giugno-25 ottobre 1970*; L. Parolo, *Le fonti, i metodi e le narrazioni della storia della videoarte in Italia negli anni Settanta. La Terza Biennale Internazionale della Giovane Pittura, Gennaio '70*, «Sciami | Ricerche», www.sciami.com, n. 2, ott. 2017.

2 Sulle attività del Videobelisco A.V.R. si vedano: F. C. Crispolti, (a cura di), *Videobelisco A.V.R.. Videobook n. 1*, catalogo della mostra, galleria L'Obelisco, Roma maggio 1971; S. Bordini, *Memoria del video. Italia anni Settanta*, in S. Bordini, (a cura di), *Videoarte in Italia*, «Ricerche di storia dell'arte», n. 88, Carocci, Roma 2006, pp. 5-24; S. Bordini, *Videobelisco*, in C. Zambianchi *et al.*, (a cura di), *Irene Brin, Gaspero del Corso e la galleria L'Obelisco*, Drago, Roma 2018, pp. 157-165. Cfr. anche saggio di Co-setta Saba, *infra*.

3 Il *Videobook n. 1* viene presentato per la prima volta in occasione dell' *I° Marche International des Programmes et Equipments Vidéocassettes et Vidéodisques Cannes* (aprile 1971), un evento volto alla presentazione delle tecnologie più recenti nell'ambito della registrazione video, ma anche alla proposta di contenuti preregistrati. La seconda presentazione, invece, si tiene alla stessa galleria

le prime produzioni della galleria quali *Alberi parlanti* (1971) di Luca Patella e *Feu d'artifice 1915-1917* (1971)⁴, ma anche l'opera *Vobulazione e bieloquenza NEG* (1970) di Giorgio Colombo e Vincenzo Agnetti in distribuzione presso L'Obelisco ma realizzata in occasione del già citato evento *Telemuseo* (Eurodomus 3) a cura di Tommaso Trini.



Still dal video di documentazione della serata inaugurale del centro del *Videobelisco Art Video Recording* e presentazione del *Video libro n. 1*, Galleria dell'Obelisco, Roma 1971. Courtesy Archivio dell'Obelisco, La Centrale dell'Arte, Roma.

Così Francesco Carlo Crispolti introduce l'uso che dovrebbe essere fatto del nuovo dispositivo⁵:

Mi piace [...] gustare l'uso che del mezzo televisivo ha fatto il buon Norman Mailer, quando, in una teleintervista, ha mandato tutti a fuck off. Il che non è poco e potrebbe essere fatto da tutti (se oligarchie e monopoli non si fossero

L'Obelisco il 14 maggio 1971. In questo caso, diversamente dalla presentazione a Cannes, l'allestimento consiste in sei monitor (tre per fila sovrapposti). Alcuni di questi mandavano in diretta (e poi ritrasmettevano una seconda volta) le immagini provenienti da altrettante telecamere disposte nello spazio della galleria; altri, invece, mostravano il programma del *Video book n. 1*.

4 Si tratta della ricostruzione elettronica del balletto astratto di sole luci senza danzatori, rappresentato a Roma nel 1917 al teatro Costanzi e commissionato nel 1915 da Sergej Diaghilev e Giacomo Balla sull'omonima musica di Igor Stravinsky. Cfr., F. C. Crispolti, (a cura di), *Videobelisco A.V.R. Videobook n. 1*, cit., s.p.

5 Cfr. *Ibidem*.

impadroniti di questo mezzo). Anche dagli 'artisti'. La maggior parte dei quali ignora, critica, e considera la televisione come mezzo di informazione con poche e monotone alternative. Il che può essere vero per quanto riguarda i canali ufficiali, dimentichi delle specificità del mezzo; ma non per la videoregistrazione e la tv a circuito chiuso home use, che daranno invece a tutti la stessa chance di Mailer. Videoregistrazione, dunque, come modulo nuovo; telecamera e videotape come memoria presa diretta provocazione, dissenso dai canali ufficiali, *happening* gesto presenza casualità spontaneità scatole cinesi, e infinite altre possibilità per le arti visive, questa volta inserite nel concetto più vasto di Informazione⁶.

L'uso del nuovo mezzo – telecamera, videoregistratore e monitor – in ambito artistico all'inizio degli anni Settanta è quindi inserito in un discorso articolato su più piani: da un lato gli artisti possono realizzare *lavori autonomi* indagando le specificità del mezzo (e Francesco Carlo Crispolti virgoletta la parola 'artisti' probabilmente per differenziarsi dall'idea di arte 'alta' contro la quale ci si era schierati soprattutto a partire dal 1968); dall'altro gli stessi lavori sono considerabili uno strumento di dissenso, da opporsi ai canali ufficiali per promuovere un altro tipo di comunicazione televisiva che «potrebbe essere fatta da tutti, anche dagli artisti».

Diversamente dalla Galleria L'Obelisco che, come si è detto, prende in mano la produzione, altre gallerie scelgono invece di appoggiarsi allo Studio 970/2 di Luciano Giaccari⁷. Quest'ultimo aveva dato vita, a Varese, alla costituzione del centro di produzione a partire dalle esperienze in pellicola e dal 1971 inizia, anche in collaborazione con la moglie Maud, a usare il dispositivo videografico soprattutto con l'intento di realizzare e/o di documentare azioni e performance *live* e di mettere poi il materiale raccolto a disposizione del pubblico in alcune *video-salette* ospitate in gallerie come la Diagramma (Milano) e la Bertesca (Genova). È inoltre dello Studio 970/2 l'idea di produrre regolarmente un programma sotto la denominazione *Tv Out* che al 1973 contava 8 'puntate'. Si hanno ancora poche notizie a riguardo, ma il *Tv-Out 3* sembra corrispondere alla documentazione del *Festival Music and Dance U.S.A.* (12-23 giugno 1972) alla galleria L'Attico a Roma; il *Tv Out 1*, intitolato anche *Nucleo sperimentale di CCTV*, era stato invece organizzato alla galleria Naviglio 2 a Venezia – diretta da Renato Cardazzo e succursale dell'omonima galleria milanese – tra il 7 e il 9 giugno 1972. Secondo la testimonianza di Giaccari, quanto trasmesso consisteva in documentazioni di azioni *live* degli artisti svoltesi all'interno della galleria e che, quantomeno nel caso de Il Naviglio 2, venivano trasmesse in diretta sui monitor allestiti nello spazio esterno.



6 In *Ibidem*.

7 Cfr. saggio di Cosetta Saba, *infra*. La storiografia indica come uno dei primi eventi significativi il progetto *Televisione come memoria. 24 ore di No-Stop Theatre* (Varese, Studio 970/2 – 7-8 giugno 1968, h. 9.00) ma è stato verificato che – nonostante l'idea fosse quella di usare effettivamente una serie di 24 televisori, tutti in riproduzione al termine dell'evento – l'intento di Giaccari è rimasto fermo allo stadio progettuale. Cfr. L. Giaccari, M. Meneguzzo, (a cura di), *Memoria del video 1. La distanza della storia. Vent'anni di eventi video in Italia raccolti da Luciano Giaccari*, Prearo, Milano 1987; V. Fagone, (a cura di), *Memoria del video. 2. Presente continuo. vent'anni di eventi video in Italia raccolti da Luciano Giaccari*, PAC, Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano 4 ottobre - 31 dicembre 1988; A. M. Montaldo e L. Giaccari, (a cura di), *Video: memoria elettronica dell'Arte: 3. Verso un'ipotesi di Museo elettronico: dagli archivi della Videoteca Giaccari*, Galleria comunale d'Arte, Nuova Prearo, Cagliari 1990.

A proposito di questa serie di video e, più in generale, delle attività dello Studio 970/2 Giaccari riporta un lungo articolo che prende il titolo *Tv Out* nel numero monografico della rivista *Argomenti e immagini di design* (1972) dal titolo *L'immagine iconoscopica: uno strumento*⁸. È chiaro che, anche in questo caso, la parola al centro del discorso non è *arte* ma *informazione*. Sebbene quindi i due centri nascano da realtà diverse e facciano un uso plurale del dispositivo, analizzando i testi pubblicati dai direttori e dai tecnici in queste date è evidente che entrambi spingono – com'era stato in occasione di *Telemuseo* – affinché con il video ci si riappropri della realtà urbana, portando l'arte al di fuori dello spazio chiuso della galleria, così come nei 'televisori' del focolare domestico, proponendosi di fatto come *informazione alternativa* dedicata all'arte. Per alcune sue caratteristiche tecniche tra cui l'immediatezza, la bassa qualità, i costi di riproduzione, il video si sposa bene con l'utopia che ci si possa appropriare dei mezzi di comunicazione puntando l'obiettivo verso il basso, verso il povero, verso la presa di una posizione politica nei confronti della propria realtà. La possibilità del *broadcast* o la diffusione a larga scala affascinavano infatti un'arte pronta all'impegno politico, sociale, all'*informazione alternativa* attraverso un mezzo, il video, che si pensava senza filtri, senza inganno. Un mezzo rivoluzionario in un'epoca rivoluzionaria.

Questo intento, purtroppo, si scontra sin da subito con la difficoltà di inserirsi in un mercato o di proporre uno *ex-novo*, sia nel mondo dell'arte, che in quello della produzione televisiva o 'a cassetta'. Pochi sono ancora gli spazi espositivi e i privati che dispongono delle tecnologie necessarie alla trasmissione. Inoltre, a seconda della marca di videoregistratore e soprattutto per ciò che riguarda il mercato *consumer*, il segnale video era registrato sul nastro in modalità diverse e incompatibili tra di loro. Dunque, a meno di un riversamento, le registrazioni non erano visualizzabili e questo era già allora di grande impatto sul 'destino' delle 'opere' e, di conseguenza, sulle reali possibilità di questi centri di proporsi sul mercato.

La questione si pone soprattutto nella prima metà degli anni Settanta e tocca in particolare il *Videobelisco A.V.R.*, le cui opere e registrazioni fatte con il Philips LDL1000 godono di una discreta distribuzione in gallerie, festival e rassegne solo fino al 1974 e poi se ne perdono le tracce. La scelta della Philips non era casuale e probabilmente era legata al fatto che sia a *Gennaio '70* che al *Telemuseo*, che alla XXXV° Biennale di Venezia, si fa uso di dispositivi della Philips e anche in questo caso le opere realizzate hanno già all'epoca una scarsissima diffusione. Anche Paolo Cardazzo – direttore della galleria del Cavallino di Venezia insieme a Gabriella Cardazzo – prima di fondare il centro di produzione video-artistica nel 1974 utilizza il Philips LDL1000 per le prime documentazioni in video non più rinvenute. Diverso è il caso di Giaccari, che usa molteplici tipologie di videoregistratori prima di approdare, tra il 1972 e il 1973 e come il Cavallino, alla Sony e, in particolare, al modello CE, ovvero Standard EIAJ, che prometteva una maggiore compatibilità tra un più ampio numero di dispositivi ed era quindi maggiormente indicata. Come si dirà nel terzo paragrafo, nella seconda metà degli anni Settanta si assiste poi ad un ulteriore scarto tecnologico che porta con sé conseguenze simili, limitando nuovamente le possibilità di diffusione di opere e documentazioni in video.

////////////////////

8 Cfr. L. Giaccari, *Tv Out*, in *L'immagine iconoscopica: uno strumento*, in «Argomenti e immagini di design», n. 4, gennaio-febbraio 1972. Cfr. anche archivio Maud e Luciano Giaccari, Varese.

AV-3620CE

VIDEO TAPE RECORDER

All your equipment can be plugged in the AV-3620CE. It has 11 different connectors for connecting to a variety of TV sets.



Connects TV Receiver

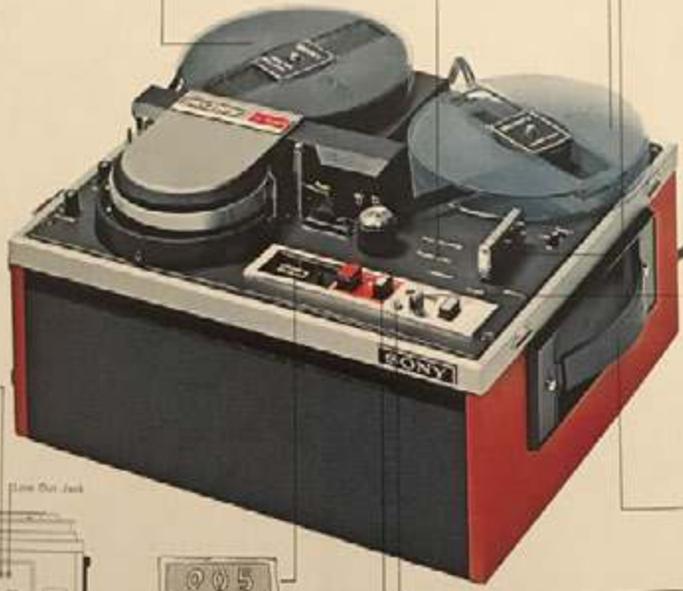
A whole hour of programming is automatically recorded by the AV-3620CE. You can set the timer for a whole hour. When the hour starts, the tape starts to run and the light goes off.



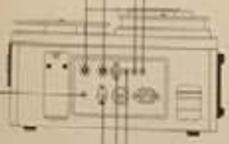
Still picture set the AV-3620CE to stop the picture for one or more minutes.

High performance High Density Video tape recording. The AV-3620CE uses the latest video tape recording technology. It has a high density video tape recording system. It has a high density video tape recording system. It has a high density video tape recording system.

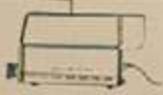
Function Selects



Fun to Jacks
Video In Connector
Video Out Connector
Line Out Jack



Monitor TV Connector



Camera Connector



Tape counter indicates elapsed amount of tape for about 100 hours. Returns to 000 when a single cycle.



Auxiliary input A built-in stereo system for listening to music. Record music from a tape recorder or other stereo system.

Audio dubbing Press the AUDIO DUB button to record audio from a source onto the currently recorded tape.



Automatic video and audio recording Press the AUTO button to start automatic recording. The AV-3620CE will automatically record video and audio from a source.

Pagina della presentazione del videoregistratore Sony AV-3620CE con nastro 1/2" open-reel (bobina aperta). Courtesy Archivio dell'Obelisco, La Centrale dell'Arte, Roma.

Video arte e video documentazione

Mentre i due direttori dei centri di produzione vedono nel video un sistema in grado di porre sullo stesso piano *informazione e impegno politico*, andando contro un'idea di arte alta, diversa è la posizione di Schum chiamato da Barilli a presentare la propria produzione alla 36° Edizione de La Biennale di Venezia (1972). Il gallerista tedesco in questa occasione si pone infatti l'obiettivo di sancire definitivamente il passaggio dal *video-nastro* come documentazione di un'opera *altra* a *video-nastro* come opera in tutto e per tutto equivalente a quelle scultoree e pittoriche⁹. Se, infatti, nel 1970 Schum era più propenso a farsi interprete dello smaterializzarsi progressivo dell'arte per una presa di posizione politica, prima ancora che estetica, contro la mercificazione dell'oggetto e la triangolazione studio-galleria-collezione, nel 1972 egli parla di produzione e distribuzione e i film trasposti in video-oggetti vengono prodotti in edizione limitata e firmata dall'artista.

I video-oggetti, secondo Schum, sono da considerarsi opere che possono derivare, da un lato, dall'applicazione di tecniche *medium-specific* come il *video-recording*; e, dall'altro, dall'arte intesa come processo e comportamento che non solo è memorizzata, documentata e trasmessa nel e dal dispositivo videografico, ma s'incorpora oramai del tutto in quest'ultimo che diventa supporto di opere d'arte riproducibili. Il *video-oggetto* rappresentava quindi a pieno il dualismo/identità tra le opere risultanti dall'uso di 'tecniche artistiche video' e quelle concettuali ed effimere espresse sotto forme performative e processuali, registrate e trasmesse in collaborazione con l'artista.

Schum, tuttavia, considerava *video-oggetti* – e quindi opere – anche nastri i cui contenuti venivano trasferiti da pellicola e, di conseguenza, realizzati a partire da tecniche e supporti diversi. Ciò che contraddistingue i lavori prodotti non è il sistema di registrazione (pellicola o video), quanto la diffusione *broadcast* o *collezionistica* connessa ad un linguaggio *minimal* (camera fissa, assenza di montaggio). Contro quest'idea nasce dall'altro lato l'esigenza da parte dei centri di produzione di procedere a una distinzione più precisa tra opera (*arte*) e documentazione (*non-arte*). Sintomatico a tal proposito è l'umore del direttore de L'Obelisco Gaspero del Corso quando lamenta a Barilli che in vista della citata Biennale d'Arte di Venezia del 1972 e della sezione rivolta al video, non si fosse pensato di proporre i nomi di Giaccari e il suo che più precocemente di Schum erano impegnati su lavori realizzati completamente in video e non in pellicola e poi migrati. Anche Giaccari si pone il chiaro obiettivo di differenziare l'arte dalla non arte e i diversi usi del video all'interno de *La classificazione dei vari modi di impiego del videotape in arte* pubblicata nel 1973. Qui il direttore differenzia una volta per tutte tra rapporto diretto e mediato con il mezzo e sottolinea l'importanza di considerare opere in video solo quelle nate sin da subito con il nuovo dispositivo¹⁰.

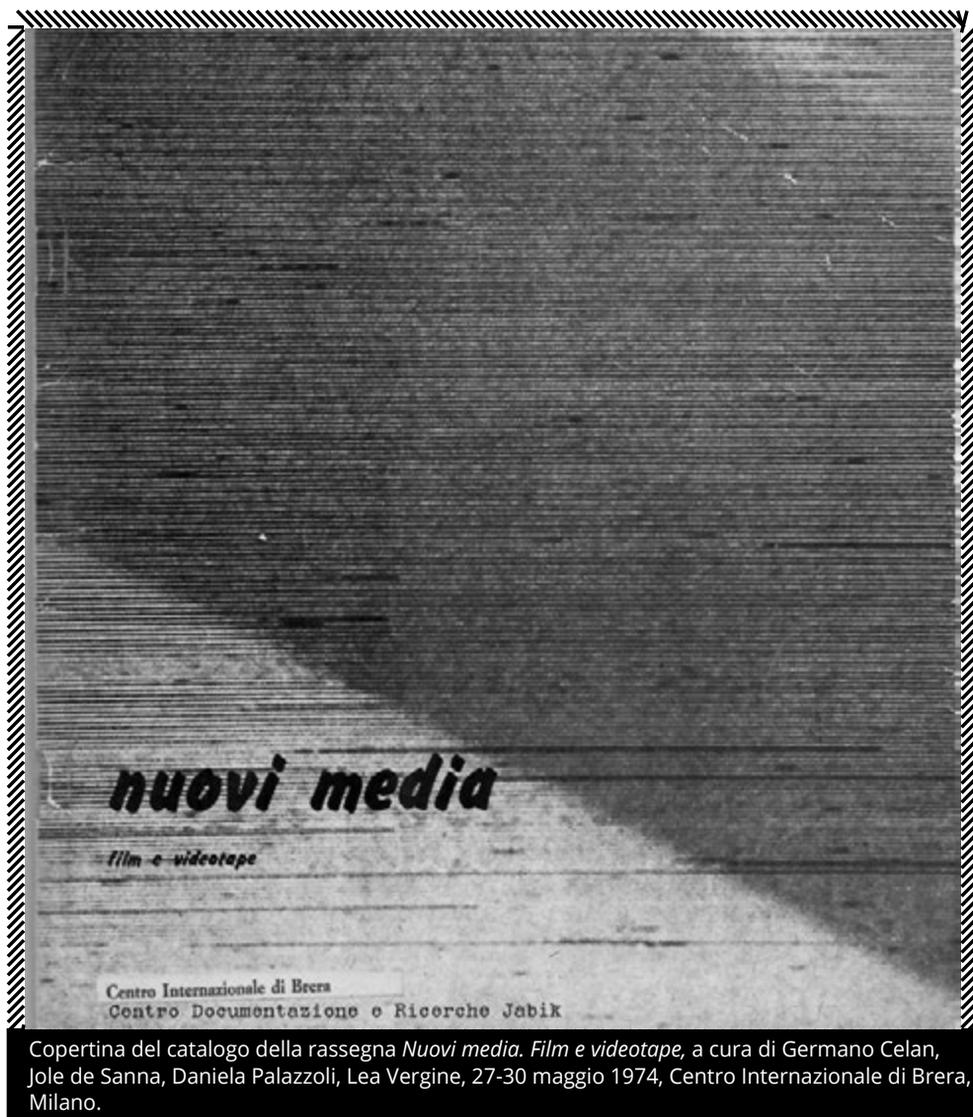
Dal punto di vista dei centri di produzione è chiara quindi l'esigenza a spingere affinché si inizi a parlare di video nello specifico e, come per Giaccari, per la maggior parte dei tecnici e dei direttori, ma anche per molti artisti legati a quest'ultimi, diventa fonamen-



9 In Catalogo della mostra, *36° Esposizione biennale internazionale d'arte*, La Biennale di Venezia, Venezia 11 giugno-1 ottobre 1972, p. 31.

10 Cfr. saggio di Cosetta Saba, *infra*.

tale che arte in video sia considerata quella registrata solo e unicamente attraverso la sperimentazione di limiti e potenzialità del dispositivo. Questo includeva sia situazioni in cui il dispositivo video era utilizzato dall'artista per produrre un'opera monocanale, da trasmettere; sia situazioni in cui, invece, il video poteva essere integrato *live* in forme performative o inserito in quelle installative.



Copertina del catalogo della rassegna *Nuovi media. Film e videotape*, a cura di Germano Celan, Jole de Sanna, Daniela Palazzoli, Lea Vergine, 27-30 maggio 1974, Centro Internazionale di Brera, Milano.

L'altro motivo che spinge a definire più nel dettaglio quando si tratta di opere in video è dovuto alle numerose occasioni di scambio, in Italia e all'estero, che dimostrano il progressivo diffondersi del dispositivo non solo in ambito artistico, ma anche in quello ci-

nematografico e del *design*. Francesco Carlo Crispolti collabora all'organizzazione della rassegna *Circuito Chiuso-aperto. IV Rassegna d'arte contemporanea 'Acireale Turistico-Termale'* (Palazzo Comunale, 24 sett. 15 ott. 1972) curata da Italo Mussa¹¹. Il *XV Festival dei due mondi* a Spoleto, tra il 24 giugno e il 9 luglio del 1972, ospita l'evento *Filmperformances* curato da Bonito Oliva – in rappresentanza degli Incontri Internazionali d'Arte di Palazzo Taverna – e coordinato da Bruno Corà, in cui vengono presentate prevalentemente documentazioni in pellicola, alcune delle quali poi migrate su videotape¹².

Gli stessi Bonito Oliva e Bruno Corà collaborano poi alla mostra *Contemporanea* (nov. 1973-feb. 1974, Parcheggio di Villa Borghese, Roma) che nuovamente vede ospitata una parte dedicata al video. Sempre a Roma, nel maggio del 1973, nell'ambito della X° Quadriennale, viene aperta una 'postazione' a cura di Francesco Carlo Crispolti in collaborazione con Guido Cosulich, che documenta la mostra e gli interventi degli artisti e curatori¹³. Tra il 12-19 settembre 1973 a Pesaro viene organizzata *L'altro video. Incontro sul videotape* a cura del critico e studioso di cinema Adriano Aprà, una rassegna di video-artisti, di gruppi sperimentali italiani e stranieri e di esperienze fra cinema e televisione che nasce nel quadro della 9° *Mostra Internazionale del Nuovo Cinema* e che riporta l'attenzione sull'uso del video in ambito, ancora prima che artistico, sociale e politico¹⁴. Ritroviamo il video nel 1973 alla Triennale di Milano, nella sezione a cura di Nanda Vigo e, sempre a Milano, nel 1974, durante la rassegna a cura di Gemano Celant, Jole de Sanna, Daniela Palazzoli e Lea Vergine dal titolo *Nuovi Media. Film e Videotape* in collaborazione con il milanese Centro Ricerche e Documentazioni Jabik e il Centro Internazionale di Brera¹⁵.

Durante queste rassegne, nella maggior parte dei casi, i due supporti, pellicola e video, vengono posti sullo stesso piano; inoltre, il video non viene più inserito in situazioni *live*, a circuito chiuso, ma viene usato nella sua forma mono-canale, dando così rilevanza soprattutto al testo audiovisivo, ovvero al contenuto registrato e non al dispositivo impiegato. Si vedrà nel prossimo paragrafo quali conseguenze questo porta dal punto di vista della diffusione e comprensione da parte del pubblico. Qui è importante rilevare che insieme al diffondersi delle mostre nascono in questo periodo altri centri di produzione come il Centro Video Arte di Ferrara, fondato nel 1973 durante la direzione delle Gallerie Civiche d'Arte Moderna e Contemporanea da parte di Franco Farina per volontà Lola Bonora, Carlo Ansaloni e Giovanni Grandi. Rispettivamente direttrice e tecnici, quest'ultimi avviano l'attività dopo aver frequentato un corso sugli audiovisivi tenuto da Roberto Faenza, l'autore di *Senza chiedere il permesso* (1973), libro canone della tendenza che vede



- 11 Cfr. F. C. Crispolti e I. Mussa, (a cura di), *Circuito chiuso-aperto*, catalogo della VI° Rassegna d'arte contemporanea Acireale Turistico-Termale, Acireale 24 settembre-15 ottobre 1972.
- 12 Cfr. locandina dell'evento in www.rewind.ac.uk/rewind [visitato in data 14/10/2019]
- 13 Cfr. Catalogo della X° *Quadriennale nazionale d'arte*, Palazzo delle Esposizioni, Ente Autonomo Esposizione Nazionale Quadriennale d'Arte di Roma, Roma, novembre 1972-maggio 1973; F. Gallo, *I videogiornali della X Quadriennale, tra documentazione e autorialità*, in «L'uomo nero», nn. 14-15, anno XV, marzo 2018, pp. 289 -302.
- 14 Cfr. AA. VV., *L'altro video (incontro sul videotape)*, in «Quaderno informativo», n° 44, IX° Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro 1973.
- 15 G. Celant et al., (a cura di), *Nuovi Media. Film e videotape*, catalogo della rassegna, Centro Internazionale di Brera, Milano 1974.

nel video un mezzo per la rivoluzione - dell'arte, della società, dei mezzi di comunicazione e del loro linguaggio¹⁶.

Se il Centro Video Arte può godere di finanziamenti pubblici – e forse anche per questo sarà in grado di superare il decennio dei Settanta per proseguire le attività fino al 1994 – diverso è il caso invece di art/tapes/22, fondato nel 1973 da Maria Gloria Bicocchi, sprovvisto di uno spazio espositivo e più specificamente rivolto alla produzione e distribuzione. Il centro nasce con intenti espressamente dedicati alla creazione di opere in video in collaborazione con gli Incontri Internazionali d'Arte di Palazzo Taverna (Roma) – fondati da Bonito Oliva e Graziella Leonardi Bontempo – e con la Castelli & Sonnabend Video Film – il centro di produzione e distribuzione avviato e diretto dai galleristi Leo Castelli e Ileana Sonnabend tra New York e Parigi.

Nonostante queste premesse e il ruolo centrale per la collaborazione sul piano internazionale, art/tapes/22 ha una breve durata e già tra 1975 e 1976 Bicocchi prende accordi con Wladimiro Dorigo e Carlo Ripa di Meana per il trasferimento della collezione in video all'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) de La Biennale d'Arte di Venezia. Anche la galleria del Cavallino, nuovamente a carattere privato, cerca di inserirsi dal 1974 nel mercato dell'arte in video avvicinandosi sin da subito alla Bicocchi e poi al Centro Video Arte¹⁷. Ma l'attività, anche in questo caso, si conclude entro la fine del decennio dei Settanta, quando il Cavallino è costretto a limitare la produzione video-artistica per dare il via ad una cooperativa e poi società, l'Audio&Video, dedicata alla produzione di programmi a fini commerciali per la televisione.

Per quanto invece riguarda Giaccari, è lui stesso a spiegare le motivazioni che lo spingono a chiudere con la produzione video artistica per dedicarsi alla sola documentazione:

Va sottolineato che il video d'artista in Italia, pur con una sua individualità in questo primo periodo storico, veniva in qualche modo a ruota delle esperienze americane e tedesche mentre, per quanto riguarda il nostro lavoro di documentazione in 'tempo reale' di performances e spettacoli di musica, danza e teatro, si era sicuramente in anticipo su tutte le esperienze europee [...]. Fu così che il nostro lavoro si sviluppò, in seconda battuta, prevalentemente nel senso delle video-documentazioni¹⁸.

La fine dell'utopia

Come si è visto, non solo i primi centri, ma anche gli altri sorti privatamente in Italia negli anni Settanta hanno breve durata e faticano ad insinuarsi in un mercato che, in particolar modo nella seconda metà del decennio, affronta una grossa crisi e tende progressivamente a chiudersi per tornare a forme e tecniche artistiche 'più sicure' e più 'concrete'. Lo dichiara, tra gli altri, Tommaso Trini nel catalogo della mostra della Fiera dell'Arte di

////////////////////

16 Cfr. C. G. Saba, L. Parolo e C. Vorrasi, (a cura di), *Videoarte a Palazzo dei Diamanti. 1973-1979. Reenactment*, catalogo della mostra, Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara, Ferrara 2015.

17 Cfr. L. Parolo, *Videoarte in Italia negli anni Settanta. Il centro di produzione della galleria del Cavallino di Venezia*, Bulzoni, Roma 2019.

18 In L. Giaccari, M. Meneguzzo, (a cura di), *Memoria del video 1. La distanza della storia. Vent'anni di eventi video in Italia raccolti da Luciano Giaccari*, cit., p. 49.

Bologna del 1977 ed è evidente nelle scelte delle gallerie che partecipano all'occasione¹⁹.

A questo si aggiungono la 'rottura' con le specificità del video individuate nella prima fase e la conseguente apertura verso un'analisi più complessa del dispositivo video causata da un ulteriore cambiamento della tecnologia; così come la fine di una fase 'utopistica' in cui video, arte e politica si equivalevano. Come scrive Giaccari retrospettivamente negli anni Ottanta:

[...] l'uso generalizzato del videotape [...] si basava spesso su una serie di equivoci [...] innanzitutto esisteva una sorta di 'transfert' dal mezzo all'opera, per cui si riteneva che usando uno strumento – rivoluzionario a livello tecnico – si ottenessero automaticamente dei risultati innovativi anche a livello di contenuti. Il mito del video rivoluzionario convinse poi molti che con questo strumento si potesse fare anche la rivoluzione, e in questo stato confusionale nacquero tristi esperienze di artisti che facevano una sorta di video socio-politico, e di 'impegnati' politicamente che producevano nastri para-artistici. Un'altra identificazione errata era quella tra l'intero fenomeno del video e il portapak [...] In sostanza mancava la consapevolezza del fenomeno produttivo, che esiste comunque anche in situazioni di micro-televisione. [...] Oltre che una mancanza di definizione dell'oggetto video, c'era anche una carenza pressoché totale di chiarezza sul come farlo, come elaborarlo, dove e a chi proporlo²⁰.

L'assenza di consapevolezza che denuncia Giaccari nelle sue memorie è già chiara nel 1975, l'anno che per Pierre Restany²¹ è quello decisivo per la video arte in Italia. Si può assistere infatti, presso la Rotonda di Via Besana di Milano, alle mostre *Artevideo e Multivision* (curata da Tommaso Trini)²² e *Fotomedia* (curata da Daniela Palazzoli)²³. In maggio, Ferrara ospita il *Third International Open Encounter on Video* (1975) organizzato dal Centro



19 Cfr. T. Trini, *Il quadro del mercato. Gli avvenimenti economici dell'arte italiana e internazionale nella stagione 1977/1978*, in *Catalogo Arte Fiera 77. Mostra mercato d'arte contemporanea*, Quartiere Fieristico, Bologna, 1977, s.p.

20 Cfr. L. Giaccari, M. Meneguzzo, (a cura di), *Memoria del video 1. La distanza della storia. Vent'anni di eventi video in Italia raccolti da Luciano Giaccari*, cit., p. 50.

21 In P. Restany, *Le videomostre. Video 1975: l'immense et fragile espoir d'un art populaire pour l'an 2000*, in «DOUMS», n. 547, giugno 1975, p. 47.

22 La rassegna *Artevideo e Multivision* è ospitata dal Comune di Milano alla Rotonda di Via Besana (5 - 19 marzo 1975) ed era stata promossa e finanziata dal Camel Award per l'arte. La progettazione e la realizzazione erano a cura di Tommaso Trini che, con Jole de Sanna, aveva selezionato un programma di oltre 60 videocassette per circa 20 ore di trasmissione mediante apparecchiature Sony (5 registratori, 12 televisori, 1 telecamera, 20 cuffie d'ascolto) in bianco e nero e a colori. In T. Trini, *Artevideo e Multivision*, in «D'Ars», n. 75, luglio 1975.

23 La mostra *Fotomedia* è organizzata alla Rotonda di via Besana (24 marzo - 13 aprile 1975), è curata da Daniela Palazzoli e presenta 12 artisti che operano con la fotografia e il videotape e 18 artisti che operano con il videotape. Nel testo di Daniela Palazzoli s'intuisce che la mostra è itinerante ed è stata presentata nel 1973 al Meseum am Ostwall di Dormun. Nel catalogo è inoltre riportato che il sistema di riproduzione consiste in sette riproduttori a bobina (AV 3620CE) con altrettanti monitor in bianco e nero (PVM 200CE) e due riproduttori a cassetta con monitor a colori (CKV 181E). In D. Palazzoli, (a cura di), *Fotomedia*, catalogo della mostra Rotonda di Via Besana, Grafiche Vera, Milano 24 marzo - 13 aprile 1975.

de Arte y Comunicaci3 (CAYC)²⁴ di Buenos Aires in collaborazione con la Galleria Civica d'Arte Moderna di Ferrara. Negli stessi mesi la galleria del Cavallino ospita una mostra dedicata alla propria produzione e a quella di art/tapes/22 curata da Ernesto Luciano Francalanci²⁵.



Copertina del catalogo del *Third Open Encounter on Video*, a cura di Jorge Glusberg e Lola Bonora, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, maggio 1975.

Molte di «queste mostre – scrive Pierre Restany – [...] han di caratteristico una grande confusione, pari solo alla noia che provocano nello spettatore medio. [...] Le “video-mostre” che si succedono oggi a un ritmo spaventoso sono dei “video-mostri”, confusi e feticistici»²⁶. La riflessione del critico è molto simile a quella posta a Ferrara durante il *Third International Open Encounter on Video* e più tardi in occasione del Primo incontro sul video (*Video susret*) a Zagabria (marzo 1976) che vedono partecipare il Centro Video Arte e i centri di produzione art/tapes/22 e Cavallino. Durante i dibattiti documentati in video

24 Una parte della rassegna sudamericana, prodotta dalla Cooperativa Ediciones del Tercer Mundo, era già stata presentata al Museum Of Modern Art di New York (23 - 26 gennaio 1974) durante la conferenza internazionale *Open Circuits - The Future of Television*. In J. de Sanna, *Artvideotape funziona?*, in «DOUMS», n. 534, maggio 1974.

25 Cfr. *Videotapes*, catalogo della 809ª mostra del Cavallino, Edizioni del Cavallino, Venezia 22 febbraio - 21 marzo 1975.

26 In P. Restany, *Le videomostre. Video 1975: l'immense et fragile espoir d'un art populaire pour l'an 2000*, in «DOUMS», n. 547, giugno 1975, p. 47.

si evidenzia chiaramente – ancora – la mancanza di una definizione unica delle specificità del nuovo mezzo in campo artistico e sociale e, questo, nonostante la classificazione di Giaccari sia oramai data alle stampe da tempo²⁷. Di pari passo all'idea di arte che, dalla seconda metà degli anni Settanta va progressivamente 'istituzionalizzandosi', rientrando all'interno dei confini 'disciplinari' in forme sempre meno concettuali, si assiste all'abbandono dell'utopia che la parola 'video' potesse essere abbastanza forte per parlare di arte²⁸. Questo è evidente nelle scelte di mercato ma non ferma la produzione concettuale di molti artisti come appare chiaro, per rimanere in ambito italiano, quando si osservino le pratiche di, per citarne solo alcuni più legati al video, Giuseppe Chiari, Vincenzo Agnetti, Michele Sambin, Fabrizio Plessi, Mario Sillani, Luigi Viola, Guido Sartorelli, Pier Paolo Pasolini, Claudio Ambrosini, Federica Marangoni e altri che in questo stesso periodo continuano e, anzi, intensificano la proposta di eventi performativi, effimeri, interdisciplinari. Parallelamente, com'è chiaro durante la XXXVII^o Esposizione Internazionale d'Arte de La Biennale di Venezia del 1976 intitolata *Ambiente, partecipazione, strutture culturali* (di cui si tratterà a breve), in Italia è ancora forte a metà degli anni Settanta l'impegno politico nell'arte e la convinzione secondo la quale il cambiamento della società poteva avvenire solo attraverso un cambiamento nel linguaggio e nella comunicazione.

Alla confusione generata e alla poca consapevolezza dei sistemi produttivi video di cui parla Giaccari, così come alla tendenza contraria del mercato, a complicare ulteriormente la diffusione del nuovo mezzo si aggiunge il fatto che nonostante la maggiore compatibilità del sistema EIAJ Sony per la registrazione e trasmissione – che consente una più ampia diffusione in ambiti soprattutto artistici – anche questo ha vita breve e, come si è anticipato, presto si arriva un nuovo scarto tecnologico che consiste nel passaggio dalla bobina aperta alla cassetta (U-Matic, Sony o VCR, Philips). Se negli Stati Uniti e in molta parte dell'Europa questo avviene sin dalla prima metà degli anni Settanta, in Italia il processo è più lento e nonostante se ne parli presto, prenderà piede solo dopo la metà degli anni Settanta in ambito artistico e professionale, più raramente in ambito collezionistico o *consumer*.

Questo nuovo cambiamento, come il primo, limita la possibile diffusione delle opere e delle documentazioni attraverso i canali collezionistico ed espositivo, dall'Italia per l'estero e dall'estero per l'Italia. I centri sono quindi spinti a dotarsi progressivamente di videoregistratori a cassetta che tuttavia, nella maggior parte dei casi, non sono portatili e non possono quindi essere facilmente trasferibili da un luogo all'altro ai fini di produzione o di esposizione/trasmmissione. Le modalità di produzione 'povere' e concettuali, basate soprattutto su immediatezza, trasparenza e istantaneità, vengono quindi messe in discussione dalle nuove, più ampie, ma anche più tecnicamente complesse possibilità 'estetiche', mono/multicanale, in trasmissione e in video-proiezione. Cambiano le modalità produttive, iniziano a diffondersi strumenti a costi più accessibili che consentono un montaggio 'più facile' delle sequenze, così come l'inserimento di titoli, di sottotitoli e la possibilità di disporre di doppio canale audio. Con l'U-Matic arriva infine il colore anche

////////////////////

27 Cfr. Schede delle Opere in C. G. Saba, L. Parolo e C. Vorrasi, (a cura di), *Videoarte a Palazzo dei Diamanti. 1973-1979. Reenactment*, cit.

28 Cfr. C. G. Saba, (a cura di), *Arte in videotape. Art/tapes/22, collezione ASAC. La Biennale di Venezia. Conservazione, restauro, valorizzazione*, Silvana Editoriale, Milano, 2007.

se, per un certo periodo, la registrazione continua a farsi in *open-reel* e quindi in bianco e nero – più diffuso a livello nazionale e più *portatile* – mentre la cassetta diventa il formato della distribuzione e dei master, ovvero del girato montato e pronto per essere copiato e ‘distribuito’, soprattutto in ambito internazionale.



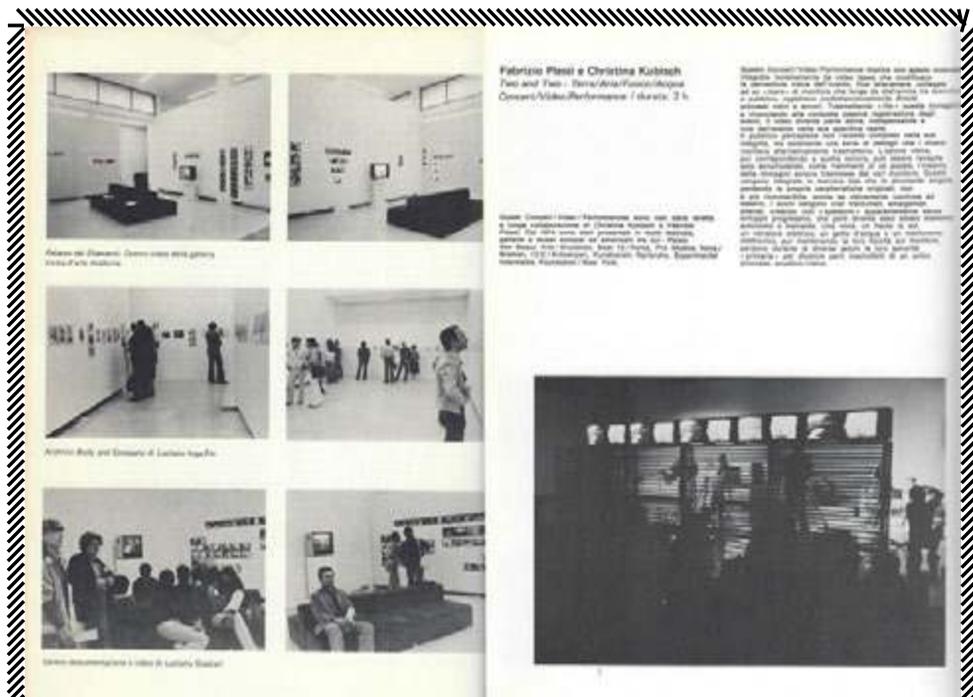
Frame dal video di documentazione della performance *Elisabetta d'Inghilterra* di Vincenzo Agnetti, XVII Esposizione Internazionale d'Arte, Biennale di Venezia (1976). Courtesy Collezione privata Cardazzo, Venezia.

Un esempio dei diversi usi che si fanno del video in arte e delle due diverse posizioni, nazionale e internazionale, che si presentano in questa fase di transizione è evidente durante la già citata Biennale di Venezia del 1976. Qui, infatti, nella sezione internazionale dedicata al video durante l'evento *Attualità internazionali '72-'76*²⁹ a cura di Olle Granath, Bicocchi dà le direttive per l'allestimento portando l'attenzione a che la struttura dei programmi video fosse rigorosa e cronologica e includesse lavori datati lo stesso anno da artisti di nazionalità diverse. Alcuni video provengono dal proprio fondo art/tapes/22, altri dallo studio Oppenheim di Colonia, dall'Electronic Arts Intermix di New York e da Ursula Wever (Colonia); altri ancora sono richiesti direttamente agli artisti, tra i quali *Rekonstrukcije '76* (1976) di Sanja Iveković, una co-produzione con la galleria del Cavallino che collabora anche alla documentazione delle performance di Marina Abramović e Ulay e di Agnetti realizzate nell'ambito della sezione *Attivo* a cura di Trini, sempre nel contesto

////////////////////

²⁹ Cfr. Catalogo della 37° Esposizione biennale internazionale d'arte, Venezia, La Biennale di Venezia, 1976, Vol. 1 e 2 1976.

di *Attualità internazionali '72-'76*³⁰. Nella stessa Biennale il Padiglione Italiano ospita invece video molto diversi, prevalentemente documentazioni di azioni di artisti nello spazio urbano o di attività socialmente impegnate. Si assiste quindi a due usi diversi del dispositivo videografico in due sezioni della mostra che rendono conto il primo, del contesto internazionale e, il secondo, di quello italiano. Nel primo si parla di arte e molto meno di politica; nel secondo si parla di politica e molto meno di arte.



Pagine tratte dal catalogo della prima *Settimana Internazionale della Performance. La Performance Oggi*, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna, 1-6 giugno 1977. A sinistra lo spazio dedicato al Centro Video Arte e allo Studio 970/2, a destra la video performance *Two and Two - Terra Aria Acqua Fuoco* di Fabrizio Plessi e Christina Kubisch.

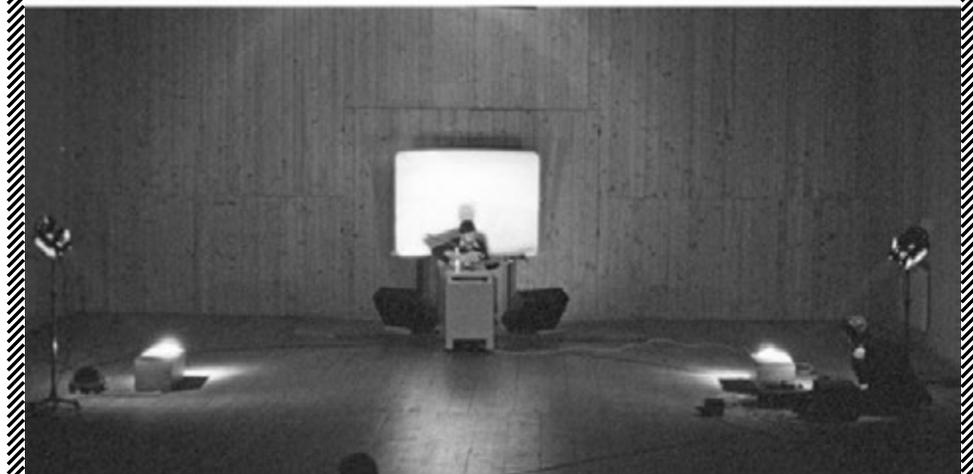
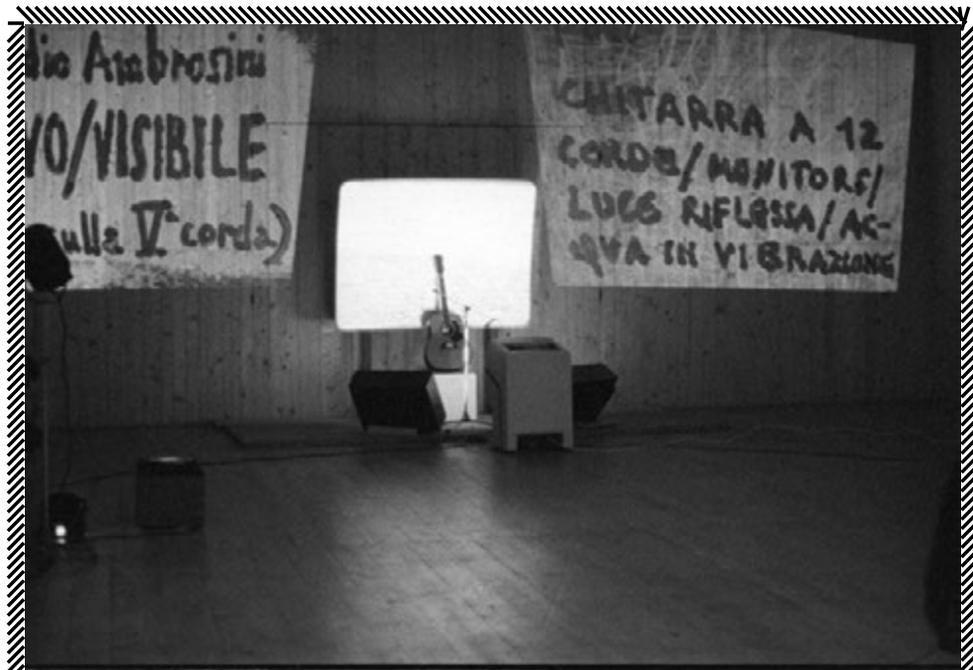
Il 1976 coincide anche con l'anno di riapertura dell'ASAC che si propone di svolgere una nuova funzione: non più solo deposito, ma anche valorizzazione attiva dei propri fondi tra i quali ve n'è uno dedicato all'audiovisivo. Per questo alle attività di riordino del *corpus* di opere e documenti cui collabora per la parte video Bicocchi, vengono affiancate alcune manifestazioni atte a promuovere l'archivio de La Biennale di Venezia³¹. Ritroviamo infatti la direttrice di *art/tapes/22* mentre organizza con il critico Fulvio Salvadori la rassegna dal titolo *Gli Art/Tapes dell'ASAC (1977)* e l'evento *Artisti e videotapes (1977)*³². Nel primo caso

30 Cfr. Faldone *Attualità Internazionali*, Archivio Storico delle Arti Contemporanee di Venezia, VEGA, Marghera, Venezia.

31 La Biennale, annuario 1976/1977, A.S.A.C., Venezia, 1979, p. 494.

32 Cfr. L. Durante, *Quarant'anni di arte elettronica alla Biennale. 1968-2007: dal videotape ad Internet*, in C.

sono mostrati video in forma mono-canale com'è caratteristico delle manifestazioni a metà del decennio, nel secondo, invece, viene portata l'attenzione sulle azioni video-performative con l'intento di 'istruire il pubblico' sulle nuove possibilità espressive impiegando il mezzo in una dimensione *live* e performativa.



Documentazione fotografica di Paolo Cardazzo per la performance *Visivo/visibile* di Claudio Ambrosini, Sala Polivalente, Ferrara, 1978. Courtesy Collezione privata Cardazzo, Venezia.

Pochi mesi prima degli eventi organizzati all'ASAC, il Centro Video Arte, lo Studio 970/2 di Giaccari e alcuni degli artisti più vicini alla galleria del Cavallino erano stati coinvolti alla *Prima Settimana Internazionale della Performance* (Barilli, 1977, GAM, Bologna)³³. Anche in questo caso al video usato nella sua forma monacale si aggiungono video performance *multi-canale* connesse anche ad altri linguaggi come quello musicale che hanno lo scopo di mettere nuovamente in luce le caratteristiche interdisciplinari e la possibilità di usare in diretta il dispositivo.

Probabilmente nel tentativo di trovare la sua collocazione in una fase di 'ritorno all'ordine' il dispositivo videografico viene quindi progressivamente implicato in situazioni dedicate alla performance, dove si riporta nuovamente all'attenzione la dimensione più diretta (*live*) già sperimentata all'inizio degli anni Settanta. Sempre nel 1977, grazie all'apertura della Sala Polivalente di Palazzo Massari, il Centro Video Arte affianca alla produzione 'monocanale' l'organizzazione di situazioni video-performative e poi, dagli anni Ottanta, video-installative e video-scoltoree³⁴.

Ripensare al video e all'arte. Verso gli anni Ottanta

Sul finire del decennio le posizioni nei confronti del dispositivo videografico possono essere rappresentate da un convegno come quello che si tiene nel settembre del 1978 a Milano dal titolo *Le arti visive e il ruolo della televisione*³⁵. Alla tre giorni partecipano infatti una lunghissima lista di 'addetti ai lavori' dell'ambito (video) artistico e televisivo. Il dibattito è acceso e mostra ancora una volta l'eterogeneità delle posizioni. Fagone nel suo intervento denuncia l'assenza d'interesse da parte della RAI per la produzione di programmi televisivi sull'arte dopo il 1930³⁶. Dorfles, invece, distingue tra una «TV come trasmettitrice di notizie, di informazioni, di eventi, indagatrice di numerosi aspetti della società e del costume, e anche tramite di opere visive già esistenti (pittura scultura, architettura, danza, teatro)»; e una «TV considerata come vero e proprio mezzo espressivo autonomo e a sé stante, mezzo non sostituibile in alcun modo con altri che, dalle sue intime caratteristiche tecniche e formative, trae le peculiarità del suo linguaggio»³⁷.

Dorfles confuta anche la tesi di René Berger secondo cui sarebbe possibile definire la video arte come una *micro-TV*, ovvero una televisione individuale, o di gruppo, che si avvale del videoregistratore portatile e che permette quindi la realizzazione dei videonastri pro-

33 Cfr. R. Barilli et. al., (a cura di), *La performance*, catalogo della rassegna alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna, La nuova foglio, Bologna 1-6 giugno 1977.

34 Cfr. L. Magri, (a cura di), *Centro Video Arte 1974-1994: Videoarte, performance, partecipazioni*, Gabriele Corbo, Ferrara 1995.

35 Il Convegno *Le Arti Visive e il ruolo della televisione* è organizzato dal Prix Italia a Milano (12 - 13 settembre 1978) e si articola in tre sezioni: "la TV come mezzo di divulgazione storica e di attualità della conoscenza dei fenomeni artistici e di educazione alla sensibilità artistica", "la TV come strumento di studio e di osservazione delle arti visive", "la TV come canale di una nuova espressività visiva". Cfr., Faldone *Corrispondenza Videoarte 1978*, fondo Gallerie Civiche d'Arte Moderna e Contemporanea di Palazzo dei Diamanti, Ferrara e Atti del convegno *Le arti visuali e il ruolo della televisione*, XXX Prix Italia, 12-13 settembre 1978, ERI, Torino 1979.

36 In Atti del convegno *Le arti visuali e il ruolo della televisione*, cit. p. 45.

37 In *Ivi*, p. 115.

dotti dallo stesso operatore-autore, senza bisogno di altri aiuti e apparecchiature. Secondo Dorfles, invece³⁸, «parlare di TV come canale d'una nuova espressività visuale significa considerare soltanto quelle realizzazioni che: 1) si possono effettuare attraverso e solo attraverso il videotape; 2) che hanno una finalità, già in partenza, prevalentemente estetica; 3) che possono, in una successiva fase, essere utilizzate anche da circuiti TV (macro TV) o persino cinematografici (confronta il ben noto caso del film *Anna* di Alberto Grifi [del 1975, *nda*]) ma a patto che le loro caratteristiche non siano alterate e adulterate attraverso successive manipolazioni o altri interventi filmici»³⁹. La video arte, dunque è quella pensata, ideata, realizzata esclusivamente facendo uso degli elementi tecnico-linguistici che il dispositivo videografico mette a disposizione. Come ancora sostiene Dorfles, «è il caso di ripetere ancora una volta che arte e tecnica spesso si identificano e che, quando un mezzo tecnico acquista una tipicità linguistica, già per questo fatto si può considerare degno del riconoscimento di un'autonomia estetica?»⁴⁰.

Anche Paolo Cardazzo, sempre nel 1978, durante il secondo laboratorio ospitato dalla galleria del Cavallino tra gennaio e febbraio, coinvolge gli artisti in un'analisi approfondita del mezzo. Come scrive lo stesso presentando le attività del video-laboratorio: «nel momento in cui questo ancora giovane mezzo espressivo sta uscendo dalla sua fase sperimentale si sente [...] la necessità [...] di superare quel momento di incertezza teorica e insufficienza operativa che spesso l'hanno accompagnata, producendo risultati non sempre utili sul piano artistico»⁴¹. Vi è quindi la progressiva convinzione secondo cui il dispositivo poteva essere considerato artistico solo nel momento in cui si adoperavano le sue specificità tecnico-linguistiche. Scompare la necessità di confrontare la (video)arte con la comunicazione televisiva. Non vi è più distinzione tra tecnologie professionali o *home use*. Vengono meno gli aspetti politici e sociali e la necessità di un rapporto diretto con il dispositivo in virtù di uno mediato da tecnici o 'addetti ai lavori'. La video arte trae la propria artisticità solo nel momento in cui si fa uso dell'intero dispositivo videografico e delle sue specificità linguistiche. Il che significa sfruttare, nel video monocanale, la durata breve, i primi e mezzi piani, l'assenza di una narrazione classica come quella cinematografica in funzione di piccole pillole concettuali, in colore e in bianco e nero, e, più in generale, le apparecchiature che consentono a queste date un montaggio più preciso, la titolazione digitale ecc. Significa inoltre usare *tutto* il dispositivo di ripresa e registrazione senza nascondere ma, anzi, mettendolo in mostra durante le azioni performative o in una dimensione installativa.

Probabilmente in virtù delle nuove premesse teoriche e tecnologiche che sottendono ora la produzione video artistica verso la fine degli anni Settanta vi è l'esigenza di tracciare un primo bilancio di quanto prodotto. Si pensi a *Video '79, The First Decade. Dieci anni di*

////////////////////

38 In *Ivi*, p. 119.

39 In *Ivi*, p. 120.

40 In *Ibidem*.

41 Cfr. *Videolaboratorio 2*, catalogo della 850° mostra della Galleria del Cavallino, Edizioni del Cavallino, 16-29 gennaio 1978.

*Videotape*⁴² curata da Alessandro de Silj cui collabora anche Bicocchi; e alla mostra *Camere Incantate. Video, cinema, fotografia e arte negli anni '70* (1980), curata da Fagone a Milano, dove viene proposto il *VideoForum* – una sezione retrospettiva dedicata al video monocolore – e parallelamente sono presentate alcune video-installazioni realizzate *ad hoc* per l'occasione⁴³.

Nell'autunno dello stesso anno, alla Sala Polivalente si tiene il *Video Show Ferrara* promosso da Bonora e Paolo Cardazzo (9 - 11 novembre 1979)⁴⁴. La manifestazione si sviluppa in tre giornate e si articola tra i *videonastri* di artisti internazionali – anche in questo caso proposti in rassegna – e una serie di video-performance di artisti italiani. L'introduzione dell'opuscolo sull'evento è di Janus che, nell'aprile dell'anno successivo – con un ritardo di due anni dalla sua programmazione, come dimostrano le missive scambiate tra Lola Bonora e il curatore⁴⁵ – organizzerà la retrospettiva *Videoarte a Palazzo dei Diamanti. 1973-1979*⁴⁶.

Il 1980 è l'anno canone del ritorno alla pittura inaugurato da Bonito Oliva durante la XXXIX° Esposizione d'Arte Internazionale de La Biennale di Venezia (1980). È infatti il critico a riassumere il decennio appena trascorso nell'introduzione al catalogo della mostra, a partire dalla nuova attitudine dell'arte di «associare materiali più disparati, secondo l'esigenza di appropriarsi, con felice cleptomani, della materia del reale, colto nei suoi aspetti energetici e mitici»; fino alla fine del decennio dei Settanta, quando «all'idea sperimentale [...] è subentrata una diversa mentalità, più legata alle emozioni intense dell'individualità e di una pittura che ritrova il suo valore all'interno dei propri procedimenti»⁴⁷. Se ci si chiedeva *Où va l'art?* negli anni Ottanta, Bonito Oliva, ma anche Barilli in Italia, quando parla dei *Nuovi-nuovi*, sostengono che l'arte torna alla pittura. E mentre il dispositivo videografico sembra progressivamente uscire dai contesti *ufficiali* si moltiplicano invece festival e rassegne dedicati come *U-Tape* (1982-1990, Ferrara), *Immagine Elettronica* (1983-86, Bologna), *Festival Arte Elettronica* (1983-1988), *Install Video Side* (1986, Ferrara), *Festival di Locarno* (1980-2000), *La Rassegna internazionale del Video d'autore* (1986-1995,

42 La rassegna *Video '79, The First Decade. Dieci anni di Videotape* si tiene al Museo del Folklore Romano (Trastevere, 8 - 24 maggio 1979) con il patrocinio dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Roma e in collaborazione con la RAI, che ha messo a disposizione l'equipaggiamento tecnico. Cfr. A. Silj [e altri], *Video '79. Video-the first decade. Dieci anni di videotape*, KANE, Roma 8 - 24 maggio 1979.

43 La mostra *Camere Incantate. Video, cinema, fotografia e arte negli anni '70* si tiene a Palazzo Reale (Milano) dal 16 maggio al 15 giugno 1980 ed è curata da Vittorio Fagone. Cfr. V. Fagone, (a cura di), *Camere incantate. Video, cinema, fotografia e arte negli anni '70*, catalogo della mostra, Palazzo Reale, Milano 15 maggio-15 giugno 1980.

44 Il *Video Show Ferrara* si tiene alla Sala Polivalente di Palazzo Massari, a Ferrara. L'evento è organizzato in collaborazione con Paolo Cardazzo (9 - 11 novembre 1979).

45 I carteggi tra Lola Bonora e Janus si trovano nella corrispondenza 1979, busta 39, fasc. 663 nel fondo Centro Video Arte delle Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara.

46 Cfr. C. Saba, *Videoarte a Palazzo dei Diamanti, Ferrara 1973-1979/2015*, in C. G. Saba, L. Parolo, C. Vorrasi, *Videoarte a Palazzo dei Diamanti. Reenactment*, cit. p. 35. La rassegna di video prevedeva probabilmente quattro postazioni ed era completata da un'esposizione di 50/100 fotografie che documentavano l'attività e la storia del Centro Video Arte. Cfr., Busta 38 (*Corrispondenza* 1979), fasc. 663. nel fondo Centro Video Arte delle Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara.

47 In A. B. Oliva, *L'arte degli anni Settanta* in Catalogo della 39° Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, La Biennale di Venezia, 1980 p. 10.

Taormina), *Ondavideo* (1985-oggi, Pisa), *Invideo* (1990-oggi, Milano), *Videoset* (1985-1990, Ferrara), *Poliset* (1991-1993 Ferrara), *Video e arti elettroniche* (1989-1991, Roma) grazie ai quali questa forma d'espressione andrà consolidandosi e diffondendosi ulteriormente.



Pagine del catalogo della mostra *Camere incantate. Video, cinema, fotografia e arte negli anni '70*, a cura di Vittorio Fagone, Palazzo reale, Milano, 16 maggio - 15 giugno 1980. In alto, installazione *Il tempo consuma* di Michele Sambin; in basso il VideoForum (1980).



in all these real situations le actor agit tout cela en fait
 car la action réside in the passing heavy and up to the real action



24 h. NO STOP THEATRE
 h.9-7.7.68 / h.9 8.7.68

APPRE
 CAS
 OERS
 TOS



ISSN 2532-3830



2532-3830-6