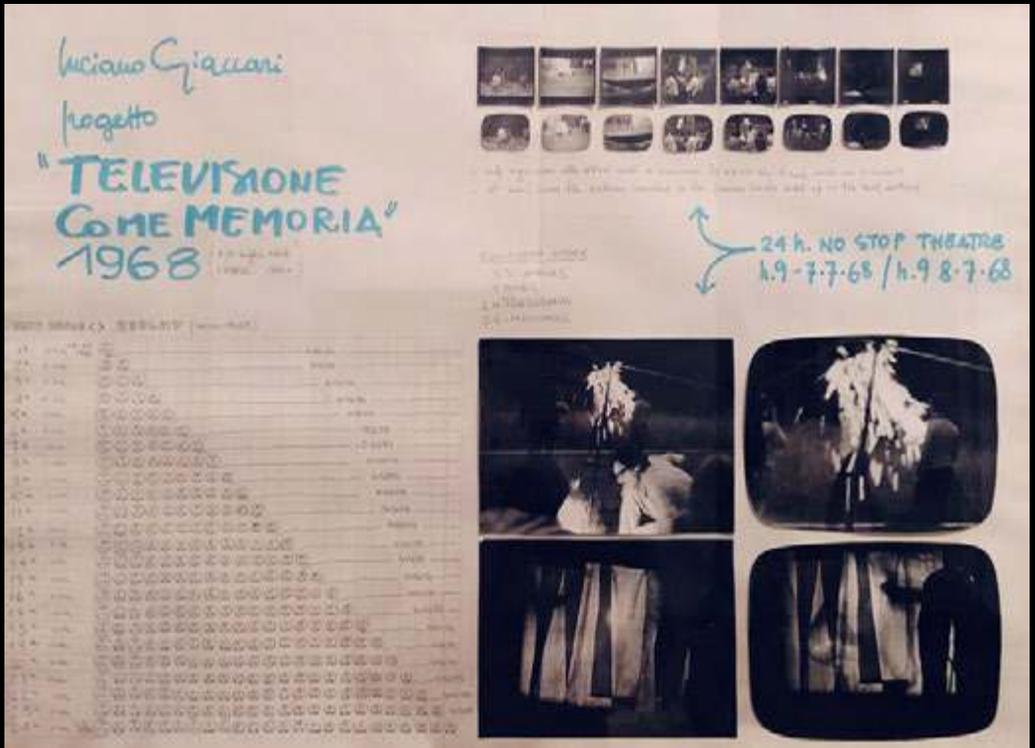




# Sciami Ricerche

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**<sup>1</sup>. 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](http://www.sciami.com) / [webzine.sciami.com](http://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](mailto:info@sciami.com)



1 [https://publicationethics.org/files/Code\\_of\\_conduct\\_for\\_journal\\_editors\\_Mar11.pdf](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.



## Ipotesi per una pre-storia delle installazioni video

Valentina Valentini

### ABSTRACT

La natura intermediale delle pratiche videografiche richiede un perlustrare le interferenze che confluiscono nel territorio della videoarte, soprattutto nei periodi in cui non si è ancora assestata una estetica videografica.

In questo studio, *Ipotesi per una pre-storia delle installazioni video* ricostruiamo dei possibili tracciati che potremmo ascrivere nel percorso che incrocia le sperimentazioni fuori dallo schermo del cinema cosiddetto espanso, di cui *Film Ambiente* (1968-69) di Marinella Pirelli è un esempio; lo spazialismo dell'arte cinetica e programmata di Gianni Colombo (*After Structures*, 1966-67) e Davide Boriani (*Camera Stroboscopica Multidimensionale*, 1965-67) e non ultimo la performance Art e gli intermedia.

*We need to examine the interferences that flow in the territory of videoart, for the very inter-media nature of these practices, especially in those periods when videoartistic aesthetics has not settled down yet.*

*In this study, A supposition for a prehistory of video installations we are reconstructing possible layouts that could be numbered among the experimentations off the screen of the so-called expanded cinema, an example of which is Marinella Pirelli's *Film Ambiente* (1968-69); the space variously declined by Gianni Colombo (*After Structures*, 1966-67) and by Davide Boriani (*Camera Stroboscopica Multidimensionale*, 1965-67), as well as the performance art and the intermedia.*

In questa sede ci proponiamo di rintracciare una pre-storia delle installazioni video, indagando nelle zone dell'interferenza fra performance art e arte degli ambienti che in Italia, dallo spazialismo di Lucio Fontana al gruppo T, ha una ricca tradizione da riconnettere in prospettiva interdisciplinare, non tralasciando il cinema d'artista e indipendente. Si ipotizza una genealogia delle installazioni video che coinvolge la ridefinizione di ambiente in sede di arte visiva, la performance art (variamente definita azione, comportamento), il film sperimentale che tende a espandersi oltre lo schermo nella dimensione degli intermedia. Il nostro intento non è tanto quello di stabilire delle relazioni dirette di discendenza, quanto far riemergere un paesaggio frastagliato nelle sue differenze e somiglianze sulla base comune minima del fattore ambiente: *costruzione di uno spazio per l'azione*<sup>1</sup>. Conveniente, si è detto, risalire a Lucio Fontana non solo per il manifesto della televisione – per cui fino a oggi è stato richiamato – ma anche per la dimensione di environment (*Ambiente spaziale nero*, 1949, alla Galleria Naviglio di Milano) che è stata praticata in Italia negli anni Sessanta, alla quale il dispositivo elettronico non è affatto estraneo<sup>2</sup>. A questi due percorsi (environment e performance) si riconnette il focus su *Film Ambiente* di Marinella Pirelli, in quanto integrato nel fenomeno performativo-installativo, come evidenziato da Cosetta Saba nel suo *Cominciamenti* in cui sottolinea come la proiezione di immagini fisse e in movimento assuma una dimensione installativa negli interventi degli artisti negli anni Sessanta (*ivi*).

Questo contributo segna una traccia di percorsi che meritano di essere ulteriormente esplorati, un inventario di questioni che ci proponiamo di discutere e approfondire nel corso di successive ricerche, un repertorio di temi e opere da sottoporre ad analisi (reperendo fonti dirette che ci mettano in grado di poterlo fare): al momento si dà come una schedatura intessuta in una griglia.

## Arte abitabile, arte degli ambienti

Nel 1968 con straordinario tempismo, la casa editrice De Donato (Bari) pubblica un agile ed economico volumetto intitolato *La cavità teatrale* in cui si raccoglievano conversazioni di Richard Schechner con vari esponenti della neoavanguardia nordamericana, un manifesto che segnò l'estetica del Nuovo teatro sia negli Usa che in Italia. *6 Axioms for Environmental Theatre* condensava in sei punti la nuova drammaturgia del teatro sperimentale che azzerava il dominio del testo letterario e metteva in primo piano il ruolo dello spazio: l'environment, sia creato che lasciato come si trova, diventa la dimensione fisica e concettuale per tutte le sperimentazioni del periodo, dagli happening agli intermedia di cui il padiglione cecoslovacco *Polyvision* dell'Expo del 1967, sviluppato da una idea di Joseph Svoboda, rappresentò un modello con immagini in movimento e fisse: «Specchi, cubi e prismi in movimento, proiezioni esterne e interne ai cubi, immagini che si muovevano nello spazio e che coprivano pareti e soffitto, e pavimento contribuavano nel loro insie-

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

1 I formati installativi interattivi del gruppo T (Gianni Colombo e Davide Boriani) hanno tratti in comune con le installazioni interattive di Studio Azzurro: Davide Boriani, fra l'altro, è stato docente di Paolo Rosa all'Accademia di Belle Arti di Brera.

2 Cfr. L. Fontana. *Ambienti/Environments*. A cura di M. Pugliese, Barbara Ferriani e Vicente Todolí / 21 Settembre 2017 - 25 Febbraio 2018.

me a creare l'impressione di uno spazio pieno, dotato di grande duttilità»<sup>3</sup>. *Assemblages, Environments, Happenings, Intermedia* negli anni Sessanta negli Usa hanno prodotto quel radicale cambiamento che porta fuori dalla pittura, attraverso l'*action painting*, a invadere lo spazio: «La presenza delle persone che visitavano questi *environments* [...] suggerì di aggiungere parti che si muovevano meccanicamente, mentre altri elementi dell'ambiente creato incominciarono a subire, quasi fossero mobili, nuove sistemazioni a discrezione dell'artista o del visitatore [...] e anche suoni meccanici e discorsi registrati furono ben presto presi in considerazione. Poi seguirono gli odori»<sup>4</sup>. In Italia il percorso che porta agli ambienti è sfaccettato e unitario al contempo. Scrive Paola Nicolin: «La mostra *Lo spazio dell'immagine* (1967, Foligno) indica chiaramente quanto gli anni Sessanta fossero votati alla crociata dell'ambiente che attraverso figure chiavi quali Lucio Fontana e Bruno Munari viene trasmessa alle generazioni successive in tutta la sua complessità e ricchezza, tra nozione di opera d'arte come spazio continuo oltre la tela e di oggetto come idea moltiplicabile»<sup>5</sup>. *Lo spazio dell'immagine* è stata una mostra in cui ancora le varie tendenze si mescolavano fluidamente: Mario Ceroli, Eliseo Mattiacci, Gino Marotta, Enrico Castellani, Tano Festa, Pino Pascali costruivano ambienti. Molte opere esposte: *Interpretazione Speculare* di Getulio Alviani, *Blu Abitabile* di Agostino Bonalumi, *In-cubo* di Luciano Fabro, avevano come dispositivo costruttivo l'idea della relazione dell'opera con uno spettatore diventato attore. Lo spazio era concepito come campo di azione, non di rappresentazione. Abitabile significava percorribile, senza un unico punto di vista, trasformabile in contatto con il visitatore che attiva l'opera attraverso i suoi movimenti, per cui non è immagine statica: l'opera come campo di accadimenti, opera-ambiente che interagisce con il fruitore.

In questo contesto si inseriscono gli ambienti che abbiamo estratto dal repertorio dell'arte cinetica e programmata, sulla base delle descrizioni reperite nei cataloghi delle mostre. Davide Boriani, insieme a Gianni Colombo, presenti in entrambe le mostre del 1967, *La Luce* e *Lo spazio dell'immagine*, con i loro ambienti segnano un'esperienza artistica esemplare nella direzione delle installazioni video e interattive. *Spazio+linee luce+spettatori* (1964) è un ambiente interattivo strutturato *dinamicamente* da fasci di luce emessi da proiettori sensibili al passaggio del visitatore e, di conseguenza, ogni volta riorganizzato dai suoi spostamenti. La posizione dello spettatore, individuata da un reticolo di sensori a fotocellule è segnata da tre raggi di luce ortogonali. *Camera stroboscopica Multidimensionale* (1965-1967)<sup>6</sup>, è un ambiente nel quale apposite luci con effetti stroboscopici si riflettono sulle pareti e sul soffitto ricoperti di specchi e anche sui pavimenti colorati. Il programma del gruppo T cui sia Colombo che Boriani appartenevano, si proponeva di fare arte "immersiva e interattiva", un'arte che avesse l'obbiettivo di realizzare ambienti che fossero capaci di indurre nello spettatore risposte non prevedibili. *La Camera distorta*

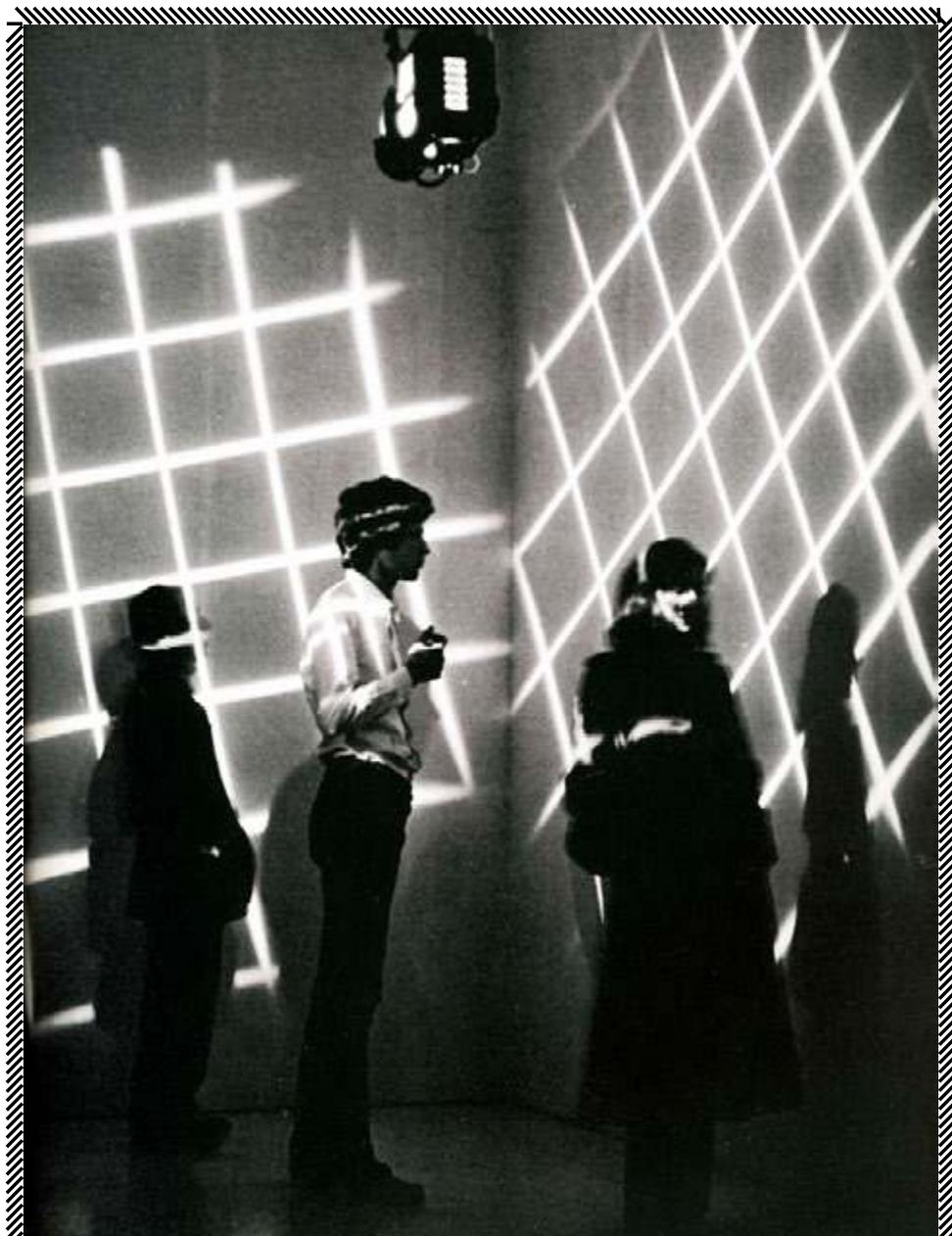
3 In R. Schechner, *La cavità teatrale*, De Donato, Bari, 1968, p. 35.

4 In *Ivi*, p. 49.

5 In P. Nicolin, *Qui Mostra a voi Spazio. L'impatto delle esposizioni nella definizione dell'idea di ambiente nell'arte italiana degli anni Sessanta*, pp. 95-109, in E. De Cecco, (a cura di), *Arte-mondo. Storia dell'arte, storie dell'arte*, Postmedia Books, Milano 2010, p. 101.

6 Cfr. L. Meloni, *Davide Boriani. Arte cinetica, programmata, interattiva*, Manfredi edizioni, Imola, 2018. Critici illustri quali Giulio Carlo Argan, Palma Bucarelli, Pierre Restany hanno sostenuto il rapporto fra arte e tecnologie.

*abitabile* (Boriani e De Vecchi, 1970) è un ambiente arredato con porte, finestre, mobili, un televisore e una copia della Venere di Dresda di Giorgione, ma deformato secondo un principio di anamorfofi tridimensionale.



Gianni Colombo, *After Structures*, 1966- 67 . Galleria l'Obelisco, Roma, 1966 Archivio Gianni Colombo, Milano.

Esposta per la prima volta alla galleria l'Obelisco nel 1966 in occasione della mostra *La Luce. La città del sole (artificiale), After Structures* (1964) di Gianni Colombo è così descritta: «In uno spazio buio si susseguono a ritmo incalzante proiezioni di griglie luminose scandite da flash temporizzati. L'intensità di luminosità registrata lascia un residuo di immagine sulla retina, mentre l'impulso successivo si sovrappone in un unico tempo, determinando così l'effetto percettivo dell'After Image»<sup>7</sup>. In questi ambienti lo spazio – che apre e non delimita come la cornice – accoglie fisicamente lo spettatore che sostituisce alla contemplazione la sua diretta esperienza polisensoriale. *Spazio elastico* (Gianni Colombo, 1966) «[...] è costituito da una griglia tridimensionale regolare di fili elastici che vengono sollecitati a un movimento irregolare, asimmetrico per mezzo di motori elettrici [...]. L'ambiente è solitamente buio; l'illuminazione dei fili ottenuta con lampada di Wood è particolarmente efficace per la lettura della griglia [...]»<sup>8</sup>.

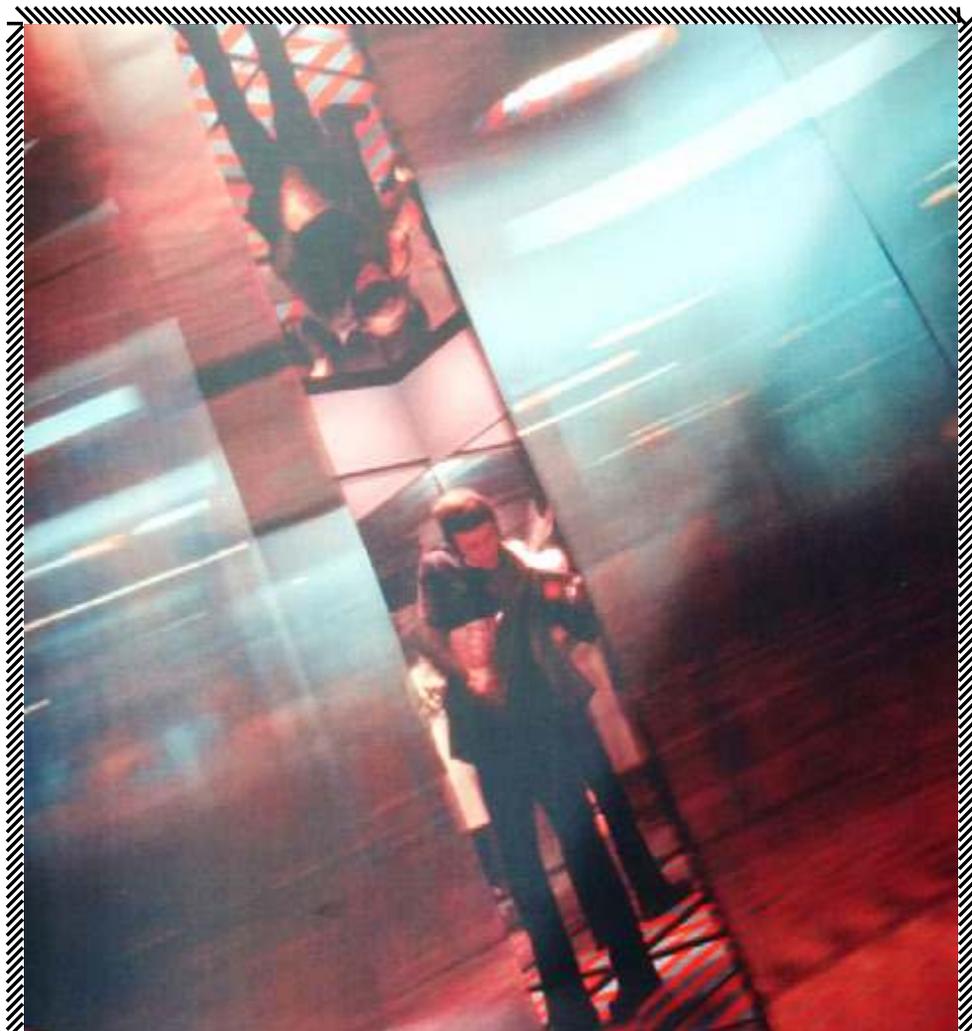
Il territorio dell'arte cinetica e programmata è stato sia indagato da studiosi coevi al fenomeno (fra tutti citiamo Giulio Carlo Argan) che storicizzato, qui si intende inserirlo in un percorso di ricostruzione storica delle installazioni video e interattive. Evidenziamo alcuni tratti in comune: le configurazioni spaziali modificabili e in continuo mutamento (allora ad animazione sia elettromeccanica sia manuale); la messa in questione del rapporto fra interno ed esterno; la mobilità dei punti di vista; il dato processuale ed esperienziale; l'implicazione percettiva-sensoriale del visitatore; l'atteggiamento ludico. Se l'opera diventa environment e si offre come messa in scena dell'azione dello spettatore, non può essere più fruita secondo una prospettiva frontale, in quanto lo spettatore si trova cooptato in uno spazio disseminato in cui non ha più l'oggetto da afferrare “a colpo d'occhio”. Non ultimo la trasformazione della pratica artistica in un lavoro collettivo – lo studio – in cui l'artista fa parte di una squadra insieme a tecnici e scienziati.

Cosa differenzia le installazioni dell'arte cinetica e programmata dalle installazioni video? In termini di contesto si è affievolita la dimensione politica che coniuga arte-scienza con la società. L'arte cinetica nasce in un momento di forte espansione sia industriale che culturale ed economica, nell'Italia del boom in cui le industrie si facevano promotrici di relazioni fra arte, scienza e tecnologie (si pensi a Adriano Olivetti che chiama lo scrittore Paolo Volponi come capo del personale dell'azienda) in un clima in cui si pensava possibile far procedere in parallelo progresso scientifico, tecnologico e intervento artistico, che si connotava di tratti quali la progettazione, la replicabilità in serie non disgiunta dall'interazione con lo spettatore e da fattori aleatori o probabilistici. In termini specifici: nell'ambiente cinetico e programmato l'opera coincide totalmente con lo spazio che la contiene. Gli ambienti del Gruppo T, quasi sempre senza oggetti (tranne nella *Camera distorta abitabile* di Boriani e DeVecchi) mettono in moto esperienze percettive; spazi “vuoti”riempiti unicamente da scansioni di luce. Anche gli ambienti di Marinella Pirelli, per quanto non appartenente al gruppo T, come Boriani e Colombo, si collocano nel contesto

7 In M. Margozzi, L. Meloni, F. Lardera, (a cura di), *Gli ambienti del gruppo T. Le origini dell'arte interattiva*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2004. Scrive Gianni Colombo: «Ho realizzato questa esperienza in dimensione di ambiente e non di oggetto al fine di superare il microspettacolo della motivazione dinamica dello spazio all'interno dell'oggetto (che solitamente si antepone allo spettatore stesso, quindi di fargli abitare una organizzazione dinamica dello spazio...», p.101.

8 In *Ibidem*.

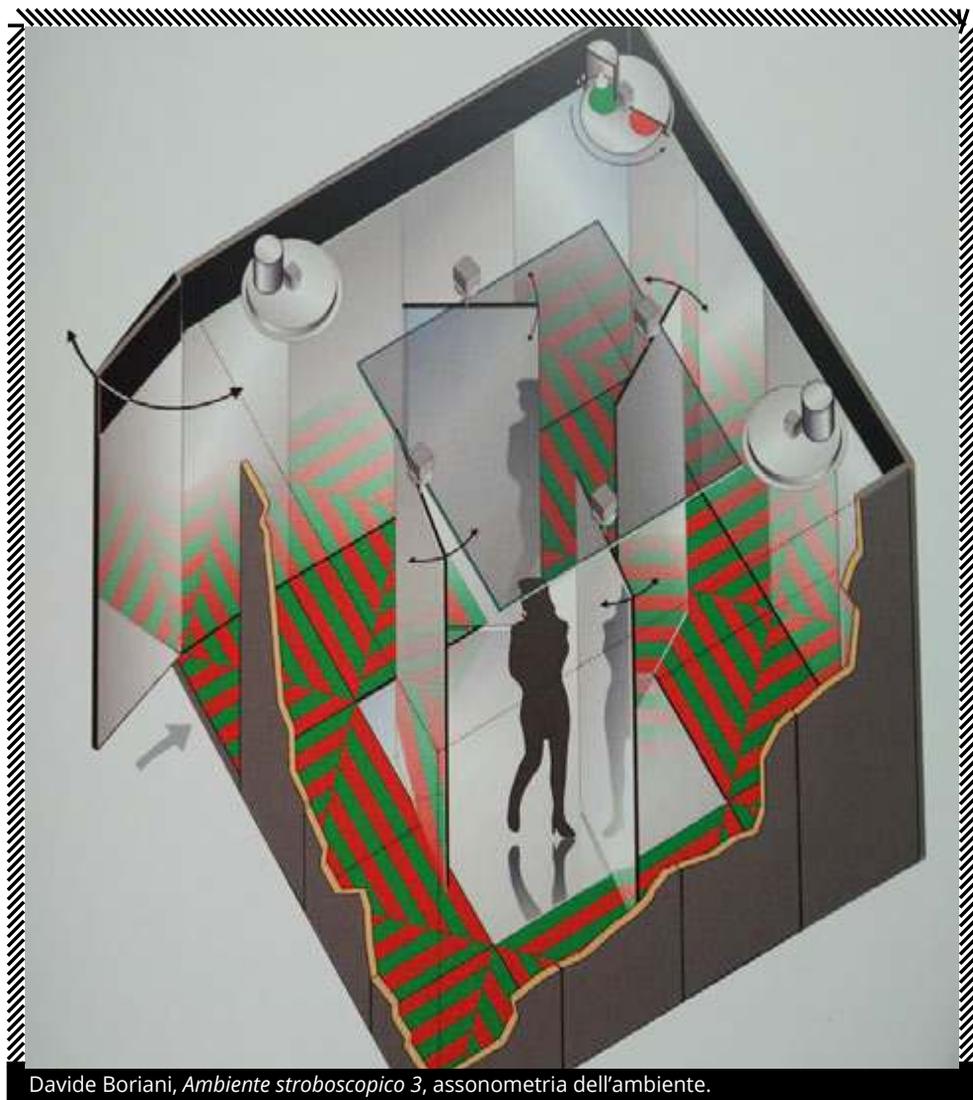
della ricerca dell'arte ottico cinetica. *Il tempo dell'uomo* (Pirelli, 1970) accoglie i visitatori in uno spazio buio, con alle pareti due grandi specchi inclinati l'uno di fronte all'altro, dove un raggio di luce colpisce un disco opaco in movimento al centro del quale una superficie riflettente crea molteplici effetti di rifrazione e riflessione. Il fruitore si trova dentro il *continuum* fenomenico della visione, in un rapporto dinamico e ambivalente con la sua ombra e il suo riflesso [...]»<sup>9</sup>. Ma, come fa notare Vittoria Broggin, gli *environments* di Pirelli sembrano orientati alla globalità sensoriale, essendo l'opera un tutto organico piuttosto che una composizione di parti.



Davide Boriani, *Ambiente stroboscopico 3*, Galleria del Naviglio, Milano, 1968.

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

9 V. Broggin, *Marinella Pirelli. l'arte come "genealogia del vero"*, in L. Aspesi, I. Ratti, (a cura di), *Luce Movimento. Il cinema sperimentale di Marinella Pirelli*, Electa, Milano, 2019, p. 55.



Davide Boriani, *Ambiente stroboscopico 3*, assonometria dell'ambiente.

## **“film-esperienza”, “film performance”**

Gli anni Sessanta si caratterizzano per un terreno di sperimentazione intercodice con una forte vocazione interdisciplinare che trova espressione negli Intermedia, diffusi negli Stati Uniti, con gli esperimenti di George Maciunas e Stan VanDerBeek, e presenti anche in Europa. In Italia li ritroviamo non tanto come “estensione” del codice cinematografico, ma come scambi effettivi fra le arti – nelle pratiche di musicisti coinvolti in sperimentazioni elettroacustiche, di artisti visivi che sperimentavano film, video, fotografia, teatro e televisione, scrittori d'avanguardia coinvolti con la poesia visiva. Queste interferenze hanno

trasformato la tradizione del cinema, della musica, delle arti visive e del teatro. In Italia, va inserita in questo contesto e in questa prospettiva la sperimentazione di Umberto Bignardi, dalla metà degli anni Sessanta: con *Rotor-vision* (1966/1967), concepito insieme al film *Motion vision* (uno dei primi esempi di *expanded cinema*); o con *l'Implicor* (1969/1970), la grande installazione di schermi-specchi realizzata in collaborazione con l'Olivetti. *Prismobile* e *Fantavisore*, creati nel 1965, sono definiti da Bignardi (con assonanza surrealista) «Media trovati modificati». *Prismobile*, esposta a Roma alla Galleria l'Attico nel '66, utilizza il sistema a “strisce mutevoli” della pubblicità (strisce di plastica traslucida, con illuminazione interna al neon). *Fantavisore* propone sovrapposizioni di immagini riflesse e catturate dal contesto reale (un parallelepipedo dotato di luci interne era la sorgente luminosa che rendeva visibili, per rifrazione, immagini colorate riprodotte su di una lastra di cristallo, alla quale era sovrapposta una seconda superficie riflettente)<sup>10</sup>. Queste macchine liberavano le immagini dalle cornici (sia quelle del quadro che dello schermo della sala cinematografica), spostando la percezione dello spettatore dalla dominanza dell'occhio, fino a percepire con gli altri sensi. «Potendo guardare, toccare, sentire e camminarci dentro come e quando vogliono [...]; un modo per reinventare l'immagine cinematografica e anche negarla», commentava Umberto Bignardi<sup>11</sup>.

La sperimentazione di quegli anni implica una invasione di spazi diversi da quelli consueti. Il Piper di Torino – una discoteca – accoglie sia Carlo Quartucci (regista teatrale) che Michelangelo Pistoletto (artista visivo) e l'illuminazione stroboscopica dalle discoteche passa nei teatri. Lo spettacolo *Illuminazione* (-Ricci, 1967) al quale collabora oltre allo scrittore Nanni Balestrini, Umberto Bignardi, utilizza immagini in movimento in relazione con le azioni nello spazio scenico, sperimentando una “luce ritmica”.

Per verificare cosa accadeva in quegli stessi anni sul versante del cinema indipendente, riportiamo quanto scrive Adriano Aprà, promotore storico di pratiche sperimentali: «Per quanto discreta e silenziosa, la tendenza sperimentale – che pure traversa in diagonale tutta la storia del cinema italiano, senza mai emergere veramente – va rivisitata e ripensata. Potrebbe servire a qualcuno, domani. [...] Dunque, di quell'esperienza non resta nulla? Già questo sarebbe una sfida all'epoca della riproducibilità: il film come puro gesto. Perché continuo a credere che quell'avventura creativa, di cui pochi sono stati

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

10 Cfr. su queste pratiche, A. Lissoni, *Varia Vision 1965. Prima del futuro del cinema, oltre le frontiere delle discipline*, Università degli studi di Udine, tesi dottorato di ricerca in Studi audiovisivi: Cinema, Musica e Comunicazione, XXII Ciclo, Nell'introduzione al catalogo di *Future Cinema. The Cinematic Imaginary after Film* (ZKM, Center for Art and Media Karlsruhe, 2002-2003) – la mostra sulle complesse relazioni fra il dispositivo cinematografico, le arti visive ed i nuovi media – il teorico e direttore dello ZKM Peter Weibel distingue tre fasi di trasformazione del cinema, descrivendo quella dell'*expanded cinema* come un momento di “estensione” del codice cinematografico e degli elementi cinematici specifici. Cfr anche P. Bolognesi *The Shape Of Things to Come. Aldo Tambellini The Electromedia Project (1959-1969)*, Università degli studi di Pisa, tesi dottorato di ricerca in Storia, Orientalistica e Storia dell'Arte Cinema, Fotografia e Televisione, Relatore Prof.ssa Alessandra Lischi.

11 In V. Valentini, (a cura di), *Nuovo Teatro made in Italy. 1963-2013*, Bulzoni, Roma, 2015, p. 44. Umberto Bignardi partecipa alle iniziative del cinema indipendente e collabora con gruppi del Nuovo Teatro. Alla fine del 1968 si allontana da luoghi e circuiti del sistema dell'arte e inizia a collaborare con la grande industria (Olivetti, poi IBM), in un percorso progettuale-produttivo di innovativi sistemi multimmagine e multimedia che compendiano arte e tecnologia, design e scenografia, linguaggi mediatici compositi.

testimoni, di cui pochissimi hanno parlato (nonostante gli sforzi di Bacigalupo – che ha anche curato per «Bianco e Nero» un numero monografico del maggio-agosto 1974 –, di Leonardi e del “Filmstudio 70”), abbia a che vedere con la frammentazione del paesaggio audiovisivo di cui siamo testimoni, nonché ovviamente col video. Per questo intitolavo provocatoriamente la mia ricerca: *Cinema sperimentale e mezzi di massa in Italia*. Proprio i mezzi di massa, che sembrerebbero agli antipodi della cantina sperimentale, ne hanno raccolto inconsapevolmente alcuni insegnamenti: l’elettricità era nell’aria»<sup>12</sup>.

Aprà in questo saggio del 1976 rileva la frammentazione del paesaggio audiovisivo e la mette in relazione con il video e, in generale, con la ricchezza e vitalità delle sperimentazioni audiovisive fra fine ‘60 e inizio ‘70 in Italia.

Questa ricognizione, coeva alle sperimentazioni che ricompono, è di grande interesse per la nostra indagine, perchè evidenzia i suoi caratteri “performativi” e non riproduttivi; la dimensione artigianale nell’uso delle tecnologie (filtri, vetri smerigliati, vetrini davanti l’obiettivo, fonti di luce), con una accentuata propensione a inventare meccanismi attraverso cui costruire immagini e dar da vedere immagini, come gli schermi oggetto di Paolo Gioli, in cui l’artista infila pannelli di compensato con composizioni astratte, mentre Antonio De Bernardi usa tre schermi di proiezione che formano un trifoglio, come una installazione. Alberto Grifi, come Nam June Paik, addomestica la tecnologia e usa la cinepresa e la telecamera in simbiosi con il suo processo esistenziale, nei contesti underground che frequenta abitualmente, non tanto in funzione di una produzione per un committente<sup>13</sup>. Pittura, fotografia, video, cinema sono attraversati da Mario Schifano che usa le immagini televisive della guerra del Vietnam e di altri eventi politici. *Satellite* (1968), infatti è un mixed media film in cui la camera fissa inquadra un interno – il salotto di casa dell’artista privo di presenza umana – in cui convivono immagini televisive, diapositive, fotografie, suoi abituali strumenti di lavoro. Massimo Bacigalupo sostiene che lo “scandalo” operato dal cinema sperimentale risieda nel capovolgimento dell’uso del mezzo cinematografico che, nato per moltiplicare le copie e le proiezioni, nella pratica degli autori sperimentali, invece si producono opere uniche e si privilegia il rapporto con lo spettatore: infatti il film veniva realizzato in un solo esemplare e si proiettava non di rado l’originale alla presenza dell’autore che sorvegliava la proiezione. Si trattava di una *proiezione performativa* perchè l’autore non si limitava a presenziare, ma interagiva con gli spettatori prima, dopo e durante la proiezione (Da qui derivano una serie di domande in relazione alle riproposte contemporanee di questi film)<sup>14</sup>.



- 12 A. Aprà, *Cinema sperimentale e mezzi di massa in Italia*, in C. Saba, (a cura di), *Cinema Video Internet*, CLUEB, 2006, pp. 177-197. Vittorio Fagone sostiene che gli artisti si rivolgono al cinema, nel periodo della contestazione del ‘68 per produrre una immagine mentale più vicina all’esperienza quotidiana, e al video, dopo il ‘68, con l’utopia di poter raggiungere una platea sterminata come la Tv. Cfr. V. Fagone, *Camere incantate, video, cinema, fotografia e arte negli anni ‘70*, Palazzo Reale, Milano 1980, p. 16.
- 13 Cfr. B. Di Marino, *Con (e senza) macchina da presa. Estetica e tecnologia dagli anni ‘30 agli anni ‘70*, in C. Saba, (a cura di), *Cinema Video Internet*, CLUEB, 2006, pp.145-176.
- 14 Cfr. P. Simoni, *Lo spazio incerto. Curare gli archivi del cinema sperimentale e d’artista*, in “Cinergie – Il cinema e le altre arti” N.14, 2018, pp. 37-52 (<https://cinergie.unibo.it/article/download/8484/8683>; ultimo accesso il 31/10/19).

In questo contesto culturale si colloca *Film Ambiente* di Marinella Pinelli (1968-69), in una Milano dei primi anni '60 animata da Bruno Munari che nel 1962 fonda con Marcello Piccardo lo studio cinematografico di Monteolimpino, progetto nel quale Marinella Pirelli viene in una prima fase coinvolta, e che nello stesso anno partecipa alla mostra "Arte Programmata", presso il negozio Olivetti di Milano<sup>15</sup>.

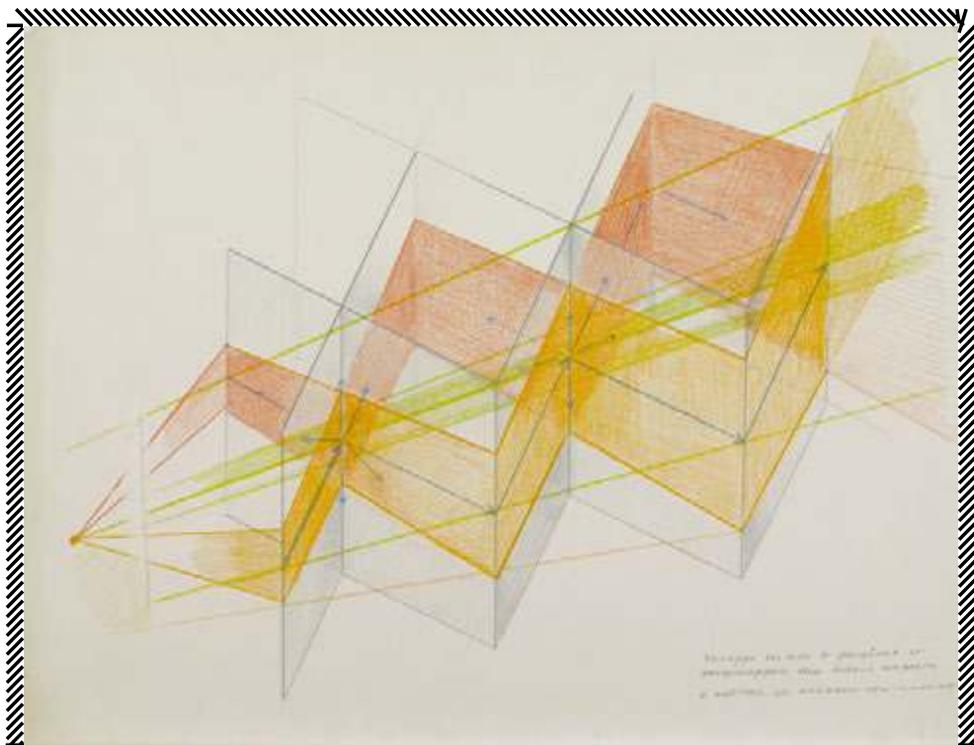


Marinella Pirelli, *Film Ambiente*, 1968-69 (versione 2004), ferro, acciaio, legno, materiale plastico, immagini in movimento, suono. Veduta dell'installazione presso la mostra *Luce Movimento. Il Cinema Sperimentale di Marinella Pirelli*, Museo del Novecento, Milano. Foto Lorenzo Palmieri, Courtesy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

*Film ambiente* si compone di una struttura spaziale modulare, sulla quale l'artista proietta il film *Nuovo Paradiso* che aveva realizzato riprendendo un gruppo di sculture di Gino Marotta. L'ambiente che il visitatore può attraversare è dinamico, composto da un flusso luminoso di immagini in movimento che vengono proiettate nello spazio. «*Film Ambiente* è formato da pannelli disposti secondo un reticolo modulare, adattabile in base all'apertura focale dell'obiettivo del proiettore cinematografico e le dimensioni dello spa-

15 «Significativo in questo senso è l'utilizzo della denominazione "film-esperienza" nei titoli d'apertura di *Narciso* (Pirelli 1966-67) che sottolinea l'istantaneità della scena ripresa e contemporaneamente ricorda allo spettatore l'esperienza "in progress" della visione della proiezione filmica, anticipando le sue successive riflessioni sul Cinema Espanso che avranno luogo sul finire degli anni Sessanta». L. Aspesi, *Film esperienza. Le sperimentazioni cinematografiche tra il 1961 e il 1974*, in L. Aspesi, I. Ratti, (a cura di), *Luce Movimento. Il cinema sperimentale di Marinella Pirelli*, Electa, Milano 2019, p. 22. Cfr. anche, a proposito del film-performance, G. Bartorelli, L. Parolo, (a cura di), *Sirio Lungibühl. Film sperimentali*, CLEUP, Padova 2018.

zio pronto ad ospitarlo. [...]. Attraverso il sistema di cellule fotosensibili progettato da Livio Castiglioni, le immagini generate sugli schermi sono direttamente registrate e tradotte in suono, a creare una corrispondenza immediata tra scala cromatica visiva e scala sonora»<sup>16</sup>.



Marinella Pirelli, *Raumslide 4*, 1968-69 ca., pastelli su carta, 30 x 40 cm, foto Saporetti Immagine d'Arte Snc, Courtesy Archivio Marinella Pirelli.

Riportiamo quanto scrive Andrea Lissoni nel catalogo della mostra perché interviene ad evidenziare le relazioni che *Film ambiente* instaura con un prima delle installazioni – le declinazioni di opera-ambiente – e con un dopo – le installazioni video vere e proprie.

In una “mise en abyme”, in cui una mostra genera l'originale opera che la documenta che a sua volta è accolta in un'opera ulteriore, Marinella Pirelli sembra non solo reinventare lo statuto del film in arte, ma dimostra la piena coscienza dell'espansione dello spazio dell'opera oltre il quadro (e/o oltre il fotogramma). Questi aspetti possono contribuire a illuminare la singolarità della ricerca di Marinella Pirelli, fra la pittura, il film e lo spazio. [...] La questione cruciale di *Film Ambiente* infatti, non è tanto il pubblico, lo spettatore sul palco, l'opera che si apre ad un approccio basato sulla percezione o una presunta interazione. La questione è che tutte le componenti disposte nello spazio hanno

16 L. Aspesi, *Film esperienza. Le sperimentazioni cinematografiche tra il 1961 e il 1974*, in L. Aspesi, I. Ratti, (a cura di), *Luce Movimento. Il cinema sperimentale di Marinella Pirelli*, Electa, Milano, 2019, p.45.

una precisa funzione: lo abitano e lo performano. L'opera non è nella "stanza", è la stanza ed insieme la composizione che la accoglie. In questo senso la ricerca di Marinella Pirelli si iscrive in una tramatura che risuona della coda lunga dell'influenza dell'*environment* di Lucio Fontana, dialoga con Umberto Bignardi, in parte con il Gruppo Zero e con le esperienze a venire di *stage sets*, così come nei primi anni Settanta le definivano Dan Graham e Joan Jonas. In realtà Marinella Pirelli approda all'installazione – un termine non ancora in uso all'epoca – in completa autonomia ed è questo che la rende una figura così affascinante e difficilmente contestualizzabile, come per certi versi Aldo Tambellini. L'oscillazione fra "ambiente" e film, fra stanze che accolgono opere, "opere-ambiente" e mondo "oltre la finestra" che il film *Al di là della pittura* (1969, 16mm., col., 10',30") rappresenta in modo così personale ed inventivo, è la fonte più autorevole ed il migliore ritratto possibile della transizione della definizione di *environment*, così come inteso da Fontana, verso l'installazione. *Film Ambiente* è l'opera per eccellenza che vibra di questa transizione<sup>17</sup>.

## Smaterializzazione dell'oggetto artistico: video e performance

«Spero che un giorno ogni spettatore capisca che può prendere una macchina da presa e cominciare a fare un film, perché fare un film è facilissimo. Tre settimane per *Capricci...*»<sup>18</sup>.

Scriva Paola Nicolin: «Dallo Spazialismo di Fontana all'Arte Concreta di Bruno Munari, la ricerca artistica produce rielaborazioni che tendono da un lato all'estensione del gesto nell'*environment*, all'*happening* e all'importanza dell'idea come cifra espressiva, dall'altro lato alla rielaborazione del concetto di tempo e spazio dell'opera»<sup>19</sup>. In questa prospettiva lo spazio diventa un campo energetico in cui tutti gli elementi, spettatore incluso, interagiscono. Basti pensare alle attività di gallerie come "La Tartaruga" che con *Il teatro delle mostre* «[...] da luogo per l'acquisto di opere diviene a poco a poco luogo per la presentazione di interventi effimeri e dunque invendibili, in linea con le proteste anticapitalistiche promosse dalla coeva Contestazione»<sup>20</sup>.

Dalla fine degli anni Sessanta, a livello sia nazionale che internazionale, il processo di smaterializzazione dell'opera d'arte si accampa sia attraverso l'installazione che la performance, anch'essa, come la videoarte, all'incrocio di pratiche artistiche diverse – musica, danza, poesia, arte visiva, video. Per la performance è importante l'atto della sua esecuzione, il presente vivente, rimodellare i processi a partire da strutture primarie come lo spazio e il tempo e le facoltà fisiche e psichiche dell'uomo. *Ginnastica mentale* (1968) è il titolo di una mostra che Fabio Sargentini presenta all'Attico di Roma, trasformando la galleria in una palestra dove hanno luogo pratiche corporali individuali e collettive,

17 In A. Lissoni, *Uno splendente problema ideale*, in L. Aspesi, I. Ratti, (a cura di), *Luce Movimento. Il cinema sperimentale di Marinella Pirelli*, Electa, Milano, 2019, p. 81.

18 Cfr. C. Bene in F. Faldini, G. Fofi, (a cura di), *Il cinema italiano d'oggi raccontato dai suoi protagonisti*, Mondadori, Milano, 1984.

19 P. Nicolin, *Qui Mostra a voi Spazio. L'impatto delle esposizioni nella definizione dell'idea di ambiente nell'arte italiana degli anni Sessanta*, in E. De Cecco, (a cura di), *Arte-mondo. Storia dell'arte, storie dell'arte*, Postmedia Books, Milano 2010, p. 81.

20 In I. Bernardi, *La Tartaruga. Storia di una galleria*, Postmedia Books, Milano 2018, p. 75.

dove Claudio Cintoli annoda corde, formando trecce, gomitoli, matasse che dispone sul pavimento per tutta la durata della mostra. Corpo e tecnologia convivono, rafforzandosi reciprocamente e scambiandosi di proprietà<sup>21</sup>. L'artista è contemporaneamente autore, performer e testo ("l'opera sono io").

Performance Art significava dare corpo a una idea, privilegiare il fare, il processo non delimitabile in un oggetto finito; superare il piano della rappresentazione per investire esistenzialmente la propria vita; contrastare il sistema dell'arte e dell'opera-merce; sfuggire alle convenzioni del luogo e del tempo della fruizione (le performance di *land art* avvenivano in spazi imprevedibili, spiaggia, boschi, strada); nelle performance di *body art* il tempo non era fissato in anticipo (lo sfinimento fisico di Charlemagne Palestine determinava la durata della video-performance)<sup>22</sup>. La performance è arte viva: "la presenza del presente", non ammetteva repliche, né separava l'artista dall'opera, favorendo una relazione diretta con lo spettatore anche in virtù di un tempo dilatato, che era il farsi dell'opera nel tempo reale del suo accadere. Presenza (anziché rappresentazione), discontinuità e frammentazione – nella dimensione di *liveness* e autoriflessività.

Ci interessa capire come si è sviluppata la pratica installativa legata al dispositivo elettronico in relazione con la performance art, dal momento che l'azione dell'artista nello spazio e il video recording si integrano, a partire dal pionieristico progetto di Luciano Giaccari *Televisione come memoria, 24 ore No Stop Theatre* (1968) – su cui si diffonde Cosetta Saba nel suo testo. L'uso del dispositivo elettronico di ripresa e proiezione nei primi anni Settanta si declina variamente in rapporto ad azioni *live* che quasi sempre venivano registrate e circuitate in videotape altrove. Ha funzionato come circuito chiuso con cui l'artista interagiva dal vivo in uno spazio e tempo reale, in presenza di spettatori; come dispositivo costruttivo nelle videoperformance, realizzate dagli artisti in rapporto diret-



21 Scrive Luciano Inga-Pin: «In Italia le *performances* trovano un terreno più fertile intorno al '68 sulla scia degli avvenimenti politici (guerra nel Vietnam) e influenzate anche dalle tematiche di base dell'arte povera e di quella concettuale: dallo Zoo di Michelangelo Pistoletto – "teatro povero" per eccellenza, ma ricco di spunti felici – alla famosa azione veneziana di Gino De Dominicis, a quella romana di Jannis Kounellis, Vettor Pisani, nasce tutta una linea comportamentistica che con altri artisti – Calzolari, Mattiacci, Icaro, Salvo, Prini e molti altri – caratterizzerà per oltre un decennio il filone italiano delle *performances*. Tappe fondamentali di questo <processo> saranno le giornate di Amalfi (1968), le *performances* romane alla Tartaruga e la mostra bolognese <Gennaio 70> in cui la connessione fra circuito chiuso videorecording e azione dell'artista era costitutiva della mostra». Anche Inga-Pin ribadisce la coesistenza fra performance e videotape. L. Inga-Pin, (a cura di), *Performances. Happenings, actions, events, activities, installations*, Mastrogiacomio, Padova 1978, s. p.

22 Negli Stati Uniti i confini fra happening e performance sono evidenti, appartengono a luoghi geografici e periodi storici differenti: per Allan Kaprow, Jim Dine, Red Grooms, Robert Whitman, che hanno realizzato i loro interventi a New York già nei primi anni Sessanta, l'esperienza dell'happening era chiusa. La performance art invece nasce nella West Coast nei primi anni Settanta. Differenti sono gli artisti: Vito Acconci, Chris Burden, Terry Fox, Bruce Naumann, Robert Morris, Joan Jonas, Charlemagne Palestine. In Italia i due fenomeni si confondono e si sovrappongono a causa del ritardo con cui si propagano, tant'è che solo a partire dalla metà degli anni Settanta si incomincia a usare il termine performance, al suo posto Renato Barilli nel 1969 propose il termine "comportamento" che copriva un'area semantica estesa grosso modo alle manifestazioni di Body Art. Cfr. il catalogo della rassegna alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna, R. Barilli *et al.*, (a cura di), *La performance*, La Nuova Foglio, Bologna 1978.

to con telecamera e monitor, in assenza di spettatori; come memoria dell'evento<sup>23</sup>. Nei primi anni Settanta diffusa era l'idea del video come veicolo, medium trasparente che lascia passare l'azione dell'artista, trasparenza intesa come assenza di montaggio (che le tecnologie disponibili a quell'epoca rendevano pressoché impossibile), affermata in un confronto indiretto e presa di distanza dal cinema. Esaltare la trasparenza, la funzione di specchio in cui riflettere le azioni e i comportamenti dell'artista, era un gesto finalizzato ad attutire l'impatto tecnologico del nuovo dispositivo elettronico, ad avvalorare la propensione degli sperimentatori, ad addomesticare le tecnologie, sentimento che si rileva in differenti contesti. È significativo che nei testi di quei critici che si sono accostati nei primi anni Settanta alla nuova arte (Barilli, Calvesi, Francesco Carlo Crispolti, Trini, Mussa e altri) si trovi esaltato il tratto del tempo reale che il video condivideva con le *performing arts*, in quanto magnificava "l'improvvisazione e l'evento". Il dispositivo elettronico veniva correttamente accettato nella sua dimensione specifica e originale: registrare e proiettare in tempo reale, una evenemenzialità lontana dalla riproducibilità del cinema, funzionale a veicolare «nel modo più adeguato e anonimo questo nuovo mezzo espressivo che è l'"azione" dell'artista, senza trasformarla in un'opera di regia»<sup>24</sup>. In questo senso prevaleva la dimensione processuale che bene si coniugava con la dimensione non replicabile della performance art, rispetto a quella documentativa e di memoria: «Il video non viene usato per "documentare", ma diventa parte di una complessa interazione con il pubblico, come succederà più avanti con le installazioni vere e proprie, che per più di un aspetto sviluppano alcuni di questi primi spunti. [...] Lungo tutto il decennio Settanta il circuito chiuso televisivo è molto vitale, gli artisti lo usano in concomitanza con azioni che prevedono punti di osservazione differenti; la presenza del monitor crea singolari *environment*, che per molti versi possono essere considerati degli antesignani delle videoinstallazioni»<sup>25</sup>.



- 23 Già a metà degli anni Settanta Luciano Giaccari, direttore di Studio 970/2, propone una tassonomia (vedi, *ivi*, il testo di Cosetta Saba), volta a mettere ordine nella molteplicità delle pratiche «video-performance» e «videoenvironment» – «performance e ambienti basati sull'impiego di un circuito chiuso o di registrazioni televisive o di entrambi da parte dell'artista che si avvale di questi mezzi elettronici per creare una determinata situazione»; «l'artista utilizza direttamente il mezzo televisivo» per realizzare «videotape, che è in effetti l'opera stessa – il quale può essere – un *unicum* o avere tiratura più o meno limitata». Gli esempi fatti da Giaccari in questo caso sono la serie «*Identifications* di Gerry Schum, *TV OUT* (1-2-4-7 ecc.) di Luciano Giaccari e i videotape di Nam June Paik e Frank Gillette». Cfr., L. Giaccari, *È nata l'arte dell'era televisiva. Veni, Video. Vici?*, in "Bolaffi Arte", n. 49, aprile/maggio 1975, p. 77-81, anche in L. Giaccari, *La Videoteca-La classificazione-La mostra*, in Marco Meneguzzo, *Memoria del Video 1. La distanza della storia*, Nuova Prearo, Milano 1987, pp. 48-58.
- 24 Cfr. M. Calvesi, *Schermi T.V. al posto dei quadri*, in "L'Espresso", 15 marzo 1970, pubblicato con il titolo *Azioni al video in Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano 1979, p. 227. Da raffrontare, nello stesso arco di tempo, il pensiero sul video negli USA.
- 25 F. Gallo, *Verso le videoinstallazioni. Tecniche e linguaggi elettronici in Italia negli anni Settanta*, in "Rolsa. Rivista on-line di Storia dell'Arte", n. 4, 2005. Cfr. il catalogo a cura di M. Mussio e A. B. Oliva, *Teatro delle mostre*, Lerici, Milano 1968, disponibile online (<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/anni-60/teatro-delle-mostre-marcalibri-lerici-1968/>; ultimo accesso 31/10/19). Cfr. anche E. Francesconi, *Franco Angeli e Tano Festa, pittori con la macchina da presa*, Postmedia Books, Milano 2018, in cui l'autrice scrive: «Il progetto fornisce l'unica indicazione, al momento conosciuta, sulla posizione della cinepresa, sistemata sul lato lungo della sala, frontalmente alla parete in cui erano situate le porte di accesso e di uscita, allo scopo di registrare le reazioni dello spettatore durante la permanenza nell'ambiente», p. 108.

In una cronologia ancora da ricostruire di quelle esperienze che potremmo anettere nel contesto variegato di una storia delle installazioni video, *Opprimente* (1968) di Franco Angeli, presentata nell'ambito de *Il teatro delle mostre* alla Galleria La Tartaruga, potrebbe collocarsi nella linea genealogica che stiamo incominciando a ricostruire.

La didascalia pubblicate nel catalogo della mostra così la descrive: «Il soffitto della stanza è abbassato con uno strato di polistirolo espanso; da un angolo spunta una macchina da presa continuamente in funzione; sotto il polistirolo sono situati microfoni continuamente in ascolto; tutto serve a registrare il disagio e l'assuefazione del pubblico al nuovo spazio economico»<sup>26</sup>. Nel testo di Achille Bonito Oliva, testimone oculare dell'evento, come in quello di Maurizio Calvesi che introduce la mostra, si mette l'accento sul dato costrittivo per lo spettatore dello spazio realizzato da Angeli, un'operazione che fa pensare alle prescrizioni imperative che Bruce Nauman infliggeva agli spettatori. Qui il visitatore è sottoposto a una sorta di tortura provocata, oltre che dall'oppressione del soffitto basso, dalla bianchezza accecante delle pareti intensamente illuminate, dal contrasto fra luci e ombre<sup>27</sup>. Da rilevare che le immagini dei visitatori impresse sulla pellicola durante la giornata (tanto era la durata di ciascun intervento nel *Teatro delle mostre*) insieme ai suoni captati dai microfoni impiantati nell'ambiente, sono confluiti in un film dallo stesso titolo in cui Franco Angeli rielabora, montando altre immagini e altri suoni in sovrapposizione, quanto aveva ripreso in occasione dell'installazione, creando una relazione fra dentro e fuori (l'environment claustrofobico e la città, restituita dalle immagini del Palazzo della Civiltà Italiana dell'Eur)<sup>28</sup>. Come abbiamo visto per *Film Ambiente* di Marinella Pirelli dove erano confluite le immagini riprese in occasione della mostra di Gino Marotta, anche in questo caso le distinzioni – che diventeranno classificazioni successivamente – fra documento e opera non sono pertinenti. L'ambiente disturbante per lo spettatore produce, come in un laboratorio, un materiale che l'artista rielabora in una opera autonoma.

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

26 Nel capitolo *Le avanguardie* di Maria Rosa Sossai leggiamo non solo della presenza di una macchina da presa che riprende il passaggio degli spettatori, ma anche della sua trasmissione su monitor «La videodocumentazione crea un circuito comunicativo e visivo tra tempo reale agito e tempo registrato che interagiscono nella percezione della realtà». In M. R. Sossai, *Le avanguardie*, in Ead. *Arte video. Storie e culture del video d'artista in Italia*, Silvana ed., Cinisello Balsamo (MI) 2002, p. 23.

27 «Gli strumenti di tortura non sono ancora finiti. Da un angolo spunta una macchina da presa continuamente in funzione [...] Attenzione, anche la voce viene controllata. Microfoni nascosti sotto la leggerezza del polistirolo. L'ossessione dell'ambiente totalmente registrata [...] Rapporto masochistico con la macchina da presa [...]» In M. Calvesi, *Arte e Tempo*, in M. Mussio e A. B. Oliva, (a cura di), *Teatro delle mostre*, Lerici, Milano 1968, s. p.

28 «Il film *Opprimente*, che fu presentato per la prima volta al VI Premio Masaccio di San Giovanni Valdarno 1968 *Opprimente* \*(16 mm, bianco e nero, colonna magnetica, 45') in una versione della durata di 45:00 minuti che possiamo ipotizzare essere l'originale, è al momento irrimediabilmente ma si conserva una versione minore di 24:40 minuti. quanto le reazioni degli intervenuti, mostrando alcuni di essi mentre si diletta mimando le ombre cinesi sulle pareti di polistirolo. Nella versione del film che è stata visionata, agli interni della galleria sono frequentemente sovra impressionate riprese del Palazzo della Civiltà Italiana dell'Eur e, proprio in corrispondenza di queste scene, Angeli ha montato il sonoro registrato in galleria durante l'installazione *Opprimente*. Si distinguono con nettezza i passi degli spettatori che si muovono nell'ambiente e commentano quell'esperienza; i suoni e i rumori della galleria, inoltre, sono fusi e sovrapposti ai rumori della città ed in particolare alle voci e alla confusione di una manifestazione di contestazione dell'amministrazione comunale» E. Francesconi, *Franco Angeli e Tano Festa, pittori con la macchina da presa*, Postmedia books, Milano 2018, p.108.

Ancora un'altra modalità di relazione fra environment e dispositivo cinematografico in funzione non documentativa<sup>29</sup>.

Questo avvio di ricognizione sulla storia e la pre-storia delle installazioni video (in Italia) ci ha portato a verificare ulteriormente la dimensione intermediale della pratica videografica, sia perché convive e coesiste nei primi anni Settanta con altri media (diapositive, suono, azioni live, environment, video, performance, cinema, fotografia), sia perché la sua pre-storia la ricostruiamo attraverso gli intermedia e i mixed media anni '60, nelle loro diverse declinazioni. Questa fase di "*vitali sconfinamenti*", di osmosi fra le arti e i linguaggi, si prolunga fino a i primi anni Ottanta, tant'è che la riscontriamo nella mostra *Camere Incantate* (Milano 1980) curata da Vittorio Fagone, dove la presenza di formati che saranno chiamati videosculture e videoinstallazioni – a indicare una raggiunta unità costruttiva – sono, per quanto riguarda gli artisti italiani, pressoché assenti<sup>30</sup>. In merito alle installazioni, così si esprime Vittorio Fagone nell'introduzione al catalogo della mostra: «[...] bisogna registrare che in tutto il mondo le immagini della comunicazione come immagini commiste vengono saggiate in relazioni inedite e significanti dentro spazi complessi. Parlo delle installazioni dove lo spettatore è chiamato a vivere prima che a guardare, a riconoscere un segno complesso, una durata che non teme di dichiararsi effimera»<sup>31</sup>. Questa mostra è stata la prima in Italia a indagare i rapporti (in campo internazionale) fra arte, fotografia, video e cinema negli anni Settanta, in direzione di una espansione dell'immagine oltre la funzione documentaria e in relazione con il suono. E da questa bisogna ripartire con la nostra perlustrazione.

Ringrazio Davide Boriani, la Fondazione Gianni Colombo, Iolanda Ratti (Museo 900 Milano) per la disponibilità delle immagini; Irene Boyer, Lucilla Meloni Lisa Parolo, Susi Porciani e Gianni Romano (Postmedia Books) per la consulenza e l'assistenza bibliografica.



29 Ci ripromettiamo di elaborare una cronologia degli avvenimenti in cui si riscontra la presenza del dispositivo elettronico in funzione installativa per disporre di un repertorio utile alla ricognizione intrapresa.

30 Cfr. *Camere incantate/Espansione dell'immagine, video, cinema, fotografia e arte negli anni '70*, Palazzo Reale, Milano 1980. Gli artisti italiani presenti sono: Vincenzo Agnetti, Valentina Berardinone, Cioni Carpi, Fernando De Filippi, Paolo Gioli, Andrea Granchi, Ugo La Pietra, Plinio Martelli, Fabio Mauri, Ugo Nespolo, Antonio Paradiso, Luca Patella, Fabrizio Plessi, Angela Ricci Lucchi, Michele Sambin, Aldo Tagliaferro, Franco Vaccari, Luigi Veronese, Luigi Viola, Michele Zaza. C'erano anche presenze di gruppo: Gruppo videoarte Ferrara (Cintoli, Marangoni, Marchegiani, Abramovic/ULaj). Le opere, selezionando solo gli artisti italiani, sono varie: installazioni con fotografie (Agnetti), film, performance-installazione (Ricci Lucchi e Gianikian), film super8 con oggetti, film a 16mm riversati in video, + diapositive, performance + film, performance + installazione.

Fra gli artisti internazionali: Boltanski, Gerz, Gianikian, Dan Graham, Paik, Rebecca Horn, Kubisch, Urs Luthi, Mac Laren, Gerald Minkoff, Olesen, Oppenheim, Michel Snow, gruppo Buenos Aires, Centro culturale degli studenti dell'Università di Belgrado con Sanja Ivekovic e Dalibor Martinis, gruppo di Anversa con Matta Clark e Gina Pane.

31 Cfr. V. Fagone, *Camere incantate/espansione dell'immagine video, cinema, fotografia e arte negli anni '70*, Palazzo Reale, Milano 1980, p. 17.



in all these real situations le actor agit tout cela en fait  
par la action réalisée in the passing hours add up to the real acting



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

APPRE

AS

BERS

TES



ISSN 2532-3830



2532-3830-6