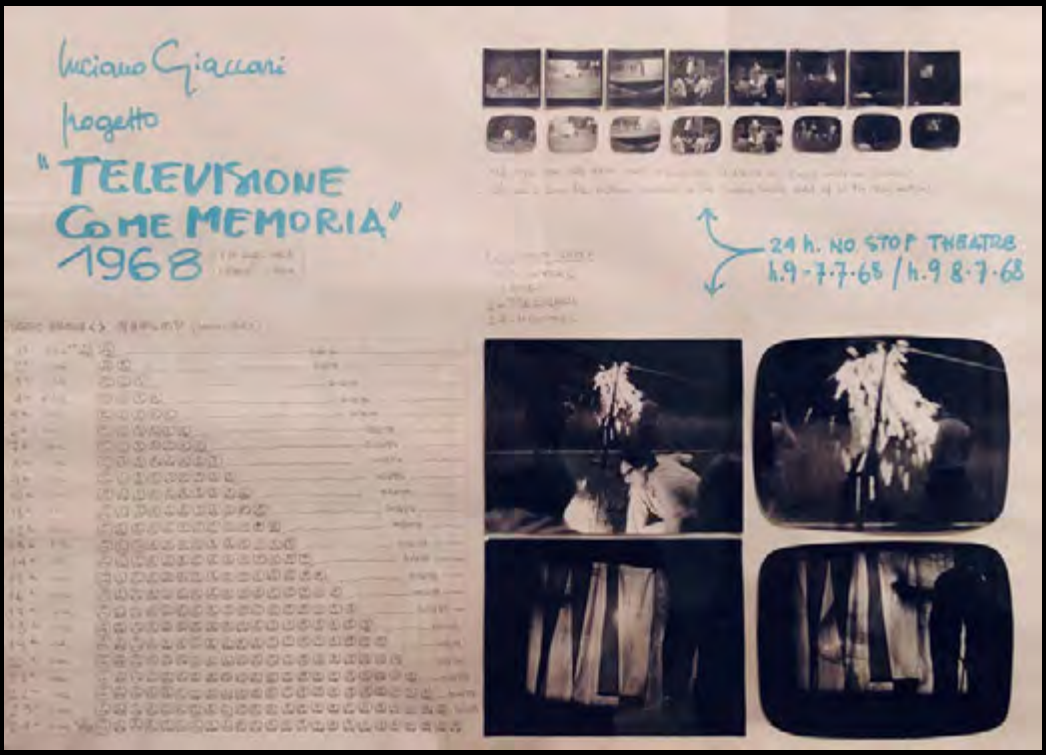
6
10/2019

Sciami | RICERCHE

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



6
10/2019
Sciami 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

Video

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

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 Valery 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 Petruzziello, 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 (paticolare). 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.

Editoriale

Cosetta Saba
Lisa Parolo

Questo numero di Sciami/Ricerche è dedicato alla "video arte", geograficamente situata in Italia, e include i contributi di un gruppo di studiosi/studiose impegnati in diverse ricerche gravitanti attorno al progetto VARIA (Video Arte in Italia)[1]**.** Si tratta di una ripartenza degli studi e di un primo nucleo di riflessioni che, alla luce delle ricerche in corso condotte con differenti metodologie, pongono a scrutinio assunti acquisiti, mettono in questione canoni, percorrono zone marginali o non indagate lungo il periodo che va dalla fine degli anni Sessanta a oggi.

Su questa base, a fronte della serie ininterrotta di tentativi di definire, fondare, legittimare, contenere in un ordine (di successioni o di sviluppi e di dispersione/sparizione), etichettare, equivocare, giudicare, obliare, l'intento è quello di procedere, per grandi linee, a una ricostruzione del continuum di trasformazioni in cui consiste la "video arte" attraverso lo studio delle tecnologie, delle estetiche, delle culture visive, dei contesti di produzione delle opere, delle pratiche artistiche, dei quadri teorici, dei progetti, delle curatele, delle esposizioni, delle rassegne, dei festival, della ricezione sia critica sia spettatoriale e della trasmissione culturale.

La ritrovata accessibilità delle opere (originariamente analogiche e oggi migrate in digitale), lo studio della loro trasmissione culturale attraverso i materiali cartacei correlati, così come la ricognizione degli archivi in cui questi materiali sono stati conservati, sta rendendo possibile un'indagine sulla fase "prevideo", sull'emergere della pratica video in ambito artistico e sul suo attestarsi nel corso degli anni Settanta[2].

Allo stato della ricerca emerge un'implicazione reciproca tra la "performatività – che si manifesta in chiave concettuale – e il "dispositivo video" esperito nella modalità del circuito chiuso attraverso la quale si attesta in Italia, tra il 1969/1970 e il 1971, la prima sperimentazione del videotape in ambito artistico. La dimensione performativa è già attiva in certo "cinema", ma si trasforma e si intensifica attraverso l'uso che gli artisti fanno del dispositivo video includendolo nel processo generativo dell'opera e/o della sua documentazione. [§ *Cominciamenti della video arte in Italia (1968-1971),* Cosetta Saba].

Tutto questo avviene in relazione ai progetti espositivi, ai discorsi curatoriali sottesi e ha impatto trasformativo sul formato delle mostre dimostrato già da altre forme di sperimentazione artistica che possono considerarsi prodromiche rispetto all'evoluzione della video arte. In questo senso la nuova forma d'espressione incrocia le sperimentazioni fuori dallo schermo del cinema cosiddetto espanso, lo spazialismo, l'arte cinetica e pro-

1 Si tratta di progetto per il censimento e la catalogazione degli archivi di video arte e film d'artista dagli anni Sessanta a oggi promosso dall'Università degli Studi di Torino, dall'Università La Sapienza di Roma, dall'Università degli Studi di Udine e dall'Università degli Studi Milano Bicocca in convenzione con il MIBACT (MInistero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo) e l'ICCD (Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione). Si veda a questo proposito la piattaforma www.varia.beniculturali.it.

2 In questi ultimi anni si sta manifestando un'attitudine a rileggere i percorsi, le traiettorie della video arte e del film d'artista sia attraverso interventi operativi di preservazione e restauro conservativo di opere video analogiche restituite alla fruizione pubblica sia attraverso studi che ricostruiscono storie/eventi significativi. A questo proposito si vedano i progetti realizzati da Laboratorio La Camera Ottica Film and Restoration Lab dell'Università degli Studi di Udine, così come quelli promossi dal Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale di Roma e dall'Associazione Home Movies - Archivio Nazionale del Film di Famiglia di Bologna.

grammata, il contesto della performance art e infine quello degli intermedia. [§ *Ipotesi per una pre-storia delle installazioni video,* Valentina Valentini].

Dopo le prime manifestazioni del video in diversi ambiti artistici nel corso degli anni Settanta alcuni galleristi (tra i quali Fabio Sargentini, Gaspero del Corso e Paolo Cardazzo, rispettivamente alle gallerie L'Attico e L'Obelisco a Roma e al Cavallino a Venezia) e alcuni direttori di centri di produzione (Luciano Giaccari per lo Studio 970/2 a Varese, Maria Gloria Bicocchi per art/tapes/22 a Firenze, Lola Bonora per il Centro Video Arte a Ferrara) mettono a disposizione degli artisti diverse piattaforme tecnologiche rendendo così possibile, con vari esiti, la sperimentazione dei modi di impiego del dispositivo videografico. Nascono così le prime opere in video che sin dall'inizio si manifestano in forme strettamente legate alle poetiche messe in campo dai singoli artisti, anche in collaborazione con i curatori e critici che promuovono l'uso del nuovo mezzo. 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 *gioco.* [§ *Video arte in Italia anni Settanta. Produzioni, esposizioni, teorie,* Lisa Parolo]

Cruciali per l'innovazione tecnologica elettronico-digitale sono stati gli anni Ottanta che, qualora ripercorsi in "panoramica" secondo un approccio storico-fenomenologico, evidenziano come le forme artistiche di utilizzo del video si producano in una dimensione definitivamente transmediale.

Dalle ricerche emerge una combinazione o un *mélange* di forme, di modi e di linguaggi riferibili a ambiti diversi della produzione artistica, dell'industria culturale e soprattutto della comunicazione televisiva di massa entro un circuito sempre più globalizzato**.**

Tali forme sono state qui indagate secondo tre piani interpretativi che ne hanno messo in rilievo il carattere segnico: l'ibridazione, il "corporeo" e, appunto, la medialità.

Durante gli anni Ottanta, la video scultura e la video installazione si attestano nella pratiche degli artisti. Si fanno strettissime le relazioni di interscambio e le interferenze tra video e teatro, video e televisione (videoclip e spot pubblicitari), video e cinema, video e design, video e computer art. Da tali relazioni discendono "progetti" e "prodotti" che transitano in spazi diversi (dalla galleria d'arte allo spazio museale, dal teatro alla trasmissione televisiva) mettendo in crisi una volta di più il contesto di presentazione di ciò che si dice/pensa essere "arte". [§ *Ibridazione, corpi e media. Pratiche artistiche del video in Italia negli anni Ottanta,* Francesco Spampinato]

L'indagine sugli anni Novanta, con ampie estensioni negli anni Duemila, si colloca all'intersezione di due prospettive storico-critiche: la prima è tracciata entro l'orizzonte del video militante, la seconda è orientata a rilevare, da un punto di vista intermediale, l'impatto e gli effetti del "digitale" su quanto accaduto in Italia intorno al "video".

Nel primo caso si indagano tanto le relazioni tra la diffusione e l'uso delle tecnologie *low cost*, quanto i discorsi e le pratiche "militanti" con l'intento di mettere a fuoco il rapporto di continuità/discontinuità con le radici storiche della video arte e con la fase prevideo, a

partire da una ricognizione degli studi e delle teorie nei quali, durante i periodi presi in esame, sono stati negoziati lessici, culture visive, modalità operative e ideologie. [§ *L'anima militante del video nell'epoca digitale,* Flavia Dalila D'Amico]

Nel secondo caso con l'intento indagare i primi decenni del digitale – un periodo nel quale l'identità del video in quanto forma d'arte muta profondamente – mette in evidenza come la riflessione sul video in Italia, non riconducibile solamente alle esposizioni, si estenda a rassegne, festival, spazi off oltre che a testi teorici e critici. Si tratta di contesti/testi scelti secondo criteri di rilevanza e di ricorsività storico-culturale dalla cui disamina si abbozza una mappa di concetti, di pratiche artistiche, di lessici, di culture videografiche. [§ *Video in Italia: una storia senza margini. Per una ricognizione storica, critica, espositiva dopo l'avvento del digitale.* Milo Adami]

Gli anni Duemila sono stati osservati, oltre la già complessa dimensione digitale (software che generano immagini e gestiscono dispositivi espositivi), tramite le pratiche artistiche/videoartistiche connesse all'intelligenza artificiale e che di quest'ultima indagano criticamente la portata e l'applicabilità.

Si traccia qui una soglia ulteriore, che è un entrare e un uscire da ciò che nel tempo è stato pensato, praticato, detto, attraverso il concetto metamorfico di video arte; si tratta di un altro "oltre", di un altro territorio provvisorio e instabile in cui le culture visive, le estetiche, i discorsi transitano e dove si aggiorna nuovamente la relazione tra arte e tecnologia. Tale ulteriore aggiornamento sembra accadere secondo una modalità inusitata la cui prevedibilità non concerne solo la ricerca scientifica e la diffusione delle "nuove" tecnologie IA, ma dipende anche, come non mai in questa peculiare contingenza storica, dalla disposizione del corpo sociale e dal controllo economico, politico e culturale sul processo di post-umanizzazione che è in atto. [§ *Oltre il video, verso il video. L'arte nell'epoca dell'intelligenza artificiale,* Valentino Catricalà]

In ultimo si affronta il tema rilevantissimo dello stato giuridico-legale dei video d'artista che non sono esplicitamente elencati tra le opere tutelate dalla Legge sul diritto d'autore, con tutte le conseguenze che ne derivano sul piano della determinazione dei soggetti titolari dei diritti morali e patrimoniali, che attengono ai casi in cui il lavoro creativo è collettivo, nonché alla riproducibilità (edizioni non limitate né numerate), al deterioramento e alla falsificazione. [§ *L'opera d'arte video fra diritto e mercato,* Alessandra Donati ed Eliana Romanelli]

I saggi qui raccolti e il reticolo di riflessioni in cui consistono – rette da un impianto sincronico e diacronico che mira tracciare le dinamiche delle coesistenze piuttosto che l'ordine delle successioni temporali, con scarti continui di scala e di dettaglio – mirano, come si è detto, alla definizione di un punto di ripartenza delle ricerche che, da un lato, includa la disamina critica degli stessi criteri, delle categorie, delle metodologie impiegati e che, dall'altro, attivi ulteriori indagini, studi che amplino il raggio degli argomenti trattati e ne facciano emergere di nuovi.

Per una ricognizione della storia della video arte in Italia

a cura di Cosetta Saba e Lisa Parolo

Cominciamenti della video arte in Italia (1968-1971)

Cosetta Saba

ABSTRACT

In Italia la progressiva accessibilità digitale dei film in formato ridotto, dei videotape d'artista e dei materiali cartacei correlati (note di lavoro, schemi progettuali, epistolari ecc.), nonché lo studio degli archivi in cui sono stati conservati, rendono oggi possibile ricostruire su base documentale l'emergere, tra gli anni Sessanta e i primissimi anni Settanta, della pratica artistica del video analogico e, al contempo, evidenziano come questa da un lato interessi i contesti del Cinema d'artista e del Cinema indipendente e, dall'altro, si estenda agli ambiti dell'Arte povera, della Conceptual art e della Pop art. Su questa base, nel campo della riflessione critica, è possibile constatare che l'affiorare mediale del "video" – come, seppur diversamente, avevano già fatto la fotografia e il cinema – ha messo in discussione tanto il rapporto tra arte e tecnologia quanto la relazione tra i quadri teorici e le modalità operative da cui discendono definizioni, tassonomie e lessicografie storicamente connotati.
In tale prospettiva, l'obiettivo che qui ci si pone concerne la descrizione e una prima messa a fuoco dell'emergere della "video arte" in Italia a partire da quella che, in modo forse troppo semplificato, è definibile come fase "prevideo". Un periodo breve in cui la cronologia degli eventi diviene importante non certo per definire primazie, ma per evidenziare – tra le pratiche – le opere, i discorsi teorico-critici, i progetti espositivi, le loro connessioni, il loro essere intercomunicanti o il loro scorrere parallelo. Si cercherà, dunque, di ricostruire l'esordio della "video arte" in chiave storiografica, tracciandone la genealogia

attraverso gli apparati documentali dei principali progetti espositivi, delle pratiche artistiche e delle opere in videotape.
Allo stato della ricerca d'archivio, le tracce documentali rivelano un nesso peculiare tra "performatività" e "videotape". Questo è il *fil rouge* che percorre il periodo preso in esame. Già attiva in certo cinema d'artista, la dimensione performativa si intensifica e potenzia attraverso il dispositivo video secondo la modalità del circuito chiuso, attraverso la quale si attesta in Italia, tra il 1969/1970 e il 1971, la prima sperimentazione del videotape in ambito artistico. Si tratta di ricerche – la cui manifestazione è, appunto, performativa e la cui matrice è concettuale – che mettono in discussione, trasformandole, le idee stesse di opera e di esposizione. Non solo. Nella contingenza storica e socio-culturale del '68, le profonde trasformazioni prodotte dalle pratiche dell'arte (concettuali, pop, poveriste, cinetiche e programmate, performative) impattano il dispositivo della mostra, i luoghi dedicati alle esposizioni e, segnatamente, le gallerie che divengono uno spazio mentale, un campo aperto alla progettualità degli artisti. Il carattere "concettuale" delle loro azioni performative e del "tempo reale" in cui queste processualmente accadono, si mostrano, si danno a vedere e svaniscono; la loro documentazione (fotografica, cinematografica e videografica), dunque, assume una funzione peculiare perché avviene istantaneamente e simultaneamente agli eventi/atti artistici. La documentazione si sovrappone e, insieme, prende a essere una dimensione espansiva dell'atto artistico piuttosto che una dimensione suppletiva. Su questa base si tenterà un primo riesame critico di come, su un doppio binario pratico-teorico, con metodi e strumenti differenti operino tanto Luciano Giaccari (con lo Studio 970/2) quanto Gerry Schum (VideoGalleria). Si tratta, in particolare, di mettere in luce come il lavoro e la presenza di quest'ultimo in Italia risultino interconnessi ai cominciamenti delle pratiche video in ambito artistico.
Infine si evidenzierà come, durante quel periodo, a partire da esperienze performative captate e registrate su supporti cinematografici in formato ridotto (8mm, 16mm, Super 8) e su un piano che ha implicato una forte progettualità curatoriale declinata in contesti espositivi quali musei, gallerie o spazi alternativi, si sia attivata una particolare attenzione verso il videotape (con tutte le specificità tecniche e i limiti delle tecnologie dell'epoca) in quanto mezzo espressivo e documentativo.
Significativamente, quegli stessi progetti curatoriali prevedevano che le tecnologie allora all'avanguardia potessero venire variamente messe a disposizione degli artisti (si trattava in prevalenza di tecnologie Philips). Verranno presi in esame, in quanto eventi generativi della video arte italiana: *la 3ª Biennale internazionale della giovane pittura. Gennaio 70: comportamenti, progetti, mediazioni* (curata da Renato Barilli, Maurizio Calvesi, Tommaso Trini, Andrea Emiliani che si tenne presso il Museo Civico di Bologna nel 1970); la 35ª Esposizione Biennale Internazionale d'Arte del 1970 (diretta da Mario Penelope); *Eurodomus 3/ Il Telemuseo* (curato da Tommaso Trini a Milano nel 1970); *Improvvisazioni su Videonastro VPL 6 IC, videoregistratore LDL 1000, telecamera mini-compact* (coordinate da Francesco Carlo Crispolti nell'ambito del centro produzione di videotape della galleria Obelisco di Roma nel 1971); *Circuito -----> Chiuso – Aperto* (rassegna che si è tenuta ad Acireale nel 1971 curata di Francesco Carlo Crispolti e coordinata da Italo Mussa); *Schifanoia-tv: "mezzo" aperto/opera chiusa* (realizzata a Ferrara nel 1972 dal Gruppo OB di Milano).

In Italy, the progressive digital accessibility of sub-standard films, videotapes and related paper materials (work notes, project layouts, letters, etc.), as well as the study of the archives in which they were preserved, make it possible today to reconstruct the emergence (between the Sixties and the early Seventies), of the artistic practice of analog video. At the same time, this permits to highlight how this emergence interests both the contexts of artist's and independent cinema and the areas of Arte Povera, Conceptual Art and Pop Art. On this basis and reflecting critically, it is possible to see that the medial emergence of "video" - as, albeit otherwise, photography and cinema had already done - has challenged the relationship between art and technology as much as the relationship between the theoretical frameworks and the operational modalities from which historically connoted definitions, taxonomies and lexicographies derive.
In this perspective, the objective set here concerns the description and a first focus of the emergence of "video art" in Italy starting from what, perhaps too simplified, can be defined as a "prevideo" phase. A short period in which the chronology of events becomes important, certainly not to define primacies, but to highlight - among the practices - the works, the theoretical-critical discourses, the exhibition projects, their connections, their intercommunication or their flow. We will try, therefore, to reconstruct the debut of "video art" in a historiographical key, tracing its genealogy through the documentary apparatus of the main exhibition projects, artistic practices and videotape works.
At the state of the archive research, the documentary traces reveal a peculiar connection between "performativity" and "videotape". This is the common thread that runs through the period under consideration. Already active in certain artist's cinema, the performative dimension intensifies and strengthens through the video device according to the closed-circuit mode, through which the first experimentation of the videotape in Italy is attested between 1969 and 1971. These are researches - whose manifestation is, precisely, performative and whose matrix is conceptual - which question, transforming them, the very ideas of work and exhibition. Not only. In the historical and socio-cultural contingency of 1968, the profound transformations produced by the practices of art (conceptual, pop, poor, kinetic and programmed, performative) impact the device of the exhibition, the places dedicated to exhibitions and, in particular, the galleries that become a mental space, a field open to the planning of artists. The "conceptual" character of their performative actions and of the "real time" in which they occur, show themselves and disappear; their documentation (photographic, cinematographic and videographic), therefore, takes on a peculiar function because it occurs instantaneously and simultaneously with artistic events / acts. The documentation overlaps and, together, becomes an expansive dimension of the artistic act rather than a supplementary dimension. On this basis, a first critical re-examination of how, on a double practical-theoretical track, with different methods and tools, both Luciano Giaccari (with Studio 970/2) and Gerry Schum (VideoGalleria) have operate. In particular, it is a question of highlighting how the work and its presence in Italy are interconnected with the beginning of video practices in the artistic field.
Finally, it will be highlighted how, during that period, starting from performing experiences captured and recorded on reduced sub-standard film (8mm, 16mm, Super 8) which already present a strong curatorial planning, developed in exhibition contexts such as museums, galleries or alternative spaces, particular attention has been activated towards videotape (with all the technical specificities and the limits of the technologies of the time) as a mean of expression and documentation.
Significantly, those same curatorial projects foresaw that the then-avant-garde technologies could be made available to artists in various ways (mainly Philips technologies). Here, as generative events of Italian video art, will be taken in consideration: the 3ª Biennale internazionale

della giovane pittura. Gennaio 70: comportamenti, progetti, mediazioni *(curated by Renato Barilli, Maurizio Calvesi, Tommaso Trini, Andrea Emiliani at the Bologna Civic Museum in 1970); the 35ª Esposizione Biennale Internazionale d'Arte del 1970;* Eurodomus 3/ Il Telemuseo *(curated by da Tommaso Trini in Milano in 1970);* Improvvisazioni su Videonatro VPL 6 IC, videoregistratore LDL 1000, telecamera mini-compact *(coordinated by Francesco Carlo Crispolti at the Obelisco Gallery in Rome in 1971);* Circuito -----> Chiuso – Aperto *(curated by Francesco Carlo Crispolti in Acireale in 1971);* Schifanoia-tv: "mezzo" aperto/opera chiusa *(realized in Ferrara in 1972 by the collective Gruppo OB based in Milano).*

Ricerche

Allo stato delle ricerche, tra i numerosi *fil rouge* che attraversano le pratiche artistiche nella fase immediatamente precedente alla diffusione e all'uso delle tecnologie del videotape, ve n'è uno in particolare che evidenzia la centralità della dimensione performativa e della corporeità e che è già osservabile nel processo di transizione dalla forma cinematografica a quella videografica. In Italia, l'uso del video in ambito artistico si dispiegherà pienamente solo nel corso degli anni Settanta; nondimeno i suoi prodromi si manifestano nel decennio precedente in certo cinema d'artista a carattere performativo e nel più vasto contesto del cinema indipendente italiano che, a sua volta, si relaziona a quello nordamericano[1]. Nel corso degli anni Sessanta, infatti, il processo di disseminazione del cinema underground nordamericano in Europa veicola e, insieme, incontra e interscambia nuove esperienze, sensibilità e controculture che già avevano messo al centro dei loro discorsi le questioni della corporeità, del genere, dell'azione performativa, dei comportamenti sociali.

In Italia, tuttavia, in ambito artistico l'interesse sembra concentrarsi sull'azione performativa senza particolari radicalità biopolitiche e pare piuttosto polarizzarsi sulla decostruzione della pratica artistica in sé, come testimoniano una serie di progetti espositivi della seconda metà degli anni Settanta[2]. Nondimeno, rispetto al periodo qui in oggetto, tale interesse, se analizzato in chiave multidisciplinare, evidenzia come, per vie diverse e minoritarie, abbia implicato l'uso del mezzo cinematografico quale strumento espansivo dei linguaggi e delle culture visuali senza istanze critiche radicali che non fossero quelle interne al mondo dell'arte, esprimendo "l'oltre" della pittura sia in termini generativi sia in modalità documentativa[3]. Quell'"oltre" presenta un carattere performativo, investe gesti,

1 C. Saba, *In luogo di un'introduzione. Coesistenze, intersezioni, interferenze tra forme mediali e forme artistiche*, in Ead., (a cura di), *Cinema Video Internet. Tecnologie e avanguardia in Italia dal Futurismo alla Net.art*, Clueb, Bologna 2006.

2 Allo stato attuale della ricerca restano da indagare le modalità di circolazione e di diffusione delle informazioni sulla cultura artistica nordamericana coeva: è dunque necessario studiare tanto le mostre quanto i discorsi curatoriali e analizzare, mediante i resoconti critici degli artisti e dei galleristi, il confronto culturale Italia-USA che necessariamente si è attivato in seguito ai viaggi degli artisti e film-maker italiani in Nord America (Francesco Giraldi, Mario Schifano, Alfredo Leonardi ed altri).

3 Cfr. G. Dorfles, L. Marucci, F. Menna, (a cura di), Catalogo della mostra *Al di là della pittura. Esperienze al di là della pittura. Cinema indipendente. Internazionale del multiplo. Nuove esperienze sonore*. San Benedetto del Tronto, Palazzo Scolastico Gabrielli 5 luglio / 28 agosto 1969.

azioni, materiali e oggetti; si dispiega nel tempo e si estende nello spazio implicando (ma non necessariamente) la presenza spettatoriale in modalità *live*: esso modifica, quindi, i protocolli e i formati espositivi e prende ad utilizzare, in molti modi, la mostra in qualità di medium. Talvolta la dimensione performativa è, per così dire, intrinseca perché si dà o si produce filmicamente, talaltra, invece, viene registrata ed è oggetto di captazione di ciò che accade davanti al dispositivo di ripresa: la differenza consiste nel far diventare il mezzo parte dell'azione performativa o nel far essere il mezzo strumento documentario di qualcosa che si pensa essere indipendente dalla presenza del mezzo stesso, ma che nondimeno fa leva proprio sulla sua forza di captazione.

Qui interviene la "scoperta" sperimentale del videotape in modalità circuito chiuso, locuzione utilizzata peraltro in modo decisamente polisemico dai curatori e dai critici. Il circuito chiuso è il campo d'innesco della performatività: basata su uno *score* concettuale, essa dischiude molteplici possibilità di improvvisazione/indeterminazione utilizzando le qualità intrinseche del dispositivo (istantaneità/simultaneità dell'azione e della visione o *feedback*).

È una questione, questa, che attiene all'uso del videotape, alle pratiche e ai discorsi teorico-critici sulle sue potenzialità espressive e sulla sua capacità di trasformare i modi percettivi, da intendersi non tanto in termini di transizione dal "cinema" al "video" quanto come "scarto" dal dispositivo-cinema al dispositivo-video; scarto che si manifesta attraverso differenti impieghi degli apparati mediali entro l'industria culturale e mediante la costruzione di inconsueti immaginari, di culture visuali inedite, di controculture, di nuove estetiche e di nuove sensibilità.

Già durante gli anni Sessanta l'uso della proiezione filmica e dell'esposizione di fotografie e diapositive assume nel contesto galleristico una dimensione installativa. Ad esempio, ancorché diversamente, Luca Maria Patella e Mario Schifano adottano quel modo di proiettare le immagini che Germano Celant definiva «a tempo effimero»: «[...], il primo usando immagini e scritte [...] a carattere ideologico e mentale, [...], il secondo estrapolando e ribaltando su una superficie dipinta o cinematografica scene televisive»4.

Nel contesto della mostra *Fuoco. Immagine, Acqua, Terra* (L'Attico, giugno 1967)[5], curata da Maurizio Calvesi e Alberto Boatto, nelle pratiche degli artisti prendono forma aspetti performativi inerenti al gesto espositivo nel quale si evidenzia una riflessione che concerne la spazializzazione delle immagini-movimento e la temporalità dell'immagine: Schifano proietta i propri film *Made in U.S.A* e *Silenzio* (entrambi del 1967) su uno schermo-telone triplice posto sulla parete della galleria, «[...] di cui solo una sezione viene riempita»[6];

4 Cfr. G. Celant, *Precronistoria 1966-69*, Quodlibet, Macerata 2017, p. 47. Il testo è stato scritto nel 1972 e pubblicato nel 1976 dal Centro Di, Firenze.

5 In A. Boatto, *Lo spazio dello spettacolo*, 1967, in *L'Attico di Fabio Sargentini 1966-1978*, a cura di Massimo Barbero e Francesca Pola, Electa, Milano 2010, p. 62.

6 In G. Celant, (a cura di), *Identité italienne, L'art en Italie depuis 1959*, Catalogo della mostra, Centre Georges Pompidou Paris, Centro Di, Firenze 1981, p. 216. Sul finire del 1967, a Roma, al Teatro di via Belsiana, Mario Schifano organizzò *Esperienza e Ambiente proiettivo animato* un ciclo di proiezioni filmiche (includendo nel programma anche i propri film) e presentò azioni performative che comprendevano proiezioni di oggetti e di diapositive (vi prendono parte Tano Festa, Luca Patella, Franco Angeli).

Umberto Bignardi presenta in forma installativa *Rotor Vision omaggio ai pionieri del cinema* (1966/1967)[7] che, evidenziando la disposizione automatica dello scorrimento delle immagini, così viene descritto da Boatto:

> [...] il tempo è rigidamente meccanico, scorre secondo lo scatto dell'obiettivo, non è tanto istante o successione, quanto scansione, ritmo spezzato; è ripetizione così che può ritornare al punto di partenza e ricominciare da capo [...] annullarsi ogni volta ed ogni volta riprendere [...]; [...] l'adozione di un supporto cilindrico per le immagini fa sì che il flusso ritornante sia anche ruotante, concluso in sé, non possieda né inizio né fine, non entri più nemmeno in rapporto con una cornice statica. La macchina realizza l'infinito del tempo meccanico, per quanto affidato alla precarietà o alla consumabilità di ogni congegno[8].

Non solo. Dai progetti espositivi, dai discorsi curatoriali e, soprattutto, dalle pratiche degli artisti emerge la connessione tra azione performativa e captazione filmica che si concreta in forma cinematografica secondo le modalità del "cinema d'artista"[9]. Esemplificativo è, in tal senso, il lavoro di Michelangelo Pistoletto. Si pensi, in particolare, all'azione intitolata *Scultura da passeggio* (1967) che ebbe corso nel contesto della mostra *Con temp l'azione* (dicembre 1967 - gennaio 1968)[10] curata da Daniela Palazzoli in cui l'ambiente, dato oppure costruito, diviene campo esperienziale, ambito di ricerca, innesco di possibilità. La mostra – inaugurata simultaneamente negli spazi espositivi delle gallerie torinesi Il Punto, Gian Enzo Sperone e Christian Stein – si estendeva anche negli spazi urbani, lungo le strade che collegavano le diverse gallerie. Su tale dislocazione ed espansione spaziale intervenne Pistoletto. Egli collegò gli spazi interni della mostra con quelli esterni trasportando lungo le strade di Torino (a piedi, in auto) una scultura che aveva la forma di una grande sfera formata da giornali pressati (parte dell'insieme scultoreo *Oggetti in meno*). L'azione, che Pistoletto compì, tra gli altri, con Daniela Palazzoli, Tommaso Trini, Gian Enzo Sperone, Gilberto Zorio e Maria Pioppi, venne ripresa da Ugo Nespolo nel film *Buongiorno Michelangelo* (1968, 16mm, col., 18')[11]. Nello spazio espositivo di *Con temp l'azione,* precisamente nella galleria Sperone[12], tra le ante in vetro di una porta, Pistoletto posizionò la scultura *Sfera di giornali*. In seguito l'artista ripresenterà la stessa scultura, ma con differenti dimensioni, in altri contesti espositivi quali, ad esempio, *Arte povera più azioni povere* ad Amalfi (mostra curata da Germano Celant e da Marcello Rumma, 4

7 La proiezione dei film *Motion/Vision* avveniva sul "rotor", una "macchina inventata" da Bignardi, ossia un cilindro rotante composto da specchi, schermi plastica e legno.

8 In A. Boatto, *Lo spazio dello spettacolo*, in M. Barbero, F. Pola, (a cura di), Catalogo della mostra *L'Attico di Fabio Sargentini 1966-1978*, p. 67.

9 In V. Fagone (a cura di), *Arte e cinema. Per un catalogo di cinema d'artista in Italia 1965/1977*, Centro Internazionale di Brera, Marsilio, Venezia 1977, p. 51. Cfr. A. Farassino, *A proposito di "artisti di cinema"*, in *Arte e cinema. Per un catalogo di cinema d'artista in Italia 1965 / 1977*, cit., p. 3.

10 Vi parteciparono Giovanni Anselmo, Getulio Alviani, Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Aldo Mondino, Ugo Nespolo Gianni Piacentino, Michelangelo Pistoletto, Paolo Scheggi, Gianni Emilio Simonetti, Gilberto Zorio.

11 Cfr. M. Bacigalupo, (a cura di), *Il film sperimentale*, in «Bianco e Nero», fascicolo, 5/8, maggio/agosto, 1974, p. 71, p. 84, p. 159.

12 In A. Troncone, *La smaterializzazione dell'arte in Italia 1967-1973*, Postmedia, Milano 2014, pp. 68-71.

ottobre - 8 ottobre 1968)[13] e la *3ª Biennale internazionale della giovane pittura. Gennaio 70: comportamenti, progetti, mediazioni* (curata da Renato Barilli, Maurizio Calvesi, Tommaso Trini, Andrea)[14] a Bologna.

Sempre per la galleria L'Attico, nel dicembre 1968, Luca Maria Patella realizzò e proiettò *SKMP2* (16mm, b/n e col. 30')[15]: si tratta di un'opera filmica composta da quattro sessioni performative attivate in rapporto alla macchina da presa gestita da Patella ed eseguite da Eliseo Mattiacci, da Jannis Kounellis, dallo stesso Patella assieme a Rosa Foschi e da Pino Pascali. *SKMP2*, per la sua struttura ripartita in blocchi spazio-temporali autonomi – corrispondenti alle rispettive azioni performative – può essere considerato una sorta di "matrice" per la realizzazione dei videotape presentati a *Gennaio 70*.

Spazi

Qualche mese prima di *Arte povera più azioni povere*, a luglio del 1968, negli spazi di Studio 970/2 gestiti da Luciano Giaccari e Maud Ceriotti Giaccari – allora ubicati a Luvinate (Varese) e articolati in una cascina, nei prati e nel bosco circostanti – Daniela Palazzoli e Franco Quadri, tra gli altri, avevano partecipato attivamente al progetto *24 ore No Stop Theatre*: un happening di ventiquattro ore che, sulla base di alcune ipotesi di lavoro condivise con gli artisti, investiva in situazioni aleatorie e in un flusso di manifestazioni espressive effimere (azioni, installazioni, proiezioni) sia le inter-azioni tra gli artisti stessi sia l'ambiente naturale e gli oggetti lì dislocati. Presero parte al progetto anche Luciano Fabro, Mario e Marisa Merz, Pierpaolo Calzolari, Alighiero Boetti, Gianfranco Brebbia, Gianni Colombo, Ugo Nespolo, Plinio Martelli. In termini progettuali e sul piano metodologico si tratta programmaticamente di un lavoro collettivo piuttosto che individuale[16].

All'happening *24 ore No Stop Theatre* era correlato un progetto, poi irrealizzato, dal titolo *Televisione come memoria*[17] che si basava sull'utilizzo di un complesso dispositivo videografico di ripresa/captazione e di registrazione degli eventi, immediatamente (ri)trasmessi su 24 monitor che andavano a comporre una sorta di "video wall". Lo schema progettuale prevedeva che durante la prima ora 23 monitor trasmettessero simultaneamente

13 Cfr. G. Celant, M. Rumma, (a cura di), Catalogo della mostra *Arte povera più azioni povere*, Antichi Arsenali della Repubblica, Amalfi, 4 - 6 ottobre 1968. Nel contesto di *Arte povera più azioni povere* Pistoletto presentò ad Amalfi l'happening *L'uomo ammaestrato* con il gruppo de Lo Zoo; alcuni passaggi sono stati documentati in un reportage della RAI intitolato *Amalfi* 1968 sull'arte povera realizzato da Achille Bonito Oliva ed Ermidio Greco, «Zoom», produzione RAI Radiotelevisione Italiana.

14 Cfr. R. Barilli, M. Calvesi, T. Trini, A. Emiliani (a cura di), Catalogo della mostra della *3ª Biennale internazionale della giovane pittura, gennaio 70: comportamenti, progetti, mediazioni*, Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche (EBMA), Alfa stampa, Bologna 1970.

15 *SKMP2* venne proiettato nel dicembre del 1968 alla galleria L'Attico insieme al film di Alfredo Leonardi *Libro di Santi di Roma Eterna* (16mm, col., 15') al quale presero parte, tra gli altri, Sylvano Bussotti, Jannis ed Efi Kounellis, Eliseo Mattiacci, Mario Schifano e Pino Pascali. Cfr. M. Barbero, F. Pola, (a cura di), *L'Attico di Fabio Sargentini 1966-1978*, cit. p. 241; cfr. B. Di Marino, *Sguardo inconscio azione. Cinema sperimentale e underground a Roma* (1965-1975), Lithos, Roma 1999, p. 63.

16 L. Giaccari, M. Meneguzzo, (a cura di), *La distanza della storia. Vent'anni di eventi video in Italia raccolti da Luciano Giaccari*, Prearo, Milano 1987, p. 48.

17 Cfr. Saggi di Lisa Parolo *infra*.

in diretta ciò che accadeva e che veniva ripreso da un sistema multicamera[18]. Durante la seconda ora il secondo dei 24 monitor doveva ritrasmettere le immagini registrate nel corso della prima ora, mentre gli altri 22 continuavano a trasmettere in diretta e così via, processualmente, cosicché, di ora in ora, scorrendo il tempo, erano sempre più le immagini degli eventi trascorsi ad essere trasmesse e sempre meno quelle degli eventi *live*, sino a che, al termine delle 24 ore, sui 24 monitor passavano solo le registrazioni degli eventi intercorsi, inscritti su nastro magnetico e memorizzati in un *contiuum* temporale in cui si poteva assistere allo slittamento progressivo dalla diretta video (tratto distintivo, appunto, del dispositivo e del linguaggio del video) alla differita televisiva. (Sugli sugli scarti, sui *delai* temporali esperibili attraverso la dimensione videografica hanno operato e riflettuto Bruce Nauman, Allan Kaprow ecc.). Il progetto complessivo prevedeva l'uso del dispositivo video in circuito chiuso, ossia, come si dirà, la prima modalità d'uso del dispositivo video esperite in ambito artistico in Italia.

A *24 ore No Stop Theatre* seguirono, tra il 1969 e il 1970/1971, altre giornate di happening aventi per soggetto la neve (*Opere di neve*, gennaio 1969), il fumo (*Opere di fumo*, maggio 1969) e il vento (*InterVENTO*, marzo 1970- marzo 1971) che, sul doppio registro operale e documentativo, trovarono anche una declinazione cinematografica restituita da un piccolo, ma significativo *corpus* di film in formato ridotto.

Rispetto al periodo "prevideo", da una prima analisi dei materiali paratestuali attinenti ai progetti riguardanti *24 ore No Stop Theatre*, *Opere di neve*, *Opere di fumo* e *interVENTO* (attualmente oggetto di studio contestualmente alla ricostruzione dell'archivio filmico, videografico e cartaceo di Luciano e Maud Giaccari) si evince una metodologia operativa che, a partire da un nucleo concettuale, prevedeva un lavoro collettivo. Tale lavoro si dispiegava, secondo il lessico di allora, in "manifestazioni" che vedevano impegnati artisti, critici e curatori e che, di conseguenza e intenzionalmente, esercitavano un'azione potentemente trasformativa sui protocolli espositivi perché davano luogo a «situazioni effimere, aleatorie e al massimo grado incontrollabili»[19]. *InterVENTO*, ad esempio, è presentato come «[...] una manifestazione della durata di un anno, da marzo 1970 a marzo 1971, avente per oggetto il vento in tutte le sue possibili accezioni». In seguito a una *call*, gli artisti venivano invitati (direttamente dallo Studio 970/2 o attraverso la mediazione di galleristi e critici) a inviare e condividere dei progetti e, dopo una selezione, a metterli in atto (preferibilmente all'aperto, in ambienti naturali o urbani); la documentazione delle situazioni e delle azioni performative, realizzata in più forme e con i mezzi più svariati – film 8 Super8 e 16mm, diapositive di qualsiasi formato, fotografie, registrazioni magnetiche e scritti – era programmaticamente inclusa. Seguiva, infine, la raccolta di tutti i materiali documentali a fini espositivi. La "prima" di *InterVENTO* si tenne a Milano nei giorni del 4, 5 e 6 giugno e fu inaugurata da un percorso attraverso le gallerie Diagramma e Toselli, che erano le sedi espositive e l'Onorato Workshop in cui vennero prodotte

18 G. Celant, (a cura di), *Identité italienne, L'art en Italie depuis 1959*, cit., p. 263.

19 Informazioni tratte da documenti (in fase di inventariazione) della Videoteca Luciano Giaccari. Desidero ringraziare Maud Giaccari, Gloria Marchini e la dott.ssa Irene Boyer per aver condiviso parte della documentazione relativa alla fase "prevideo" dello Studio 970/2.

simultaneamente tutte le documentazioni: foto su pannelli, registrazioni di una serie di interventi sonori e di due concerti-vento[20].

Nel complesso viene in luce come, a quelle date, nelle arti visive fosse attivo, in molti modi e per differenti vie, un interesse per la "temporalità" tale da investire e trasformare i formati espositivi (come, ad esempio, accadeva già in *Con temp l'azione* e diversamente in *interVENTO*); tale interesse concerneva il tempo quale elemento intrinseco dell'azione performativa e inerente alle immagini filmiche.

Come si è detto, attraverso fonti d'archivio e i materiali filmici relativi a *Opere di fumo* e *interVENTO* è possibile desumere che le azioni performative sono state intenzionalmente rese oggetto di "documentazione" in un modo affatto particolare: gli interventi degli artisti *in actu*, infatti, sono stati captati/registrati/ cine-fotografati estemporaneamente da alcuni fotografi e film-maker lì convocati con i loro mezzi da Giaccari così che, come egli stesso sottolineava, «[...] l'esperienza vissuta veniva poi, sia pure indirettamente, moltiplicata [...]»[21]. Portare a evidenza la centralità del processo di documentazione delle azioni performative la cui necessità operativa si introduce sin da subito nell'attività dello Studio 970/2 significa anche constatare come essa, a queste date, si produca ancora attraverso l'uso dei mezzi foto-cinematografici. I materiali cinematografici che stanno emergendo dall'archivio di Luciano Giaccari presentano, tuttavia, un forte carattere estetico e per questa via, indirettamente, assumono interessanti e inusitate valenze documentali circa le modalità operative degli artisti e i progetti messi in campo. In questi materiali il flusso delle immagini – di cui il gesto della ripresa è parte – modula *le* e insieme è modulato *dalle* azioni performative; al contempo, il montaggio interno configura dinamicamente le inquadrature inscrivendole sulla materia pellicolare captando così, in blocchi di spazio-tempo montati in macchina, le azioni performative dagli artisti.

Va rilevato, per inciso, che Luciano Giaccari riteneva che il cinema underground fosse «decisivo come fenomeno antecedente il video»[22]. Va evidenziato, inoltre, che Luciano e Maud Giaccari avevano entrambi frequentato le proiezioni organizzate a Milano da Franco Quadri[23] e conoscevano il cinema underground nord americano.

Nella fase "prevideo" Giaccari riconosceva l'importanza del mezzo fotografico (usava la Rolleiflex) e cinematografico (utilizzava cineprese 8mm, Super8 e 16mm) sia in chiave, per così dire, "generativa" sia in modalità documentativa/restitutiva delle arti performative. Da un lato, dunque, in questa fase del suo lavoro si rende evidente la complessità del processo ideativo e dall'altro, sul piano realizzativo, emerge la dimensione metalinguistica dei mezzi fotografico/cinematografici che prefigura la transizione dal "cinema" al

20 Informazioni tratte da documenti (in fase di inventariazione) dell'archivio Luciano Giaccari.

21 Documenti (in fase di inventariazione) dell'archivio Luciano Giaccari.

22 Intervista inedita. Documenti (in fase di inventariazione) dell'archivio Luciano Giaccari.

23 Nel 1967 a Milano prende a operare il Club Nuovo Teatro, che vede Franco Quadri impegnato (più tardi anche insieme ad Alberto Farassino) nel processo di diffusione delle culture del cinema underground.

"video"[24] e che attiene propriamente all'inusitato potere di captazione delle azioni/accadimenti performativi che quest'ultimo ha.

Del cinema underground Giaccari ben comprende la complessità produttiva e la relativa indipendenza dall'industria culturale: il film-maker è operatore, montatore, regista-produttore, è quasi sempre proprietario della pellicola e spesso è anche attore/performer. Per lui era tanto evidente l'importanza del fattore produttivo da indurlo ad acquistare, nel 1970, per Studio 970/2 una struttura tecnologica dedicata appunto alla produzione, che egli definiva "sistematica", di videotape d'artista e di videodocumentazioni di azioni performative (arte, musica, teatro, danza). Quel che emerge dai materiali cartacei dell'archivio è soprattutto la comprensione che Giaccari aveva dell'importanza della documentazione e, segnatamente, della "video-documentazione" per le pratiche artistiche con caratteri transeunti, performativi, concettuali. Tant'è che, sempre durante il periodo "pre-video", Giaccari aveva preso contatto con alcune società specializzate per ottenere (con la formula *pro bono*) la disponibilità di attrezzature sia audio sia video per la registrazione di *interVENTO* e per «[...] la successiva programmazione [...] in circuito chiuso TV» degli eventi ripresi. Al momento, tuttavia, in archivio non vi è traccia di materiali video riconducibili alle manifestazioni citate nel periodo che va dal 1968 al 1969-1970.

Nel contesto del *Festival Music and Dance U.S.A* (1972)[25] sarà in particolare la collaborazione con Fabio Sargentini, presso la galleria L'Attico di Roma, a orientare in modo decisivo l'operato di Giaccari verso la videodocumentazione. Dalla verifica "sul campo" di come l'atto documentativo sottenda un processo interpretativo (di chi documenta sul documentato) scaturisce una riflessione che assumerà (nel 1972/1973) forma teorica con la nota *Classificazione dei metodi di impiego del video in arte*[26] (di cui si dirà). Giaccari pone a tema la mediazione esercitata da chi compie la video-documentazione tra l'opera e il suo farsi attraverso il lavoro dell'artista. Ne discende che l'opera e il lavoro dell'artista non coincidono con la videoregistrazione, anche se quest'ultima ne è la "memoria televisiva".

In tal senso, per Giaccari, mediare/documentare significa "riprodurre" l'opera dell'artista riducendo al massimo il margine interpretativo, anche se riconosce l'impossibilità strutturale dell'«obiettività integrale» causata sia dalle caratteristiche tecniche del video-re-

24 In tal senso, secondo Giaccari, certi film Fluxus prefigurano il video, egli pensa a *Smoking* di Joan Jonas, a *Music for Face* di Mieko Shiomi, a *Film Fluxus n. 16* di *Yōko* Ono. Intervista inedita. Documenti (in fase di inventariazione) dell'archivio Luciano Giaccari.

25 Il Festival ha avuto corso dal 12 al 23 giugno con la partecipazione di Terry Riley, La Mont Young e Marian Zazeela, Trisha Brown, Steve Paxton, Deborah Hay, Yvonne Rainer, Simone Forti e David Bradshaw. Si tratta della seconda edizione del *Festival internazionale Danza Volo Musica Dinamite* che si è svolto – all'Attico (via Beccaria) nel 1969 dal 9 al 23 giugno. Gli interventi degli artisti furono filmati da Degli Espinosa. Il film prodotto da Port Royal e L'Attico fu proiettato l'1 e il 2 aprile 1970 alla galleria de L'Attico e nel corso di *Gennaio 70*.

26 La *Classificazione* è pubblicata nel catalogo *Impact Art Vidéo Art 74*, Galerie Impact Lausanne nel 1974, in seguito venne presentata nel 1975 da Gillo Dorfles all'Espace Cardin di Parigi nel quadro Incontri Internazionali del Video e, sempre nel 1975, fu pubblicata nell' inserto L. Giaccari, (a cura di), *È nata l'arte dell'era televisiva. Veni, Video. Vici?*, «Bolaffi Arte», n. 49 anno VI, aprile/maggio 1975, sp. Fu ripresa inoltre in S. Luginbühl, P. Cardazzo, *Videotapes. Arte Tecnica Storia*, Mastrogiacomo Editore Images70, Padova 1980, pp. 37-39.

cording sia dalla soggettività di chi documenta[27].

La questione, dunque, è posta in termini di riduzione della "regia" e trova – attraverso l'esperienza progettuale e realizzativa di *Gennaio 70* – un'elaborazione quasi normativa nei discorsi critico-teorici di Renato Barilli e di Maurizio Calvesi impegnati, da un lato, ad evidenziare lo scarto morfologico dal cinema al videotape e, dall'altro, a far risaltare la pressoché impossibile applicazione/ rielaborazione della tecnica del montaggio al video: quello che appare oggi uno dei limiti delle tecnologie dell'epoca, allora veniva percepito come un carattere proprio del mezzo videografico e del suo potenziale espressivo e linguistico.

Il punto di vista di Giaccari, tuttavia, si discosta sensibilmente dalle diverse e tra loro differenti prospettive critico-teoriche di Renato Barilli, di Maurizio Calvesi, di Tommaso Trini[28] e anche di Vittorio Fagone che tutte, però, sostanzialmente convergono sul tema dell'automatismo del dispositivo video, sull'impersonalità della videoregistrazione e sull'assenza di "regia" che ne dovrebbe discendere. Come si dirà, questa, d'altro canto, è anche la linea direttrice delle argomentazioni di Gerry Schum in merito ai film (poi trascritti in video) *Land Art* (1969, 16mm, b/n, 38') e *Identifications* (1970, 16mm, b/n e colore, 60') che, tuttavia, se visti/letti con attenzione, rivelano un sottile scollamento tra l'"opera" e il "documento" evidenziando in modo cruciale la questione dell'autorialità[29]. Giaccari invece ha un'idea mostrativa della registrazione video: per lui il nastro è luogo di iscrizione, di memoria dell'azione performativa e, contemporaneamente, è anche un luogo espositivo. Da un lato egli pensa la documentazione con l'intento di ridurre il più possibile il campo interpretativo e, con esso, dunque, qualsiasi attivazione linguistica del dispositivo video attraverso il montaggio/mixaggio, come testimoniano le sue videodocumentazioni tanto monocamera quanto multicamera. Dall'altro lato, con l'adozione dei nastri in formato U-Matic, egli utilizza il "montaggio" come strumento per "mettere in discorso" selezioni di videodocumentazioni, con interventi di condensazione e di contrazione delle durate, secondo le pertinenze della *Classificazione*, con un intento espositivo: il nastro non è più né solo superficie d'inscrizione dell'evento performativo, ma diviene il luogo in cui quell'evento trova una reinscrizione mostrativa, una *esposizione* nel senso tecnico del termine.

C'è, in un certo senso, una sorta di prossimità con l'idea di "mostra televisiva" elaborata da Schum, anche se Giaccari non ha mai pensato al mezzo televisivo quale veicolo e luogo di diffusione/ricezione artistica che, per lui, era e rimaneva il museo.

Video-recording, no editing

Come ha sottolineato Gerry Schum nel contesto di *Gennaio 70*, il dispositivo televisivo viene direttamente implicato nel processo delle azioni degli artisti «senza la mediazione

27 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. 54.

28 In T. Trini, *Di videotape in videotappa. Note sui primi esperimenti da parte degli artisti*, «Domus», n. 495, febbraio 1971, p. 51.

29 In G. Schum, *Videotappa Gerry Schum, Intervista*, «DATA» # 4, 1972 pp. 71-73.

del film»[30], differentemente da quanto accaduto con *Land Art* e da quanto accadrà con *Identifications*.

Il progetto della mostra era complesso per la contingenza storica[31], per le differenti pratiche artistiche convocate, per la dimensione mutimediale scelta (che includeva la realizzazione e l'esposizione di videotape, la proiezione di film e diapositive, nonché la costruzione del catalogo stesso della mostra), per le tecniche esecutive delle opere, per la processualità e per la materialità/immaterialità delle opere esposte. Gli artisti invitati a prendere parte all'esposizione avevano la facoltà di scegliere se presentare opere materiali o concettuali da costruire *in situ* e/o di utilizzare il mezzo videografico. Il progetto *Gennaio 70* prevedeva la messa a disposizione degli artisti, coadiuvati da équipe tecniche, di apparati tecnologici Philips per la generazione/registrazione delle loro azioni performative presso le gallerie di riferimento o nei loro atelier.

Il progetto, sul piano del video-recording, ha coinvolto diversi artisti – Giovanni Anselmo, Gilberto Zorio, Pierpaolo Calzolari, Mario e Marisa Merz, Giuseppe Penone, Alighiero Boetti, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini, Jannis Kounellis, Luca Patella, Claudio Cintoli, Eliseo Mattiacci, Mario Ceroli, Luciano Fabro, Gianni Colombo, Gino De Dominicis – ciascuno dei quali si è impegnato a svolgere un'azione performativa, chi nel proprio studio, chi negli spazi della galleria cittadina di riferimento (galleria Sperone a Torino e galleria L'Attico a Roma) e in un lasso temporale che va dalla fine di dicembre del 1969 alle prime settimane del gennaio 1970. Come si è anticipato, tali azioni sono state pensate in rapporto alla loro captazione videografica e sono state supportate dal lavoro di team tecnici della Philips attivi a Torino, Roma e *anche* a Milano: nei laboratori milanesi della Philips, infatti, Gianni Colombo ha realizzato *Vobulizzazione*[32].

Gerry Schum rilevava come, in quel contesto espositivo, i video fossero «direttamente ricavati dal lavoro degli artisti»[33], alcuni dei quali egli coinvolgerà, qualche mese più tardi, nel progetto filmico *Identifications*. Detto altrimenti, Schum riteneva che la mediazione filmica e/o video non implicasse il lavoro dell'operatore-regista perché derivata direttamente dalle azioni degli artisti. L'impiego del videotape e del mezzo cinematografico si definiva in funzione di un'idea che l'artista volgeva in pratica e che «[...] già più o meno includeva il fatto che la riproduzione, mediante il mezzo filmico e televisivo, fosse parte della realizzazione»[34].

A detta degli stessi curatori, nel complesso, il progetto espositivo di *Gennaio 70* sembra mancare il proprio obiettivo, vale a dire la sperimentazione del dispositivo video nel campo delle arti visive – a causa sia dei già citati limiti delle tecnologie dell'epoca sia della non competenza degli artisti nell'uso delle stesse. Da qui discende la difficoltà di montare su

30 In G. Schum, *Video-nastri, 36° Esposizione Internazionale d'Arte*, 11 giugno - 1 ottobre 1972, Venezia, Ente Autonomo "La Biennale di Venezia", Venezia 1972, p. 32.

31 Il progetto ha avuto una lunga gestazione ed è stato avviato nel 1968.

32 Cfr. T. Trini, *Il Telemuseo*, «Domus» 488, luglio 1970.

33 In G. Schum, *Videotappa Gerry Schum, Intervista*, cit., p. 71.

34 In G. Schum, *Introduzione alla mostra televisiva* Land Art, in V. Valentini, (a cura di), *Cominciamenti*, Postmedia, Milano 2019, p. 57; Ead., *Cominciamenti*, Catalogo Taormina Arte, III Rassegna internazionale del Video d'Autore, 30 agosto - 1 settembre 1998, De Luca Editore, Roma 1988.

nastro magnetico *open reel* le azioni performative.

La trasmissione delle opere in videotape sembrano essere state ripartite in due programmi (dalla durata complessiva di 120') diffusi nello spazio espositivo secondo una temporalità ad anello: così si desume dal catalogo (stampato il 29 gennaio 1970) che, per quanto attiene alla sezione dedicata alla "Partecipazione italiana" riporta la seguente annotazione: «Nelle sale dell'esposizione funziona in permanenza un impianto televisivo a circuito chiuso che trasmette in due programmi la registrazione (sistema video-recording) di azioni, di comportamenti, esperienze degli stessi partecipanti, per una durata di circa due ore di trasmissione» [35]. Si attesta l'uso del videotape (nella sua derivazione, differenza e autonomia rispetto al medium televisivo) nell'ambito della ricerca delle arti visive.

35 In R. Barilli, M. Calvesi, T. Trini, A. Emiliani, (a cura di), Catalogo della mostra della *3ª Biennale internazionale della giovane pittura, gennaio 70: comportamenti, progetti, mediazioni*, cit., sp.

Foto inaugurazione della mostra *3a Biennale Internazionale della giovane pittura, gennaio 70: comportamenti, progetti, mediazioni* Bologna Museo Civico 31 gennaio – 28 febbraio 1970. Archivio Fotografico Musei Civici d'Arte Antica di Bologna.

Il catalogo, tuttavia, non dà notizia della composizione dei programmi che viene, invece, riferita in «Marcatrè» (nn. 3/4/5 pp. 144-145)[36], in appendice al contributo di Barilli intitolato *Video-recording a Bologna*, dove vengono riportati l'ordine di successione, la sequenza cronologica di trasmissione dei videotape così come è stata indicizzata dall'autore ripartita (probabilmente) in due nastri, con la descrizione dell'azione performativa registrata. La documentazione fotografica dell'esposizione, tuttavia, testimonia la presenza di tre postazioni: su tre basamenti sono stati posti altrettanti monitor (definiti «apparecchi TV a circuito chiuso») dedicati alla riproduzione delle «registrazioni video».

Dei videotape in programma non si ha più traccia fisica. Delle azioni performative che vi si svolgevano non rimane che una descrizione reperibile nei resoconti critici della stampa specialistica di allora e, soprattutto, negli interventi di Renato Barilli, Achille Bonito Oliva, Maurizio Calvesi, Tommaso Trini[37], dai quali prende avvio e forma una prima riflessione sull'ontologia del video-recording in relazione alla pratica performativa. Le argomentazioni di Barilli sono anch'esse volte a evidenziare i tratti pertinenti del «procedimento di video-recording» in rapporto all'azione performativa che, per il critico, è «durata pura» e «[...] non ammette tagli [...] né mutamenti di angolazione». Così, dunque, veniva tematizzata l'inessenzialità del montaggio che, da un lato, concerneva la dimensione performativa tanto sul piano operale quanto sul piano documentale e, dall'altro, riguardava i limiti funzionali delle tecnologie dell'epoca (impossibilità di montare il nastro magnetico in assenza di strumentazioni adeguate)[38].

Barilli metteva in evidenza le differenze tecniche[39] tra il procedimento di ripresa cinematografico e quello del video-recording rilevando come esse fossero in grado di orientare le modalità d'uso e sottolineando la peculiare capacità del dispositivo video di "catturare" le durate, i punti di intensità, il transitorio, la contingenza di azioni fisiche, corporee, concettuali. Il video elettronico era, dunque, il mezzo ideale per "salvare" dalla dispersione le forme artistiche a carattere performativo, per poterle documentare e, per questa via, "conservare"[40]. Nell'argomentazione di Barilli veniva ribadita l'idea della negazione dell'intento estetico (impersonalità, neutralità) di chi effettua la ripresa video (ossia l'idea dell'azzeramento della "regia"). Su questa base, quindi, Barilli ha presentato la sezione video-recording di *Gennaio 70* prestando tutta la sua attenzione alle azioni degli artisti e alle «varianti stilistiche» concernenti l'azione performativa in relazione all'uso o al non uso linguistico del mezzo. Dalla descrizione dei videotape viene in chiaro che soltanto Penone e Pistoletto si sono confrontati con il mezzo includendolo nel processo dell'azione performativa registrata; si evince inoltre come solo Simonetti e Colombo, con esiti diversi, abbiano utilizzato in termini generativi la tecnologia videografica per la realizzazione

36 In R. Barilli, *Video-recording a Bologna*, in «Marcatrè» (nn. 58/59/60 e 4, 5, 6, maggio 1970) ora in R. Barilli, *Informale Oggetto Comportamento*, Volume secondo. *La ricerca artistica negli anni '70*, Milano, Feltrinelli, 1988, pp. 85-95.

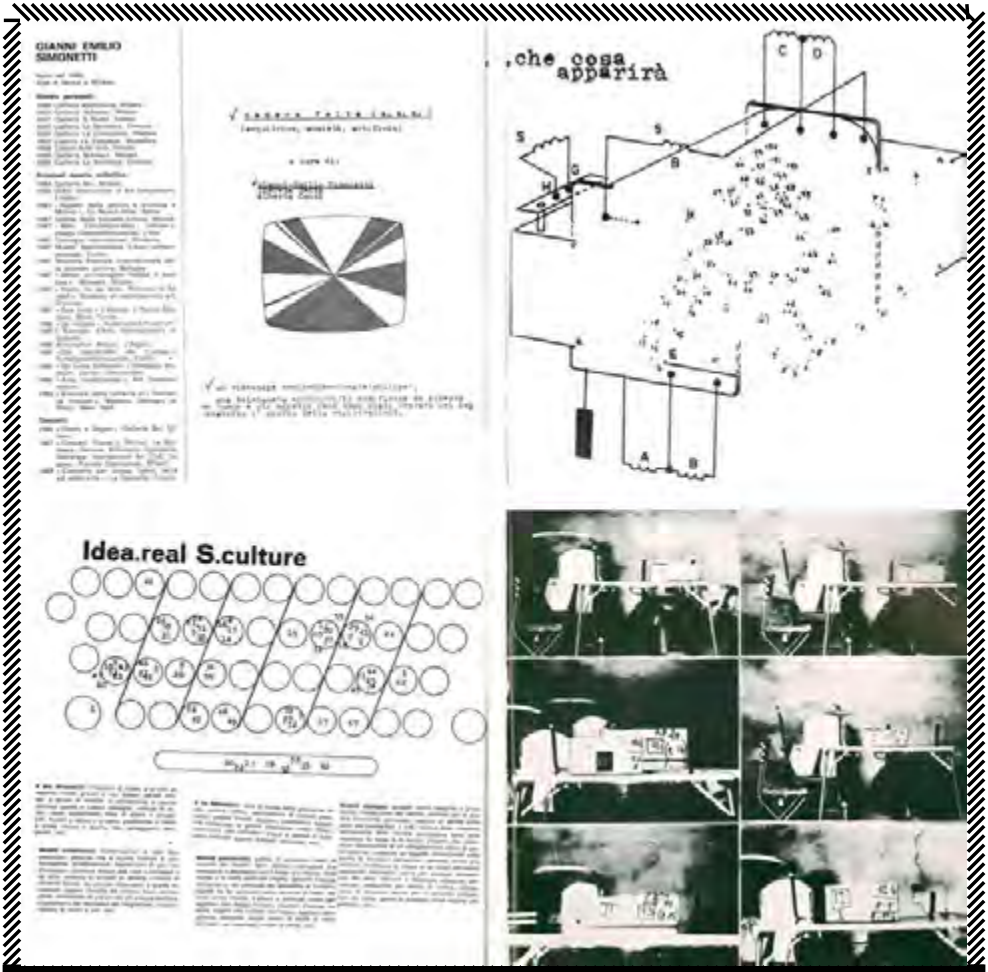
37 In R. Barilli, *La coincidenza di opposti* in R. Barilli, M. Calvesi, T. Trini, A. Emiliani, (a cura di), Catalogo della mostra della *3ª Biennale internazionale della giovane pittura, gennaio 70: comportamenti, progetti, mediazioni*, cit., pp. 136-143.

38 In R. Barilli, *Video-recording a Bologna*, cit., pp. 137-138.

39 In R. Barilli, *Video-recording a Bologna*, cit., p. 87.

40 In R. Barilli, *Video-recording a Bologna*, cit., p. 86.

dei loro videotape. Il videotape realizzato da Simonetti per imperfezioni tecniche non è stato incluso nel programma espositivo.



R. Barilli, M. Calvesi, T. Trini, A. Emiliani, (a cura di), *Catalogo della mostra della 3º Biennale internazionale della giovane pittura, gennaio 70: comportamenti, progetti, mediazioni*, Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche (EBMA), Alfa stampa, Bologna 1970.

In merito alla questione tecnico-espressiva dell'uso del videotape anche Maurizio Calvesi affermava: «[...] la funzione della registrazione video, che esclude il montaggio, è soprattutto quella di documentare nel modo più adeguato e anonimo questo nuovo mezzo espressivo che è l'"azione" dell'artista, senza trasformarla in un'opera di regia»[41]. Come si è anticipato, emerge in modo evidente l'idea che la registrazione sia un fatto automatico,

41 In M. Calvesi, *Schermi T.V. al posto dei quadri* in «L'Espresso» del 15 marzo 1970 pubblicato con il titolo *Azioni al video in Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano 1979, p. 227.

impersonale e tale da escludere il montaggio: proprio questo aspetto, secondo Calvesi, costituiva il tratto caratterizzante del nuovo mezzo espressivo. Va da sé, lo si ripete, che in questo modo di pensare era sottesa l'intenzione di differenziare in modo netto la pratica videografica da quella cinematografica. La centralità dell'azione (happening, intervento sul paesaggio ecc.) intesa come opera, documentabile-restituibile con il mezzo dispositivo elettronico, concerne tuttavia quella capacità di presa diretta (che implica l'identità tra la durata dell'azione e la durata della ripresa) da sempre operante nel cinema e che, a quelle date, per quanto concerne il video, era ristretta dai limiti tecnologici di editing (l'indisponibilità dei banchi di montaggio). Quel che si tendeva a confondere, rispetto al cinema, è il rapporto distintivo tra narratività, narrazione e montaggio.

Del resto non a caso l'esposizione *Gennaio 70* – nella «Sezione documentaria su alcuni aspetti della ricerca internazionale» – comprendeva la proiezione di *Land Art* di Schum, di *Eurasienstab* di Beuys (documentazione, 1968) e di *Festival Danza Volo Musica Dinamite* di Degli Espinosa (L'Attico 1969).

Barilli ha posto a tema, oltre che la capacità di iterazione e di stereotipia del dispositivo videografico, anche la questione dell'installazione dei monitor che, nello spazio espositivo, era stata disposta in modo tale che «[...] una rete di televisori accompagn[ava] il visitatore [...] non lo lasci[ava] neanche un istante, lo riprend[eva] di stanza in stanza sotto il controllo e la fascinazione della sua onda sonora [...]»[42].

Il progetto curatoriale non è stato compiutamente realizzato[43], nondimeno vi è sottesa la percezione, circostanza che Giaccari sembra aver compreso, che la registrazione non consiste in modo neutrale nella ripresa e nella trasmissione di eventi o di performance, ma implica, invece, una trasformazione o, più precisamente, come rileva Silvia Bordini, la produce.

> Esposta al pubblico, la registrazione dell'evento diventa essa stessa un evento; l'azione transitoria, una volta fissata nell'immaterialità dell'immagine riprodotta, composta da un flusso vibrante di impulsi luminosi, si configura e si legge come un'altra opera, che tende ad acquisire modalità proprie; si modificano le relazioni tra osservatore e osservato, tra spazio e tempo, attraverso le potenzialità autoriflessive dello sguardo meccanico del video[44].

Il circuito chiuso utilizzato in chiave espositiva rende possibile la «mostra per televisione» dalle declinazioni differenti (si pensi ai progetti di Schum): si tratta di un nuovo paradigma esperienziale sia per gli artisti sia per il pubblico specialistico o non specialistico[45].

42 In R. Barilli, *Video-recording a Bologna*, cit., pp. 138-139.

43 Scrive Calvesi: «[...] la trasmissione su più canali avrebbe dovuto, nel progetto iniziale, far sì che girando l'occhio da un televisore all'altro il visitatore potesse soffermarsi su azioni diverse, come ci si sofferma sui quadri [...] Ragioni economiche hanno reso più statico il programma». In M. Calvesi, *Azioni al video in Avanguardia di massa*, cit., p. 227.

44 In S. Bordini, *Memoria del video: Italia anni Settanta*, in *Videoarte in Italia*, «Ricerche di Storia dell'arte», n. 88, 2006, p. 9.

45 Nel 1972, con la collaborazione della galleria Naviglio 2 (diretta da Renato Cardazzo), Giaccari mostra in circuito chiuso per strada, a Venezia (in Calle delle Frezzerie), la serie di videotape *TV OUT 1*. Cfr. Saggio di Lisa Parolo, *infra*. Cfr. L. Parolo, *Video arte in Italia anni Settanta. La produzione della galleria del Cavallino di Venezia*, Bulzoni, Roma 2019.

Per coinvolgere il pubblico non specialistico dell'arte, Tommaso Trini nel maggio del 1970 ha portato nel contesto di *Eurodomus 3*, a Milano, *Il Telemuseo*: si trattava di «un'esperienza artistica televisiva», definita «spettacolo mostra»[46], allestita entro una tensostruttura, realizzata dalla Plasteco di Milano, sotto una cupola pressostatica «[...] di venticinque metri di diametro, in teli di PVC, bianca di fuori nera di dentro, con alla sommità un disco trasparente»[47] (progetto dei designer Jonathan De Pas, Donato D'Urbino, Paolo Lomazzi).

Catalogo *VideObelisco Art Video Recording AVR Video Libro No. 1, Improvvisazioni su Videonsatro VPL 6 IC, videoregistratore LDL 1000, telecamera mini-compact*, Galleria dell'Obelisco, Roma 1971.

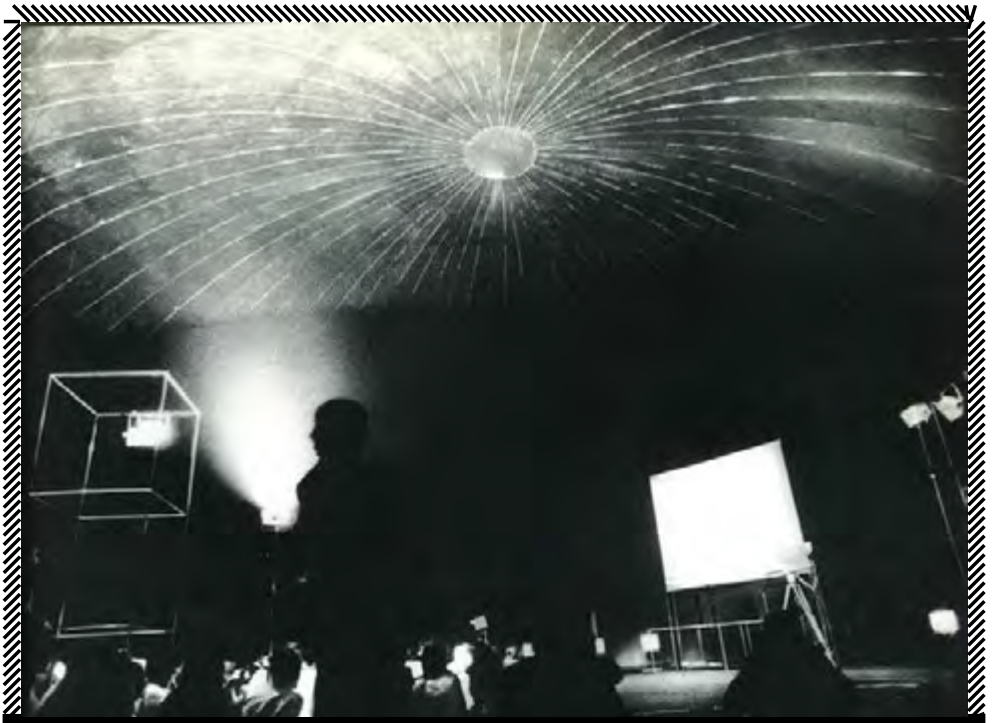
In un ambiente immersivo, lungo il perimetro, erano stata posta una serie di televisori (impianti Philips Italia) e un grande schermo per la videoproiezione che, allo stato della ricerca, come attestano le fonti, veicolavano «tre diversi programmi»:

> Sul primo, mandato in onda su dieci televisori, vi erano i brani (registrati sul luogo di operazione, in studio o all'aperto, per non invitare gli artisti sul posto e creare così una situazione artificiosa) di Ceroli, Cintoli, Mattiacci, Marisa Merz, Prini e Zorio, tratti dalle bobine video-recording della Biennale di Bologna, da precisare, – come sottolinea Ricky Comi nel recensire la manifestazione artistica de *Il Telemuseo* ideata da Trini –, non in base a criteri di scelta selettivi, bensì per il fatto che sono quelli che meglio hanno resistito all'usura.
>
> [...]

46 La consulenza tecnica e artistica è di Gianfranco Bettetini, il coordinamento di Tommaso Trini.

47 Cfr. T. Trini, *Il Telemuseo*, cit., sp.

> Sul secondo, mandato in onda su altrettanti televisori, le sei azioni artistiche appositamente realizzate [...] da Vincenzo Agnetti-Gianni Colombo, Gino Marotta, Henry Martin, Fabio Mauri, Michelangelo Pistoletto, Tommaso Trini[48].



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

Il pubblico sedeva sul pavimento o su poltrone BBB di Meda e assisteva a *Vobulazione e bieloquenza NEG* di Colombo e Agnetti – elaborazione elettronica di un pattern geometrico realizzata nei laboratori della Philips – quanto alle azioni performative di Marotta (*Dibattito*), Mauri (*Inviato speciale*), Pistoletto (*Circuito chiuso*) e Trini (*In diretta*)[49].

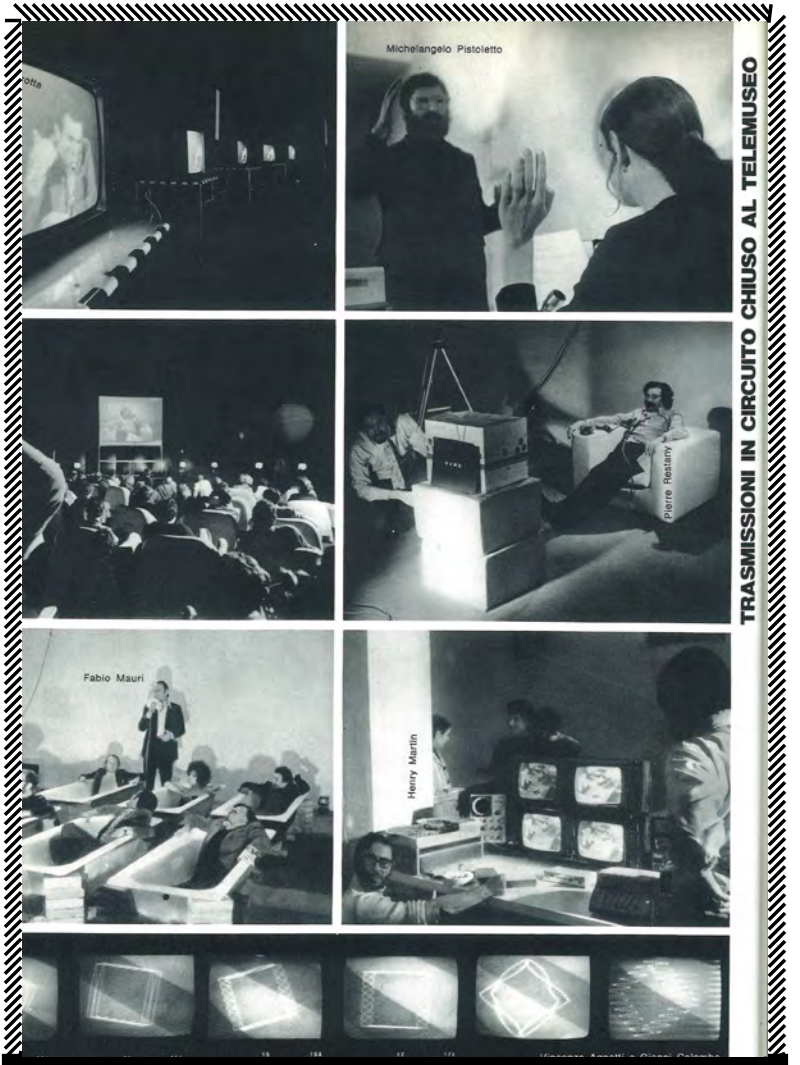
Inoltre, in merito al terzo programma, come si evince sempre dalla recensione di Comi, la sera dell'inaugurazione, al pubblico è stata fatta fare esperienza del circuito chiuso:

> Prima è stato mandato in onda il programma realizzato dagli artisti e poi Trini (che ha dato delle spiegazioni tecniche circa la realizzazione delle stesso) coadiuvato da Fabio Mauri ha tentato di raccogliere le impressioni del pubblico.
> Il tutto veniva registrato con due telecamere e trasmesso simultaneamente su schermo Eidophor di m. 3x3.
> Mauri ha voluto fare dei *test* comportamentali facendo delle zoomate, dei primi piani di alcune persone. [...]

48 R. Comi, *Letture/ Mostre / Costume. 1. L'Eurodomus 3: Il Telemuseo di Trini*, in «METRO», n. 15, p. 295.

49 T. Trini, *Il Telemuseo*, cit., sp.

Si è potuto assistere a tutta una gamma di reazioni diverse e in quello spazio – che sottolineava gli avvenimenti che si succedevano senza alcun programma, con casualità e precarietà, con una loro esteticità intrinseca – il pubblico costituiva spettacolo nello spettacolo e il tutto si avvertiva con percezioni simultanee multiple. Alle azioni degli artisti, registrate per offrire un certo tipo di informazione che diversamente rimarrebbe effimera e precaria, si è aggiunta quella della partecipazione del pubblico che per dieci giorni è stata veicolata, con lo stesso mezzo ad altro pubblico[50].



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

50 R. Comi, *Letture/ Mostre / Costume. 1. L'Eurodomus 3: Il Telemuseo di Trini*, cit.

L'estensione dello «spettacolo mostra» nella dimensione dell'architettura e del design, la sperimentazione delle tecniche di video-recording in circuito chiuso, la riflessione sulla creatività e sulla comunicazione televisiva, l'attenzione all'innovazione tecnologica rispetto al tema della diffusione delle videocassette sono gli aspetti in cui si declinava, in quel lasso cronologico, il rapporto tra arte e società.

Nel contesto della *35ª Biennale Internazionale d'Arte* – nell'ambito della sezione intitolata *Proposte per una esposizione sperimentale* – tra la sala VIII del Padiglione Centrale e gli spazi esterni adiacenti ai Giardini era stato allestito, in chiave ludica, «[...] un impianto TV multicanale a circuito chiuso» dedicato alle sperimentazioni del dispositivo televisivo da parte del pubblico[51].

Nel novembre del 1970, a Roma, nel contesto dell'esposizione di *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960-70* (a cura di Achille Bonito Oliva) vennero «[...] installate sulla facciata del Palazzo delle Esposizioni due file di monitor che mostravano ai passanti di via Nazionale quello che andava accadendo all'interno dell'esposizione»[52]. Il circuito chiuso esplicitava da un lato il processo comunicativo della diretta televisiva e dall'altro quello della videosorveglianza.

Nel marzo del 1971 a Roma prende a operare la VideObelisco Art Video Recording la cui attività Gaspero Del Corso e Irene Brin intendono distinguere da quella precedentemente svolta sin dal 1946 dalla galleria dell'Obelisco. Nell'introduzione a *VideObelisco Art Video Recording Video Libro Nº. 1 Improvvisazioni su videonastro VPL 6 IC, Videoregistratore LDL 1000, telecamera mini compatc*[53], Francesco Carlo Crispolti ha esposto i tratti distintivi del VTR in quella fase tecnologica – «[...] telecamera [e] videotape [intesi] come memoria, presa diretta, provocazione, dissenso dai canali ufficiali, happening, gesto, presenza, casualità, spontaneità [...]» – evidenziandone la dimensione culturale in rapporto alle «dimensioni comportamentistiche» delle arti visive.

51 In U. Apollonio, L. Caramel, D. Mahlow, (a cura di), *Ricerca e progettazione. Proposte per una esposizione sperimentale*, 35a Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, 24 giugno-25 ottobre 1970, Venezia, La Biennale di Venezia e Alfieri Editore, Venezia 1970, p. XXXIII.

52 In G. Sergio, *Informazione, documentazione, opera: le funzioni dei media nelle pratiche delle neoavanguardie tra il 1968 ed il 1970*, in Videoarte in «Italia Ricerche di storia dell'arte» n. 88, 2006, p. 77.

53 Il catalogo presenta Vobulazione *e bieloquenza NEG* di Vincenzo Agnetti e Gianni Colombo (1970); *Balla/Strawinski/Diaghilev Feu d'artifice 1915-1917* una ricostruzione elettronica del balletto di sole luci senza danzatori rappresentato a Teatro Costanzi a Roma nel 1917 (senza autore e senza data); *Il mio occhio* di Franco Bedini (sd), *Caleidoscopio* di Cristoforo (sd); *Luce* di Filippo Pansec (sd); *Alberi parlanti* di Luca Patella (sd); *Sculture sonore* di Attilio Pirelli (sd); *Per gli studi su Cyborg e il mondo vegetale: la vita viene dalle acque* (sd).

VIDEOBELISCO
ART VIDEO RECORDING
AVR

VIDEO LIBRO
No. 1

IMPROVVISAZIONI
su
VIDEONASTRO VPL 6 IC
VIDEOREGISTRATORE LDL 1000
TELECAMERA MINI COMPACT

Coordinamento
di
F. C. CRISPOLTI
Assistenza Tecnica Philips

GALLERIA DELL'OBELISCO, ROMA 1971

Catalogo *VideObelisco Art Video Recording AVR Video Libro No. 1, Improvvisazioni su Videonsatro VPL 6 IC, videoregistratore LDL 1000, telecamera mini-compact*, Galleria dell'Obelisco, Roma 1971.

In quelle che venivano definite «videoserate», anche alla VideObelisco la sperimentazione del VTR avveniva senza montaggio e si procedeva con la modalità di ripresa multicanale in diretta includendo l'uso della registrazione e del circuito chiuso:

> [...] videorecorder, monitor e minitelecamere adeguatamente potenziate per l'occasione, tre canali (chiamiamo così i collegamenti) trasmettevano in diretta, da diverse angolazioni, quanto avveniva dentro e fuori la galleria; un canale ripeteva quanto era appena accaduto, due riproducevano i lavori preregistrati; più tardi, uno dei canali ritrasmetteva il tutto, come somma e verifica dei vari momenti precedenti. La firma rituale dei visitatori non veniva appo-

> sta sul solito guest book, ma, con una torcia elettrica, direttamente sul video, sfruttando la persistenza della fonte luminosa sul vidicon della telecamera[54].

In galleria, Gerald Minkoff sperimenta *Possibilità e impossibilità dell'autorappresentazione* utilizzando «[...] la sollecitazione reciproca del tubo catodico e del vidicon opposti specularmente»; l'azione performativa registrata in circuito chiuso da Minkoff compone (senza editing) il programma presentato nel 1972 ad Acireale nell'ambito di *Circuito -----> Chiuso – Aperto*, rassegna sull'arte contemporanea dedicata al «video tape recording» curata da Crispolti e coordinata da Mussa[55].

Circuito -----> Chiuso – Aperto. Catalogo della VI Rassegna d'Arte Contemporanea, Acireale, 1972.

Dal 7 al 16 aprile del 1972, nel contesto operativo del Centro di Attività Visive-Palazzo dei

54 *Circuito -----> Chiuso – Aperto*. Catalogo della VI Rassegna d'Arte Contemporanea "Acireale Turistico-Termale", Acireale, Palazzo Comunale, 24 settembre - 15 ottobre 1972, a cura di Francesco Carlo Crispolti e Italo Mussa, Edigraf, Centro stampa di Catania 1972 (sp).

55 *Circuito -----> Chiuso – Aperto*. Catalogo della VI Rassegna d'Arte Contemporanea, cit., sp.

Diamanti a Ferrara) – che precede l'avvio delle attività del Centro Video Arte[56] – si tiene la «manifestazione» *Schifanoia-tv: "mezzo" aperto/opera chiusa* realizzata dal Gruppo OB di Milano. È qui posta a tema la questione della ripresa/trasmissione "in diretta" in ordine allo scarto differenziale tra il tempo dell'accadimento, il tempo della sua individuazione e quello della sua ripresa; vengono indagati cioè i tempi della captazione dell'evento e, insieme, quelli sua restituzione. Del mezzo video si esplora, inoltre, la capacità di presa sul reale e di manipolazione (nell'accezione semiotica). Questi aspetti vengono analizzati nel progetto dal Gruppo OB[57] in una modalità definita «diretta-happening» che si snoda in quattro programmi (della durata complessiva di 40'), il cui oggetto è il sistema comunicativo mediale specifico del dispositivo "video" in un contesto museale peculiare quale Palazzo Schifanoia: viene dunque investigata, attraverso il circuito chiuso, la funzione del mezzo *in situ* e ci si interroga sulla dimensione percettiva e sulle sue implicazioni culturali o, più precisamente, sulla capacità critica messa in atto dal pubblico nel processo fruitivo.

VT, TV

Con la *36ª Biennale Internazionale d'arte* di Venezia e *Documenta 5* in corso, in continuità con l'attività della VideOblesico, nel 1972 Crispolti cura, come si è più sopra anticipato, la rassegna *Circuito –-> Chiuso – Aperto* dedicata al «video tape recording». Il dispositivo videografico viene utilizzato in modalità *live* per sperimentare, mediante *feedback*, il processo di captazione elettronica nel flusso delle azioni/interazioni e delle improvvisazioni degli artisti e del pubblico. Nondimeno, la sezione arte contemporanea prevede anche la presentazione di video preregistrati, ma a loro volta realizzati in modalità *live*, diffusi in circuito chiuso e ri-trasmessi.

In questo contesto, la riflessione teorica di Crispolti sul mezzo videografico e sulle declinazioni pragmatiche del suo "utilizzo" da un lato, come si è detto, connette il programma di Acireale alle sperimentazioni della galleria VideObelisco, ma anche, più in generale, alle attività di documentazione e informazione[58]; dall'altro lato essa contribuisce al progressivo rafforzamento (che percorrerà tutti gli anni Settanta) di un'attenzione didattica che attiene alla conoscenza distintiva degli apparati tecnologici di TV e VT in relazione alle tecniche, ai formati, agli standard, alla descrizione dei modi di impiego, alle definizioni lessicografiche, alle bibliografie, alle cronologie di esposizioni, rassegne e opere. Nel testo *VideObelisco Art Video Recording Video Libro Nº. 1*, sul piano delle cronologie e dei primi tentavi di storicizzazione della dimensione transnazionale delle pratiche videografiche – che impegnano artisti, critici, curatori e archivisti – prendono progressivamente forma le narrazioni che mettono al centro della "storia del video" e della sua trasmissione culturale le mostre di Wolf Vostell e Nam June Paik, il ruolo di Howard Wise, l'edizione di

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

57 Ne fanno parte Giuseppe Becca, Gianantonio Graziani, Antonio Marangoni.

58 Crispolti, assieme a Guido Cosulich, assume nel 1973 di produrre *i Videogiornali* de La X Quadriennale di Roma. Cfr. F. Gallo, *I Videogiornali della X Quadriennale, tra documentazione e autorialità*, «L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità», anno XV, n. 14-15, marzo 2018, pp. 289-302.

Radical Software, la presenza di Guerrilla Television ecc. In relazione a quest'ultimo indirizzo, ossia quello della controinformazione, vengono citati i casi del Community Center di Washington e della April Video Cooperativa, consorzio di gruppi attivi in USA e in Canada.

Nel processo di istituzionalizzazione del VTR messo in campo da Crispolti nel contesto delle arti visive in Italia, si connette l'emergere del nuovo mezzo alla prefigurazione mediale della *tele-visione* contenuta nel tardo manifesto futurista *LA RADIA*[59] (1933) con l'intento, per così dire, di legittimare l'uso della tecnologia nella ricerca estetica e nella pratica artistica (questione non affrontabile qui). Gli assunti della *RADIA*, anticipatori dei caratteri estetici della *tele-visione*, sembrano definire un punto di raccordo della ricerca estetica contemporanea con l'avanguardia d'inizio secolo in funzione della costruzione di un canone genealogico della video arte in Italia, la cui trasmissione culturale procede da Crispolti a Celant[60], Fagone[61] e ad altri/e. A tali assunti si aggiungono quelli del *Manifesto del movimento spaziale della televisione* in relazione al lavoro di Lucio Fontana e alla sua sperimentazione del mezzo televisivo, nel 1952 in RAI[62].

Allo stato della ricerca, non vi sono aggiornamenti in merito all'emersione dagli archivi RAI- Radiotelevisione italiana di nuovi materiali fondamentali oltre a quelli già conosciuti e che concernono principalmente gli interventi diretti degli artisti (come del caso di Fabio Mauri, ad esempio, con *Il televisore che piange* 2' 40', b/n sonoro RAI realizzato nel 1972 nell'ambito della trasmissione *Happening*, curata da Enrico Rossetti); neppure sono stati ritrovati nuovi materiali di documentazione indiretta.

In Italia, a questa altezza cronologica, la riflessione teorica non si concentra sulla "specificità" del nuovo mezzo – che pure viene repertoriata – ma si esprime su termini morfologici e, più precisamente, si sofferma sulle metodologie d'uso, sugli stili ecc. La riflessione sull'ontologia del video si farà largo a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta in relazione al processo di innovazione tecnologica e di diffusione del mezzo. Ciò che la critica rimarcherà a posteriori è che l'interesse degli artisti italiani per l'uso del video, se comparato a quello degli artisti nordamericani, si profila come raro ed episodico. Fagone, ad esempio, considera le esperienze degli artisti con il videotape quali «[...] escursioni, più o meno felici, che raramente compongono un profilo costante e riconoscibile di ricerca»[63]. Per ragioni diverse, secondo Fagone (e non solo), gli artisti non sembrano cogliere fino in fondo la logica di funzionamento del dispositivo video che implica la contemporaneità

59 L'argomentazione è ripresa da Crispolti in *Cronache VTR*, in *Circuito* -----> *Chiuso – Aperto*. Catalogo della VI Rassegna d'Arte Contemporanea "Acireale Turistico-Termale", cit. sp.

60 Cfr. G. Celant, *Video come lavoro dell'arte*, in Id., *OffMedia: nuove tecniche artistiche: video, disco, libro*, Dedalo Libri, Bari 1977, pp. 7-73 ripreso in Id. *Artmix. Flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*, Feltrinelli, Milano 2008, pp. 71-102 (si veda p. 72).

61 In V. Fagone, *Un millennio e un minuto la video arte in Italia*, in Id., *L'immagine video. Arti visuali e nuovi media elettronici*, Feltrinelli, Milano 1990, p. 164.

62 Cfr. S. Bordini, *Videoarte & arte. Tracce per una storia*, Lithos, Roma1995, pp. 20- 25. In merito al progetto e all'evento televisivo che ha impegnato Fontana negli studi Rai di Milano si rimanda ad A. Di Brino, *Videoarte: dal segno all'opera finita. Percorsi di polisemia estetica dalla grafica alla videoinstallazione*, Tesi Dottorato di ricerca in Storia delle arti visive e dello spettacolo, Ciclo XXV, 2010-2013, Università di Pisa, pp. 38-48.

63 In V. Fagone, *Luciano Giaccari. L'attività e la videoteca a Varese*, in Id. *L'immagine video. Arti visuali e nuovi media elettronici*, cit., p. 168.

di azione/ ripresa/ trasmissione/ ricezione; non vi è stata cioè la possibilità né di pensare né di dar pienamente corso all'utilizzazione della tecnologia video in relazione alla sua immediata capacità di riprendere/restituire i processi performativi e di rivedere/documentare il registrato. Questo, tuttavia, era già avvenuto – con *Gennaio 70*, con *Telemuseo*, con *Video Libro N° 1* della VideoObelisco, con *Circuito ---> chiuso – aperto*, con *Schifanoia-tv: "mezzo" aperto/opera chiusa* del gruppo OB – nei primissimi anni Settanta e avverrà a metà anni Settanta attraverso s-confinamenti (inter)disciplinari tra video, cinema, musica e performance diversamente istradati da Giuseppe Chiari, Federica Maragoni, Fabrizio Plessi e Chrisitina Kubisch, Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, Michele Sambin, Claudio Ambrosini.

In Italia, come nel Nord America, ciò dipende, con esiti diversi, dall'effettivo accesso degli artisti alle nuove tecnologie e alle nuove tecniche d'uso. Da qui discende l'importanza dei centri di produzione/distribuzione.

Rispetto a questi ultimi, tuttavia, in termini di riflessione critico-teorica, per molte vie, "il video" si attesta sintomaticamente come "pittura" (si legga "arte") realizzata con altri mezzi, come una tecnica esecutiva e uno strumento espressivo compresi tra tutti gli altri (Giaccari, Studio 970/2)[64], come uno strumento senza un linguaggio proprio (Maria Gloria Bicocchi, art/tapes/22)[65], ma anche, in direzione contraria, come mezzo espressivo dalle qualità estetiche e dalle potenzialità linguistiche inedite (Lola Bonora, Centro Video Arte – Palazzo dei Diamanti Ferrara)[66].

Nell'arco temporale che va dagli anni Sessanta ai primi anni Settanta il cinema e, soprattutto, il video entrano in intersezione con la performance. L'uso del video, in modo pressoché sistematico, si attiva nell'ambito artistico in relazione alle azioni performative e implica un gesto performativo che restituisce video opere (videoperformance) o video documentazioni.

A queste date, l'uso del video non diviene tuttavia mezzo espressivo, tecnica esecutiva, linguaggio, estetica, cultura visiva connotante in modo specifico una pratica artistica.

Allo stesso modo, sul versante della pratica performativa *stricto sensu*, Francesca Gallo[67]

64 Si veda L. Giaccari, *Una nota di Luciano Giaccari*, in S. Luginbühl, P. Cardazzo, *Videotapes. Arte Tecnica Storia*, Mastrogiacomo Editore Images70, Padova 19, p. 54.

65 In C. Saba, M. Infanti, *Art/tapes/22. Conversazione con Maria Gloria Bicocchi*, in C. Saba (a cura di), *Arte in videotape. Art/tapes/22, collezione ASAC – La Biennale di Venezia. Conservazione restauro valorizzazione*, Milano 2007, pp. 180-193.

66 Questioni queste che a fine anni Settanta sono poste a tema da Lola Bonora, Carlo Ansaloni (Centro Video Arte Palazzo dei Diamanti di Ferrara) e da Maurizio Cosua nel corso di una conversazione video registrata – *ABC-Video* (1978) – presso la galleria del Cavallino a Venezia. Qui emerge ancora l'argomento dei metodi d'impiego del video nelle differenti declinazioni classificate da Giaccari, ma secondo una pertinenza tecnologica e, insieme, espressiva o, più precisamente, linguistica. Aspetto, quest'ultimo che Gillo Dorfles mette in rilievo nel suo intervento al convegno dedicato a "Le arti e il ruolo della televisione" tenutosi a Milano nel settembre del 1978. G. Dorfles, L*a Tv come canale di una nuova espressività visuale*, in *Le arti e il ruolo della televisione,* ed. RAI (ERI), Torino 1979, pp. 120-126.

67 In F. Gallo, *Informare, osservare, agire: riviste, performance e artisti*, in *La* performance *in Italia: temi, protagonisti e problemi*, «Ricerche di Storia dell'arte», n. 114, 2014, p. 6.

sottolinea come, in quest'arco temporale, dal punto estensivo si registri una fitta attività e come dal punto di vista intensivo, per converso, seppur con qualche eccezione, non siano evidenziabili pratiche di *performer* «a tutto tondo». Vi è nel complesso, va detto, una scarsa sensibilità e una scarsa urgenza biopolitica che, con l'avanzare degli anni Sessanta, va tuttavia progressivamente emergendo, in ambiti diversi e minoritari, sul piano dell'azione performativa: si pensi al lavoro coevo di Jannis Kounellis, Pino Pascali, Carmelo Bene, Giuseppe Desiato, Alberto Grifi, Anna Lajolo, Guido Lombardi. Che cosa, a livello sistemico, sia intervenuto in Italia[68] a disperdere e a far deviare le sensibilità biopolitiche – che a livello transnazionale si attestano pienamente, invece, sul piano della corporeità/corporalità e della performance – resta ancora da indagare.

Quel che si intende qui rilevare è, invece, il nesso operativo tra "video" e "performatività" che sembra interessare le riflessioni e le argomentazioni di critici, curatori e artisti accomunate, come già accennato, dalla negazione del "montaggio". Del videotape stesso è la specificità mediale a definirsi in modo affatto paradossale. Tale specificità da un lato è attestata in termini tecnici (la maggior durata dei nastri in fase di ripresa rispetto alle pellicole substandard, il poter vedere e rivedere, la possibilità di cancellare e ri-registrare ecc.) e nelle sue rifrazioni linguistiche e comunicative (*liveness*, circuito chiuso, *feedback* ecc.), ma simultaneamente, dall'altro lato, è resa inessenziale sul piano teorico. L'uso espressivo del mezzo tecnico è tendenzialmente ridotto al grado zero, ossia alla presa diretta e alla registrazione impersonale e neutra delle azioni performative.

Questa ambivalenza si rifrange nella lessicografica e nelle riflessioni teoriche ed è tracciabile nelle pratiche artistiche, nei discorsi curatoriali, nei contesti espositivi, nella ricezione della critica.

Le definizioni lessicografiche ("repertori di termini", "videoterminologie" ecc.) si affiancano a descrizioni funzionali del dispositivo "video" (caratteristiche tecniche delle attrezzature su cui si basano le potenzialità mediali), a bibliografie, a cronologie di eventi, di esposizioni, di opere. Si tratta, nel complesso, di un lavorio ininterrotto che scandisce i processi d'innovazione e di obsolescenza delle tecnologie. Nel corso degli anni Settanta questo tipo di articolazione tematica, finalizzata alla condivisione dei dati, non muta: le informazioni confluiscono – così aggiornate e ampliate e vieppiù approfondite – nei cataloghi delle esposizioni e delle rassegne, nei dossier monografici di riviste, negli interventi dedicati al tema della video arte in vari ambiti.

Per quel che attiene al tema della negazione del "montaggio" è importante, per molte ragioni, il punto di vista di Gerry Schum e *in primis* perché il suo lavoro non solo interessa il contesto culturale e artistico italiano (come attestano sia la presenza di *Land Art* a *Gennaio 70*[69] sia i programmi di proiezioni alla galleria L'Attico), ma interagisce con questo. È so-

68 In C. Tisdall, *Performance art in Italy*, in «Studio International», n. 976, 1976, pp. 42-45.

69 Dei nastri di *Gennaio 70* non si ha più traccia fisica; i video-programmi includevano, tra le altre azioni di Alighiero Boetti, Mario e Marisa Merz, Pier Paolo Calzolari, Mario Ceroli, Gilberto Zorio, Michelangelo Pistoletto, Luca Patella, Luciano Fabro, Giovanni Anselmo, Gianni Colombo, Jannis Kounellis), *Tentativo di volo* azione già "performata" da Gino De Dominicis in *Identifications*. Di tali programmi non rimane che una descrizione letteraria di Barilli (*Video-recording a Bologna*, pp. 136-143) e di Achille Bonito Oliva (*Lavoro estetico e comunità concentrata*, pp. 70-78) pubblicato su nel già citato «Marcatrè» (nn 58/59/60 e 4, 5, 6, maggio 1970).

prattutto *Identifications* a tracciare un preciso e significativo momento di intersezione con il progetto di video-recording messo in atto da Barilli, Calvesi, Emiliani e Trini nell'ambito di *Gennaio 70*[70]. Dal contatto con Barilli sembra discendere la partecipazione di Schum nel 1972 alla *36ª Biennale Internazionale d'arte* di Venezia[71]. Ai Giardini, nel padiglione centrale, egli cura la sezione *Video-Nastr*i nella quale, insieme a *Eurasienstab* di Joseph Beuys, ripresenta *Land Art*[72] e *Identifications*[73]. In tale contesto, inoltre, egli ha reso possibile agli artisti l'utilizzo di un laboratorio mobile in cui i videotape realizzati, nell'intenzione, miravano «[...] ad evidenziare il contrasto, ossia il dualismo, fra le tradizionali opere d'arte risultanti da attività tecniche "artistiche" da una parte e l'arte intesa come processo o *performance* dall'altra» creando, «in accordo con l'idea di *comportamento*[74] – attraverso un processo di permanente modificazione e correzione reso possibile dal mezzo televisivo – una sorta di sistema reversibile all'infinito tra la mostra nella sua totalità e le singole opere d'arte che la potranno riflettere e modificare»[75].

Il punto di vista di Schum, come si evince anche dall'utilizzo dello spazio video-laboratorio mobile, concerne il dispositivo di produzione e di esposizione, vale a dire la mostra come medium. Nel complesso, il progetto di "mostra televisiva" di Schum mirava a mettere in discussione in modo radicale il sistema istituzionale dell'arte che si articolava in museo, galleria, atelier. Come è noto, i film *Land Art* e *Identifications*, riversati in video, vennero trasmessi rispettivamente come "mostre TV" dalla Sender Freies Berlin il 15 aprile 1969 e dalla SüdWestfunk Baden-Baden il 30 novembre 1970.

70 Cfr. 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*, in «Sciami/Ricerche», n. 2 (www.sciami.com) 2017. Per la ricostruzione generale della mostra si rimanda ad A. Troncone, *La smaterializzazione dell'arte in Italia 1967-1973*, cit.

71 Archivio storico delle arti contemporanee Fondo storico La Biennale di Venezia. Arti visive. Segnature: b. 202. 7. "Videocasette-videotapes". Carpetta *Videoptapes Gerry Schum*.

72 La serie di azioni *Land Art* di Marinus Boezem, Walter De Maria, Jean Dibbets, Barry Flanagan, Mike Heizer, Richard Long, Dennis Oppenheim, Robert Smithson anche se "specificatamente concepite per una trasmissione televisiva", registrate su pellicola in 16mm e poi riversate in video, nondimeno presentavano una "riduzione al minimo" del "linguaggio" e della "forma filmica". Infatti, il film o il video è pensato come un mezzo possibile, tra gli altri, per la realizzazione concettuale delle azioni. Cfr. G. Schum, *Video-nastri, 36° Esposizione Internazionale d'Arte*, cit., pp. 31-32.

73 Comprende le azioni di Giovanni Anselmo, Joseph Beuys, Alighiero Boetti, Stanley Brown, Daniel Buren, Piero Calzolari, Gino De Dominicis, Ger van Elk, Hamish Fulton, Gilbert & George, Gary Kühn, Mario Merz, Klaus Rinke, Ulrich Rückrien, Reiner Ruthenbeck, Franz Erhard Walter, Lawrence Weiner e Gilberto Zorio. *Identifications* fu presentato nel 1971 alla galleria L'Attico di Fabio Sargentini.

74 G. Schum, *Video-nastri*, cit. Nel 1972 nel contesto della *36ª Biennale Internazionale d'arte* di Venezia Reanto Barilli e Francesco Arcangeli curano la mostra *Opera e comportamento*. Nella seconda metà degli anni Settanta, Renato Barilli sosteneva: «[...] l'attività che approda alla performance non è molto diversa, nei suoi aspetti teorici, nella sua filosofia, da ciò che in Italia si è detto "comportamento", anzi tra i due al limite non c'è alcuna differenza concettuale [...]». R. Barilli, *La performance oggi: tentativi di definizione e di classificazione*, in R. Barilli e altri (a cura di), *La performance*, Catalogo della Settimana internazionale della performance, Galleria d'Arte Moderna di Bologna, 1-6 giugno 1977, La Nuova Foglio, Bologna 1977; cfr. V. Valentini, *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Bruno Mondadori, Milano 2007, p. 83.

75 In G. Schum, *Video-nastri*, cit.

A *Documenta 5,* presso il Fridericianum Museum di Kassel, sempre nel 1972[76], Schum presentava *Videotapes*, un programma della sua "VideoGalerie" o, più precisamente, presentava la "VideoGalerie" stessa come *programma* e, insieme, come *veicolo*: l'unico monitor[77] fungeva da postazione transitoria attraverso la quale mostrare opere "de-materializzate"[78] a carattere multiplo.

Vi è tuttavia sia una spinta a confrontarsi/scontrarsi con le istituzioni che gestiscono e controllano la comunicazione televisiva di massa e che motiva il programma di "mostra televisiva" sia, contemporaneamente, una controspinta che definisce lo spazio operativo della "videogalleria" come luogo in cui esporre i videotape e attraverso cui gestire la vendita dei "video-oggetti", ancorché mediante un processo di fondamentale democratizzazione economica tanto dei mezzi di produzione quanto dei "video oggetti" prodotti. Da tale prospettiva, i video-oggetti sono oggetti artistici multipli che recuperano non tanto un"'aura", quanto una consistenza materiale e una referenza al diritto d'autore (ogni video-oggetto è corredato da una fotocertificazione firmata dall'artista). Il "videotape" è, dunque, investito sia da un processo di de-materializzazione sia di ri-materializzazione.

Oltre all'operatività di Schum in Italia e agli effetti culturali della sua presenza, resta da indagare approfonditamente la metodologia della sua attività: film-maker di formazione, è interessato a documentare l'arte contemporanea ed è anche un gallerista con un'idea potente quanto non compiutamente realizzata di "videogalleria" che, tuttavia, sperimenta rendendo possibile il concetto di "mostra televisiva".

Modi, usi

Schum evidenzia come la serie di azioni *Land Art* – di Marinus Boezem, Walter De Maria, Jean Dibbets, Barry Flanagan, Mike Heizer, Richard Long, Dennis Oppenheim, Robert Smithson – anche se «specificatamente concepite per una trasmissione televisiva», registrate su pellicola in16mm e poi riversate in video, nondimeno presentino una "riduzione al minimo" del "linguaggio" e della "forma filmica". Il film (o il video) è pensato da Schum come un mezzo tra gli altri mezzi possibili per la realizzazione concettuale delle azioni[79]. Nondimeno, si pone il tema dell'autorialità (emblematico, in tal senso, il caso di *Land Art* in relazione al dissidio intercorso tra Gerry Schum, Richard Long e Michael Heizer)[80].

Questo attiene ad aspetti concettuali che concernono le azioni degli artisti e che dunque ineriscono all'uso del mezzo video in relazione alle azioni e agli accadimenti performativi.

76 In Italia dove dal 1968 è attivo (a Varese) lo studio 970/2 di Luciano Giaccari, nel corso del 1972 in un contesto istituzionale pubblico a Lola Bonora e Carlo Ansaloni si accingono ad avviare il Centro Video Arte - Palazzo dei Diamanti di Ferrara che sarà operativo dal 1973 al 1994-96.

77 Si veda K. Ammann, *Video ausstellen: Potenziale der Präsentation*, Peter Lang, Bern and Berlin 2009, pp. 31-32.

78 Cfr. L. Lippard, *Introduction*, in Ead., (a cura di), *557,087*. Catalogo della mostra, Seattle 1969, ora parzialmente riprodotto in Ead., *Six Years: the Dematerialization of Art Object from 1966 to 1972*, University of California, Berkley 1997.

79 In G. Schum, *Video-nastri*, cit., pp. 31-32.

80 Cfr. F. Stevanin, *La fotografia, il film e il video nella Land Art tra documentazione e sperimentazione*, Tesi di Dottorato di ricerca in Storia dell'arte, Ciclo XXV, 2010-2013, Alma Mater Studiorum Università di Bologna.

L'argomento dell'autorialità è fortemente implicato nella definizione dei modi d'uso *immediato* (diretto) o *mediato* del video che Luciano Giaccari elabora (nel 1972/1973) rispetto al tipo di rapporto che si configura tra l'artista e il mezzo. Su questa base Giaccari procede alla classificazione dei metodi d'impiego del video in arte, osservando le pratiche artistiche coeve e tracciando una tassonomia i cui criteri, le cui categorie e classi derivano per interdefinizione da aspetti sia teorici sia tecnico-espressivi che attengono alla produzione/comunicazione dell'opera video. La *Classificazione* ripartisce in due insiemi le modalità d'uso che nelle situazioni empiriche sono potenzialmente o variamente intersecanti[81]: il primo insieme concerne le situazioni in cui si dà il «rapporto diretto artista-mezzo televisivo» e comprende quali sottoinsiemi il «videotape», la «videoperformance», il «video-environment»; il secondo riguarda le situazioni in cui si dà il «rapporto mediato artista-mezzo televisivo» e ricomprende, quali sottoinsiemi, la «videodocumentazione», la «videoinformazione», la «videodidattica» e la «videocritica».

Dopo la fase "prevideo", a scorrere l'inventario dei nastri magnetici dell'archivio, la produzione dello Studio 970/2 – che prende avvio in modo sistematico con l'opera video *Suspence-TEMPO* (1970) di Luciano Giaccari e con la video documentazione di *Print Out* happening (o "azione") di Allan Kaprow (1971) – dal 1972 si concentra sull' attività documentativa (in particolare in collaborazione con Fabio Sargentini)[82]. Questo tipo di attività metterà sempre più in luce pragmaticamente il confine incerto tra opera e documento sul quale Giaccari rifletterà sino a portare a elaborazione la *Classificazione* degli usi del videotape.

Significativamente, l'interesse e l'attenzione di Giaccari si polarizzano sul processo di documentazione dopo averlo assimilato al processo critico o, più precisamente, alla funzione della critica intesa come mediazione (questione non affrontabile qui). Ciò implica la presenza di chi documenta, vale a dire il filtro interpretativo di chi utilizza il dispositivo tecnologico mediando l'opera dell'artista (azione performativa) attraverso la sua captazione e registrazione. Vittorio Fagone rileva che per Giaccari:

> Il video non è solo una nuova area linguistica che allarga lo spazio il complesso spazio delle arti visuali alla fine degli anni sessanta, ma è più sottilmente un luogo riflessivo di tutta l'esperienza artistica contemporanea. Non solo quindi un momento di diffusione, come la TV avrebbe potuto fare (e non ha mai fatto), ma un'attiva possibilità di trasferimenti in un medium linguistico non inerte, anzi riflessivo. Il video offre anche la possibilità, [...], di indagare sulle ragioni, oltre che sulle espressioni, della poetica degli artisti[83].

Il sottotesto delle argomentazioni concerne la questione dell'autorialità e discende dalla scarsa competenza d'uso della tecnologia video da parte degli artisti. Il tema dell'autorialità si pone in vari modi, ma per gli artisti la posta in gioco è il controllo discorsivo sul proprio operato e sulla dimensione estetica della propria opera che ha rifrazione tanto sul

81 In S. Luginbühl, P. Cardazzo, *Videotapes. Arte Tecnica Storia*, cit., p. 56.

82 A quelle date, si precisa l'idea di restituzione-documentazione in video di eventi artistici performativi così come, prende evidenza l'intento museale e archivistico di Studio 970/2 che al termine degli anni Settanta assumerà la denominazione di Videoteca Giaccari.

83 In V. Fagone, *Luciano Giaccari. L'attività e la videoteca a Varese*, cit., p. 168.

piano della produzione di una video-opera quanto sul piano della video documentazione (questione, lo si evidenzia per inciso, ancora attiva nell'ambito dell'arte contemporanea a carattere performativo e che si pone diversamente, ma paradigmaticamente, nel lavoro di Marina Abramović e di Tino Sehgal).

Concludendo, quindi, è possibile affermare l'esistenza di un nesso tra il dispositivo "video" nella modalità circuito chiuso e la performatività. Tra il finire degli anni Sessanta e i primissimi anni Settanta è, infatti, documentabile la consapevolezza della co-implicazione dell'azione performativa e della sua captazione attraverso il mezzo videografico che, nel dominio tecnologico analogico, s'introduce *in* e si sostituisce *a* quello cinematografico (divenendo peraltro, durante la seconda metà degli anni Ottanta, il *passeur* del "cinema" in ambito artistico-museale)[84]. La capacità di captazione del mezzo cinematografico di un gesto, di un atto, di un evento si trasforma nella capacità d'interazione con il mezzo tecnico che il dispositivo videografico rende possibile; interazione rispetto alla quale un gesto, un atto, un evento divengono parte del processo generativo in chiave operale o documentale. In questi anni emerge, in molti modi, come progettualmente il tempo, l'azione, il processo muovano, transitino attraverso materie, corpi e oggetti senza coincidervi, così che la produzione delle condizioni di possibilità degli eventi scaturente dall'azione performativa, anche se basata su materiali esistenti, restituisce esperienze di cui il videotape è istanza generatrice, memoria e archivio.

84 Cfr. R. Bellour, *La doppia elica*, in V. Valentini, (a cura di), *Le storie del video*, Bulzoni, Roma 2003.

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*[1]. 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[2]. 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 contribuvano 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»[3]. *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»[4]. 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»[5]. *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)[6], 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*

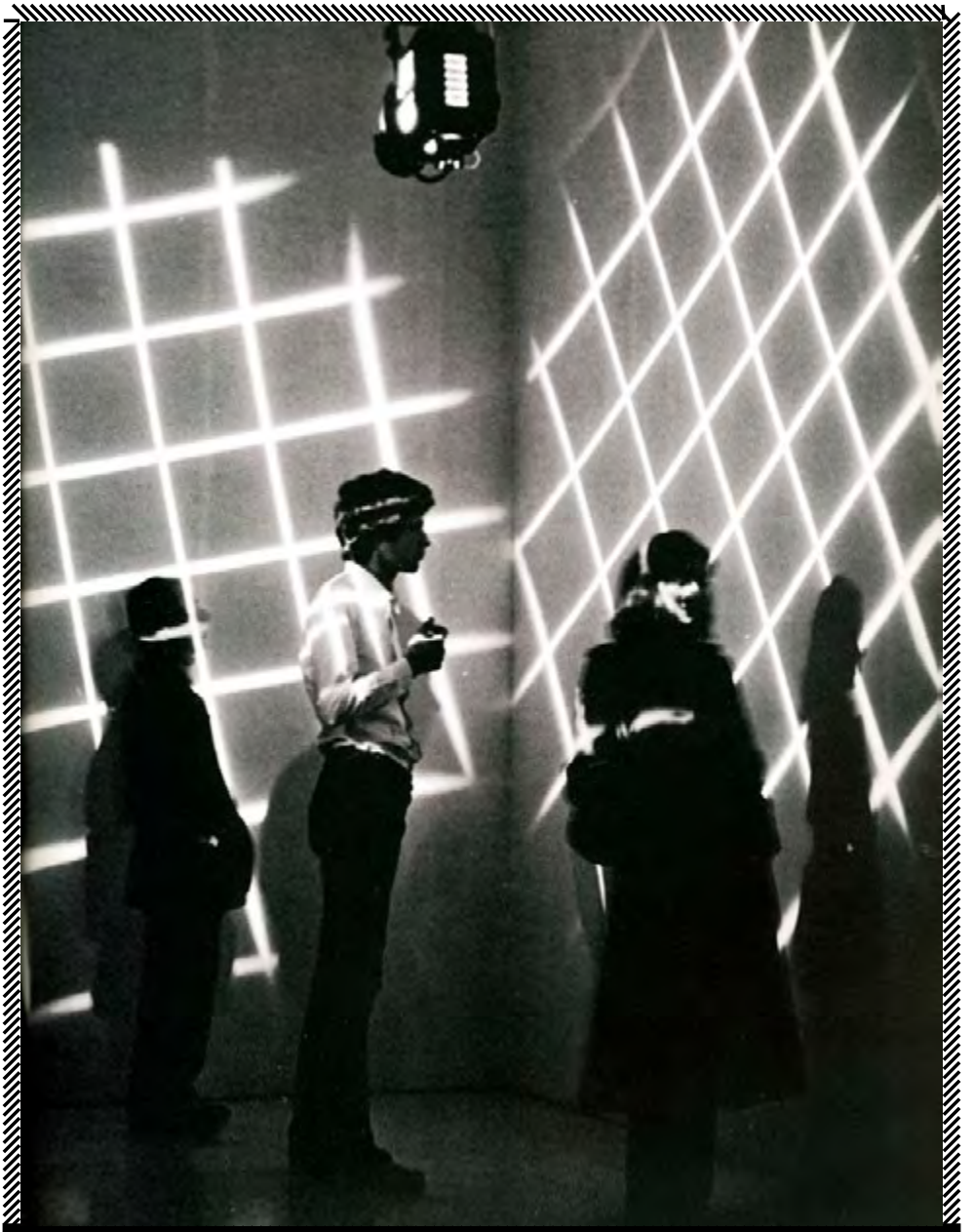
3 In R. Schechner, *La cavità teatrale*, De Donato, Bari, 1968, p. 35.

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 anamorfosi 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»[7]. 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 [...]»[8].

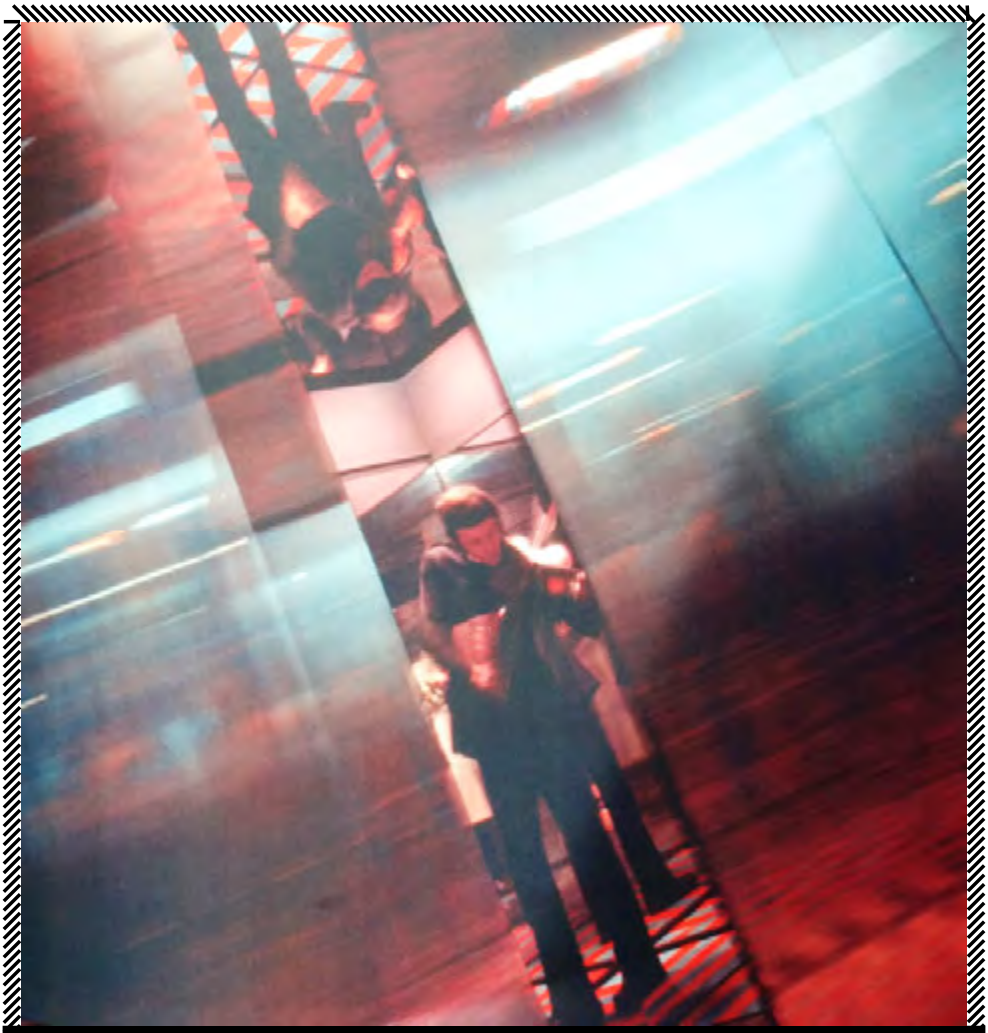
Il territorio dell'arte cinetica e programmata è stato sia indagato da studiosi coevi al fenomeno (fra tutti citiamo Giulio Carlo Argan) che storicizzato, qui si intende inserirlo in un percorso di ricostruzione storica delle installazioni video e interattive. Evidenziamo alcuni tratti in comune: le 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 esperienzale; 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.

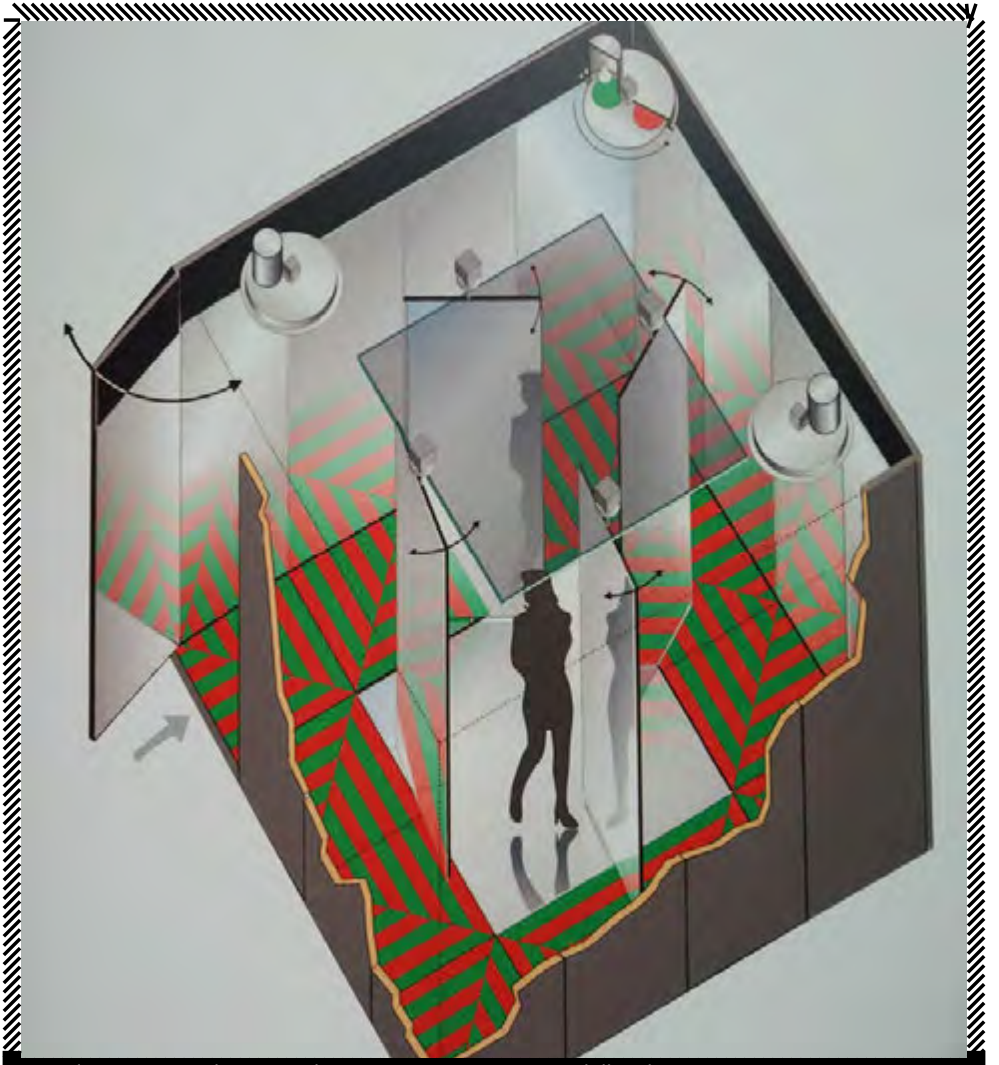
8 In *Ibidem*.

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 [...]»[9]. Ma, come fa notare Vittoria Broggini, 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. Broggini, *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)[10]. 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[11].

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 mulimmagine 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»[12].

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 ricompone, 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[13]. 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* perché 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)[14].

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).

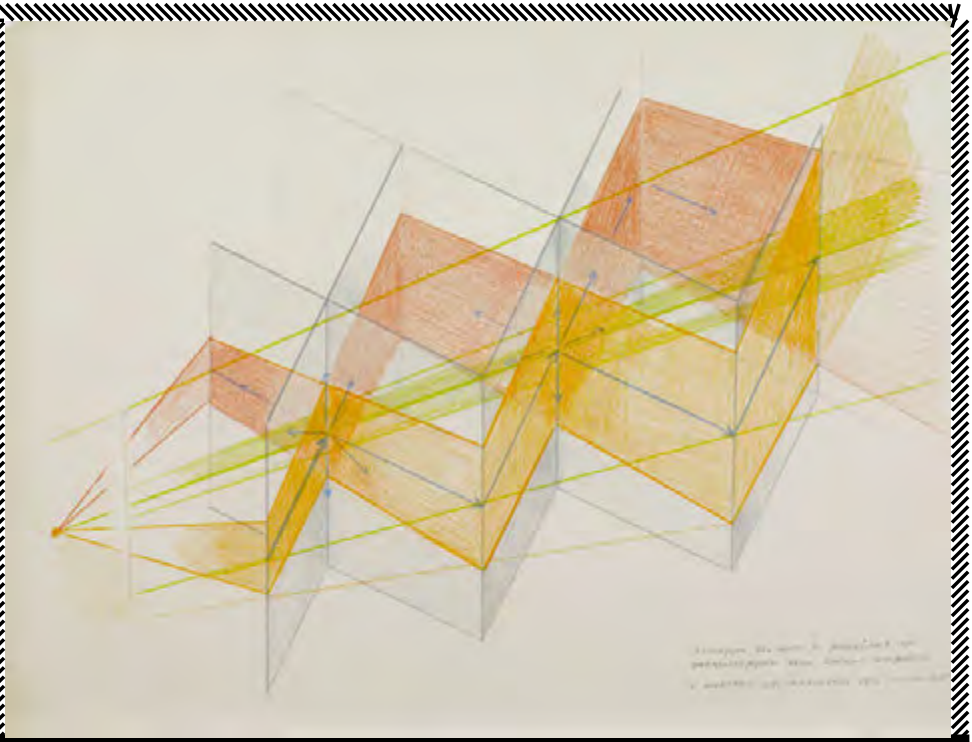
In questo contesto culturale si colloca *Film Ambiente* di Marinella Pinelli (1968-69), in una Milano dei primi anni '60 animata da Bruno Munari che nel 1962 fonda con Marcello Piccardo lo studio cinematografico di Monteolimpino, progetto nel quale Marinella Pirelli viene in una prima fase coinvolta,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

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 esperenza. 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»[16].



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 inscrive 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 cosi 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, 16mmm., 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[17].

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*...»[18].

Scrive 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»[19]. 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»[20].

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[21]. 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)[22]. 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*, Mastrogiacomo, 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[23]. 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»[24]. 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»[25].

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 «videoperformance» 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 annettere 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»[26]. 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[27]. 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 sovraimpressione, 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)[28]. 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 irreperibile ma si conserva una versione minore di 24:40 minuti. quanto le reazioni degli intervenuti, mostrando alcuni di essi mentre si dilettano 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[29].

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[30]. 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»[31]. 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.

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'arte[1]. 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 Brin[2]. 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 Cosetta 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 dispositivo[5]:

> 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 *Videobook 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 Informazione[6].

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 Giaccari[7]. 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 proporne 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.

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 galleria 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 pittoriche[9]. 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 dispositivo[10].

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 fondamen-

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 Mussa[11]. 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 videotape[12].

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 curatori[13]. Tra il 12-19 settembre 1973 a Pesaro viene organizzata *L'altro video. Incontro sul videotape* a cura del critico e studioso di cinema Andriano 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 dei video in ambito, ancora prima che artistico, sociale e politico[14]. 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 Brera[15].

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, Acireale24 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 linguaggio[16].

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 Arte[17]. 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-documentazioni[18].

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 produzone 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'occasione[19].

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 proporlo[20].

L'assenza di consapevolezza che denuncia Giaccari nelle sue memorie è già chiara nel 1975, l'anno che per Pierre Restany[21] 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 Comunicaciò (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 Francalanci[25].

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 809° 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 tempo[27]. 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 arte[28]. 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 Fassetta, 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° 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/trasmissione. 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 *Reconstrukcije '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 Venezia[31]. 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.

G. Saba, (a cura di), *Arte in videotape*, cit.

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-scultoree[34].

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 1930[36]. 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, invece[38], «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 nasconderlo 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 monocanale – e parallelamente sono presentate alcune video-installazioni realizzate *ad hoc* per l'occasione[43].

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 curatore[45] – 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 cleptomania, 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).

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

Francesco Spampinato

ABSTRACT

Storici e teorici dell'arte italiana hanno solitamente trattato il decennio Ottanta con sufficienza, leggendolo attraverso la lente del disimpegno e in funzione di movimenti pittorici fondati sul ritorno alla manualità e alla figurazione espressionista, interpretati come reazione alle pratiche concettuali che dominano il decennio precedente. In realtà, la pittura rappresenta solo una piccola parte della produzione artistica italiana in epoca postmoderna, una produzione la cui peculiarità – e questa è senz'altro una delle ragioni per la miope lettura storica del periodo – consiste nel suo essere transdisciplinare. Una nuova generazione di artisti e produttori culturali, infatti, sperimenta in quegli anni con pratiche performative e mediali spostandosi con disinvoltura dall'ambito dell'arte contemporanea a quelli di teatro, televisione, musica, design e comunicazione visiva. A fare da *trait d'union* tra queste pratiche è l'utilizzo delle tecnologie audiovisive, il video e il personal computer, che proprio nel decennio Ottanta vedono una diffusione di massa.
Adottando un approccio tra lo storico e il fenomenologico, l'articolo propone una "panoramica" sulle forme artistiche di utilizzo del video in Italia negli anni Ottanta, articolandone la trattazione attorno a tre linee interpretative connesse alle idee di: ibridazione, corpo e media. L'articolo si apre con alcune considerazioni di carattere storico-artistico. Prosegue quindi con cenni alla situazione artistica internazionale, alle teorie postmoderniste

e alla cultura visuale del decennio. Sono poi delineate le tipologie di utilizzo del video in Italia e alcuni ambiti di riferimento come: le video sculture e installazioni; i rapporti tra video e teatro; tra video e design; tra video e televisione; i videoclip; e la computer art. La parte finale è dedicata al capillare network italiano di produzione, distribuzione e fruizione del video, che comprende distributori, spazi espositivi, festival e riviste. L'articolo si chiude con riflessioni sull'evoluzione dei criteri di classificazione e storicizzazione alla luce dei più recenti studi di cultura visuale.

Historians and theorists of Italian art have usually dealt with the Eighties with sufficiency, reading it through the lens of disengagement and focusing on painting movements based on the return to manual expression and expressionist figuration, interpreted as a reaction to the conceptual practices that dominated the previous decade. Actually, painting represents only a small part of Italian artistic production in the postmodern era, a production whose peculiarity—and this is undoubtedly one of the reasons for the short-sighted historical reading of the period—consists in its being transdisciplinary. Indeed, in those years, a new generation of artists and cultural producers experimented with performative and media practices, moving with ease from the field of contemporary art to those of theater, television, music, design and visual communication. The use of audiovisual technologies, both video and personal computers, which saw mass diffusion in the 1980s, represents the trait d'union *between these practices.*
Adopting an approach between the historical and the phenomenological, the article offers an "overview" of the artistic practices of video in Italy in the 1980s, articulating its discussion around three interpretative lines connected to the ideas of: hybridization, body and media. The article opens with some art-historical considerations. It then continues with an outline of the international artistic situation and references to post-modernist theories and the visual culture of the decade. Some typologies of experimental video practices in Italy are then outlined: video sculptures and installations; the relationships between video and theater; between video and design; between video and television; music videos; and computer art. The final part is dedicated to the capillary Italian network of production, distribution and fruition of video, which includes distributors, exhibition spaces, festivals and magazines. The article closes with some reflections on the evolution of the classification and historicization criteria in light of the most recent studies of visual culture.

Se la genesi dell'arte video come tipologia specifica di espressione artistica si estende dagli anni Sessanta ai Novanta circa (dopo diventa obsoleto enucleare l'uso specifico del video, vista la sua integrazione e convergenza con altri media), l'apice della storia di questo "genere artistico" è collocabile negli anni Ottanta. In questo periodo si delinea un universo mediale radicalmente diverso da quello del decennio precedente, sempre più diversificato e interattivo, caratterizzato dalla diffusione, di fianco alla televisione, di nuovi dispositivi tecnologici per l'audiovisione come videocamere, videogiochi, videoregistratori, videocitofoni, sistemi di videosorveglianza e personal computer. Apparecchiature sempre più economiche ed elementari consentono in questi anni una democratizzazione delle forme di produzione ed elaborazione delle immagini, favorendo la trasformazione epocale dei telespettatori in *prosumer*[1], un ibrido tra "produttore" e "consumatore" che

1 Il termine *prosumer* è stato coniato dallo scrittore americano Alvin Toffler nel libro *The Third Wave* (Bantam Books, 1980), trad. it., L. Berti, (a cura di), *La Terza Onda. Il tramonto dell'era industriale e la nascita di una nuova civiltà*, Sperling & Kupfer, Milano 1987.

troverà con Internet la sua piena realizzazione.

Adottando un approccio tra lo storico e il fenomenologico, questo saggio propone una panoramica sulle forme artistiche di utilizzo del video in Italia negli anni Ottanta, articolandone la trattazione attorno a tre linee interpretative, connesse alle idee di: ibridazione, corpo e media. Dopo alcuni cenni alle teorie postmoderniste dell'epoca e alla coeva produzione internazionale di arte video, verrà presa in considerazione la scena italiana, analizzando video sculture e installazioni, e dedicando un'attenzione particolare allo sviluppo di pratiche interdisciplinari: videoteatro; le relazioni tra video e design; la videografica e i videoclip in ambito televisivo; e la "personal" computer art. Nell'ultima parte verrà delineato il network che ha reso possibile la prolifica produzione e circolazione di video in Italia in quegli anni (associazioni, distributori, spazi espositivi, festival, mostre, rassegne e convegni), per chiudere con alcune riflessioni sul cambiamento, nel tempo, dei criteri di classificazione e di prospettiva adottati da storici e teorici dell'arte.

Peculiare dell'arte video italiana degli anni Ottanta è la sua natura ibrida, ovvero la combinazione di forme, modi e linguaggi appartenenti a sfere diverse della produzione artistica e dell'industria culturale. Una nuova generazione di artisti e produttori culturali, infatti, sperimenta con pratiche performative e mediali spostandosi con disinvoltura dall'ambito dell'arte contemporanea a quelli di teatro, televisione, musica, design e comunicazione visiva. A fare da *trait d'union* tra queste pratiche è l'utilizzo delle tecnologie audiovisive – il video e il personal computer – a cui l'artista si avvicina con l'ingenuità del *prosumer*. Negli stessi anni, l'approccio sperimentale contraddistingue anche produzioni commerciali nell'ambito della televisione, del cinema e della pubblicità. Ne emergono prodotti mediali ibridi che transitano tra emisferi diversi (e.g. la galleria d'arte, il club, il teatro, la televisione), mettendo in crisi la logica secondo la quale l'arte è tale in funzione del contesto in cui è presentata e del suo riconoscimento da parte del "mondo dell'arte"[2].

Tratti distintivi del video sin dalla sua emergenza sono quelli relativi alle idee di corporeità e medialità che negli anni Ottanta assumono una qualità puramente segnica. Attratto dagli iperrealistici modelli pubblicitari e televisivi, e straniato dalla possibilità di vedere la propria immagine su uno schermo in tempo reale (caratteristica cruciale del video rispetto ai media precedenti), l'artista video esplora i meccanismi di duplicazione della realtà analizzandone le distopiche conseguenze su un corpo che diventa immagine, attraverso frammentazioni, distorsioni ed esperimenti sul feedback. Questo focus sul corpo rende palese come il vero oggetto di indagine sia l'idea stessa di medium, ovvero cosa avviene a un fenomeno (un corpo, un oggetto, un evento) durante e dopo la sua trasmissione. Così l'arte video italiana degli anni Ottanta risponde a uno scenario mediatico rivoluzionato dall'arrivo delle televisioni private, all'ubiquità dei sistemi audiovisivi e all'influenza delle fantasie mediatiche sui processi di definizione dell'identità e percezione della realtà.

L'arte video prodotta negli anni Ottanta a livello internazionale fornisce una componente visiva al pensiero postmodernista che vede una serie di filosofi come Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard, Fredric Jameson, Umberto Eco e Gianni Vattimo, allineati nel riconoscere l'avvento di una nuova epoca, definita appunto "postmoderna", le cui origini

2 Cfr. A. Danto, *The Artworld*, «Journal of Philosophy», n. 60, 1964. Trad. it. *Il mondo dell'arte*, «Studi di Estetica», n. 27, 2003.

sono da imputare alla sfiducia nei confronti delle grandi narrazioni della storia, delle ideologie, dell'autorità e dell'idea che la realtà oggettiva e una verità assoluta esistano. Il pensiero postmodernista suggerisce che la storia e la conoscenza sono state prodotte da sistemi dominanti, sono costruzioni fittizie sviluppate da politici, industriali e lobbies a capo degli stati-nazione occidentali, come mezzo per controllare i propri cittadini e i paesi sottosviluppati. In questo scenario, intriso di un certo fascino paranoico per le cospirazioni, i media sono visti come uno strumento persuasivo utilizzato per produrre consenso politico, indurre il consumismo e rafforzare lo status quo.

Nei suoi scritti, Baudrillard discute frequentemente questioni relative ai media e alle tecnologie audiovisive. Parte delle sue teorie poggiano sulla convinzione che le strutture dominanti della società hanno impiegato i mass media, in particolar modo la televisione, per rimpiazzare la realtà con una sua versione simulata che definisce "iperrealtà". Nel noto saggio *The Ecstasy of Communication* del 1983, Baudrillard sostiene che quello che vediamo sullo schermo non è più un riflesso della realtà, ma «la superficie immanente dello svolgimento delle operazioni, la superficie liscia e operativa della comunicazione»[3]. Una trasposizione visiva delle idee di Baudrillard la si ritrova nel satirico film di fantascienza *They Live* (*Essi vivono*, 1988) di John Carpenter, che racconta di una società in cui la classe dirigente è costituita da alieni dalle sembianze umane. Grazie a speciali occhiali è possibile riconoscere la loro vera identità e cogliere i messaggi subliminali che questi diffondono attraverso i media, come "CONSUME" e "OBEY".

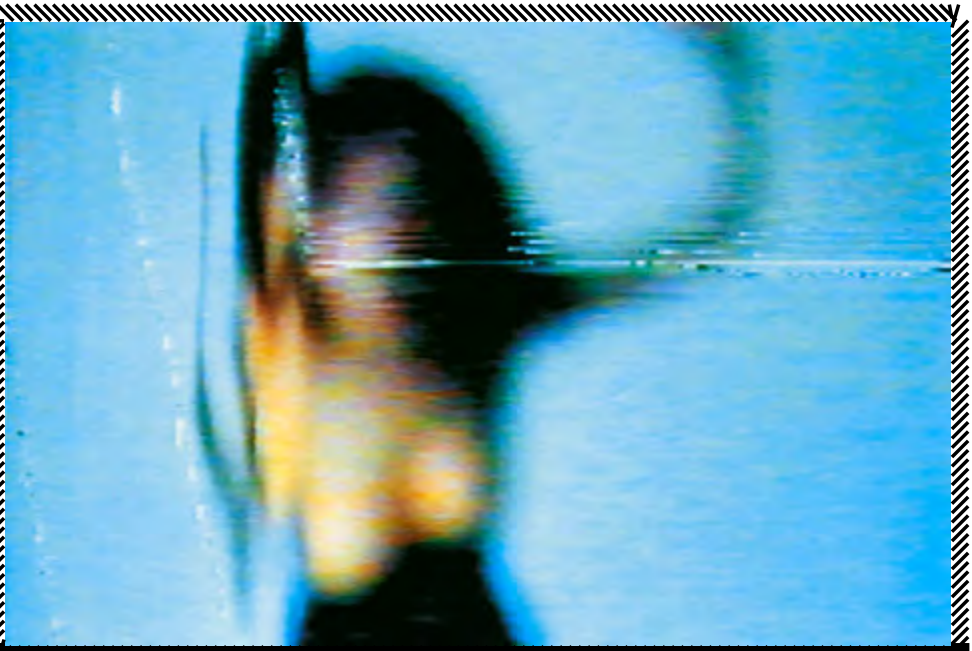
La distopia postmodernista e la scena video internazionale

Riguardo alla trasformazione del medium televisivo e in riferimento alla situazione italiana, si rivela fondamentale il concetto di "Neo-Televisione" elaborato da Umberto Eco nel 1983, in contrapposizione a quello di "Paleo-Televisione". Similmente a Baudrillard, Eco sostiene che la Neo-Televisione ha "perso trasparenza", nel senso che non mostra più la realtà ma ne crea una nuova, sintetica e autoreferenziale. Questo si evince, per esempio, dal fatto che nella Neo-Televisione presentatori, cronisti e attori guardano quasi esclusivamente in camera, come a rivolgersi direttamente al telespettatore, illudendolo di essere il protagonista. Tratto tipico della Neo-TV è anche il mettere in mostra l'apparato di costruzione della realtà fittizia, attraverso telefonate in diretta o mostrando elementi del set. Caratteristici della Neo-TV sono il telecomando e il televideo: il primo permette al telespettatore di creare un flusso personalizzato tra i canali, mentre il secondo prefigura un nuovo tipo di accesso personalizzabile alle informazioni.

Insieme a telecomando e televideo, compaiono una serie di periferiche interattive come le console di videogame e il videoregistratore, le quali producono una nuova idea di tempo modificabile, grazie alle possibilità di ripetizione continua e alle basilari forme di editing che offrono. A questo proposito, Fredric Jameson, altro pensatore-chiave per comprendere il postmodernismo, in *Postmodernism and Consumer Society* (1983) sostiene che i media contribuiscono alla nostra perdita del senso della storia, rimpiazzata da un

3 J. Baudrillard, *L'estasi della comunicazione*, in H. Foster, (a cura di), *L'antiestetica. Saggi sulla cultura postmoderna*, Postmediabooks, Milano 2014, p. 146.

presente continuo, uno stato che produce un effetto simile alla "schizofrenia". Jameson introduce anche il concetto di *pastiche*, una tecnica di appropriazione di stili, non a fine satirico, per spiegare il quale chiama in causa la produzione di figure diverse quali Andy Warhol, John Cage, Talking Heads, Jean-Luc Godard e George Lucas. Pur riconoscendone la dimensione critica nei confronti della tecnologia riproduttiva, Jameson arriverà a sostenere come il flusso nelle opere d'arte video sia in realtà indistinguibile da quello dei media e, di conseguenza, come queste siano inefficaci a sviluppare una vera analisi critica[4].



Pipilotti Rist, *I'm Not The Girl Who Misses Much*, 1986, video, 5'02", Colore
© Pipilotti Rist; Courtesy: Pipilotti Rist, Luhring Augustine, New York, and Hauser & Wirth

Le possibilità sempre più avanzate di manipolazione e montaggio, infatti, vengono esplorate in quegli anni sia in ambito artistico che mediatico e commerciale, così come effetti speciali[5] sempre più illusionistici e l'uso di colori, suoni e immagini dal potere persuasivo. Molti video monocanale di artisti si presentano in questi anni come *pastiche* di filmati originali e found footage, come i clip da documentario sugli animali che usa Bill Viola in *I Do Not Know What It Is I Am Like* (1986). In altri casi l'artista compare in video a com-

4 Cfr. F. Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham (NC), 1989, trad. it. di M. Manganelli, *Postmodernismo: Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma 2015.

5 Tra gli effetti speciali nati negli anni Ottanta in ambito cinematografico o televisivo, alcuni adottati anche dagli artisti video, si ricordano il *bullet time* (che consente di vedere un momento a rallentatore), il *morphing* (che consente la trasformazione fluida da un oggetto a un altro) e numerose forme di *CGI* o *computer-generated imagery* (ovvero immagini digitalizzate). A questi bisogna poi aggiungere il chromakey che consente di sovrapporre due diverse immagini diverse, le cui origini risalgono alle origini del cinema stesso ma che trova larga diffusione proprio nel decennio Ottanta.

mentare direttamente le immagini. In *Shut the Fuck Up* (1985), per esempio, i membri del collettivo General Idea introducono con tono inquisitorio vari stereotipi mediatici sulla figura dell'artista. Pipilotti Rist, invece, in *I'm Not a Girl Who Misses Much*, (1986), non usa direttamente filmati televisivi ma vi si riferisce. Appare in topless davanti alla telecamera, cantando un noto brano dei Beatles e gesticolando forsennatamente: una video performance di taglio femminista che attraverso sgranature, accelerazioni e decelerazioni demistifica gli stereotipi mediatici della donna.

Negli stessi anni alcuni artisti più tardi associati alla cosiddetta Abject Art, come Mike Kelley, Paul McCarthy e Tony Oursler, elaborano un'estetica amatoriale, da video casalingo, per documentare perturbanti messe in scena di psicodrammi domestici e stili di vita borderline. Veri e propri sottogeneri dell'arte video che si consolidano negli anni Ottanta sono la video scultura e la video installazione, i quali esplorano la sempre maggiore ubiquità degli schermi nella società attraverso configurazioni di monitor in serie. Paik realizza totem e robot antropomorfi. Gary Hill in *Crux* (1983-87) si misura con l'iconografia cristiana attraverso un crocifisso smembrato su cinque monitor: la testa, le mani e i piedi. Vi sono poi installazioni che comprendono decine di monitor, come fosse la sala di controllo di un "grande fratello" o la vetrina di un negozio di elettrodomestici, come nel caso di *Total Recall* (1987) di Gretchen Bender, *Les larmes d'acier* (1987) di Marie-Jo Lafontaine e *The Board Room* (1989) di Antoni Muntadas.

Laurie Anderson inserisce il video in performance musicali multimediali in cui mette sotto accusa il progresso scientifico e tecnologico, come *United States* (1983) e nel videoclip del brano *O Superman* (1983). Emblematico della Neo-Televisione, il video musicale porta la sperimentazione a un vasto pubblico. Restano di nicchia, invece, i programmi televisivi di artisti, che si diffondono grazie a canali quali WGBH di Boston e WNET di New York, Channel 4 nel Regno Unito, ORTF in Francia e ORF in Austria. Significativo il caso di *Good Morning Mr. Orwell* (1984) di Nam June Paik su WNET, composto da contributi via satellite di artisti da diverse parti del mondo. Arte e televisione si incontrano negli stessi anni anche grazie a Manhattan Cable da cui sono trasmessi (nell'arco di pochi chilometri) programmi di Colab (*Potato Wolf*, 1979-84), Glenn O'Brien (*TV Party*, 1978-82) e Jaime Davidovich (*The Live Show!*, 1979-84). Più simili alla TV commerciale sono quelli di Andy Warhol come *Andy Warhol's T.V.* (1980-83) e *Andy Warhol's Fifteen Minutes* (1986-87).

Il consolidamento negli anni Ottanta dell'arte video come vero e proprio genere artistico è confermato da una serie di pubblicazioni e mostre. Fondamentali sono le antologie *Video Culture: A Critical Investigation* a cura di John G. Hanhardt (Visual Studies Workshop Press, Rochester 1986) e *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art* a cura di Doug Hall e Sally Jo Fifer (Aperture, New York 1990). Tra le mostre, invece, bisogna ricordare: *The Luminous Image* a cura di Dorine Mignot (Stedelijk Museum, Amsterdam 1984); *Documenta 8* a cura di Manfred Scneckenburger (Kassel 1987); *Video Art: Expanded Forms* a cura di Hanhardt (Whitney Museum, New York 1988); e *Passage de l'image* a cura di Raymond Bellour (Centre Pompidou, Parigi 1990). Si assesta, inoltre, il ruolo di organizzazioni non-profit dedicate all'archivio, promozione e distribuzione dell'arte video, come Electronic Arts Intermix (EAI), attiva a New York dal 1971, che assicurano agli artisti che realizzano video una certa autonomia rispetto al sistema tradizionale dell'arte.

Arte video in Italia: affermazione di un'alter-scena

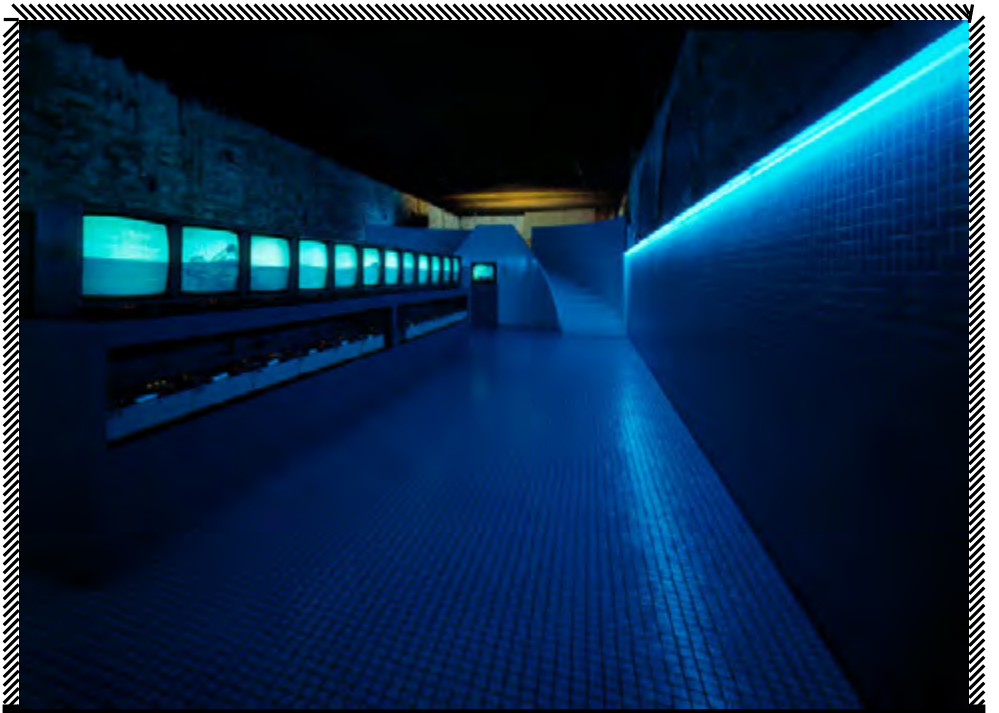
Lo scenario sociale, culturale, tecnologico e mediatico dell'Italia degli anni Ottanta è molto diverso da quello del decennio precedente, in cui gli artisti avevano adottato un atteggiamento impegnato, mossi da valori di sinistra. Sullo sfondo della Guerra Fredda tra Stati Uniti e Unione Sovietica, che tiene con il fiato sospeso il mondo, l'Italia chiude con quella fase segnata da proteste, scioperi e terrorismo che si estende dal 1968 al 1977 circa, ed entra in una fase detta di "riflusso" che simbolicamente si apre con la marcia dei quarantamila a Torino nel 1980, una maggioranza silenziosa di impiegati della FIAT stanchi dei picchetti che impedivano loro di entrare in fabbrica. Operaismo e autonomia cedono il passo a edonismo ed economia, in un clima eccitato, di crescente benessere, all'insegna del consumismo e dello svago, legittimato e rafforzato dalle fantasie iperreali propinate dalle televisioni private, in primis il blocco Fininvest (Canale 5, Italia 1 e Rete 4) di Silvio Berlusconi che in quegli anni costituisce un duopolio con la Rai.

Numerosi storici e teorici dell'arte italiana hanno letto il decennio Ottanta attraverso la lente del disimpegno e in funzione di un certo ritorno alla manualità e della figurazione pittorica neo-espressionista bollata, secondo vere e proprie strategie di branding, come Transavanguardia da Achille Bonito Oliva e Nuovi Nuovi da Renato Barilli. Un'interpretazione obiettiva di quel periodo oggi non può prescindere, però, dalla rivalutazione di una serie di pratiche apparentemente collaterali, o transdisciplinari e per questo sfuggenti all'impulso tassonomico dell'arte contemporanea. All'introspezione psicologica e all'ingenuità neo-primitivista della nuova pittura italiana, tutta rigorosamente al maschile, molti altri artisti preferiscono la sperimentazione delle tecnologie audiovisive. All'alienazione dello studio del pittore si contrappone l'atmosfera fervente dello studio di post-produzione, e all'artista impegnato una molteplicità di figure professionali, molte delle quali disinteressate a essere definite secondo i parametri dell'arte contemporanea.

Peculiare di questa alter-scena artistica è la nascita di gruppi, i quali adattano le logiche del collettivismo impegnato del '68-'77 ai modelli di produzione propri dei media commerciali. Alcuni producono video monocanale o video installazioni non disdegnando lavori su commissione, come Metamorphosi e Studio Azzurro, altri si misurano con l'elettronica dei primi personal computer come Correnti Magnetiche e Giovanotti Mondani Meccanici, altri ancora lavorano in ambito "teatrale" come Krypton e Magazzini Criminali. Rappresentativo delle pratiche artistiche del video in Italia negli anni Ottanta, Studio Azzurro viene fondato da Paolo Rosa, Fabio Cirifino e Leonardo Sangiorgi a Milano nel 1982 come agenzia di comunicazione visiva. Grazie al sostentamento delle commissioni che riceve dal mondo del design milanese e dall'industria culturale, che vanno dalla documentazione di prodotti agli allestimenti di mostre, il gruppo avvia una prolifica produzione di installazioni fondate sull'utilizzo sperimentale delle tecnologie audiovisive.

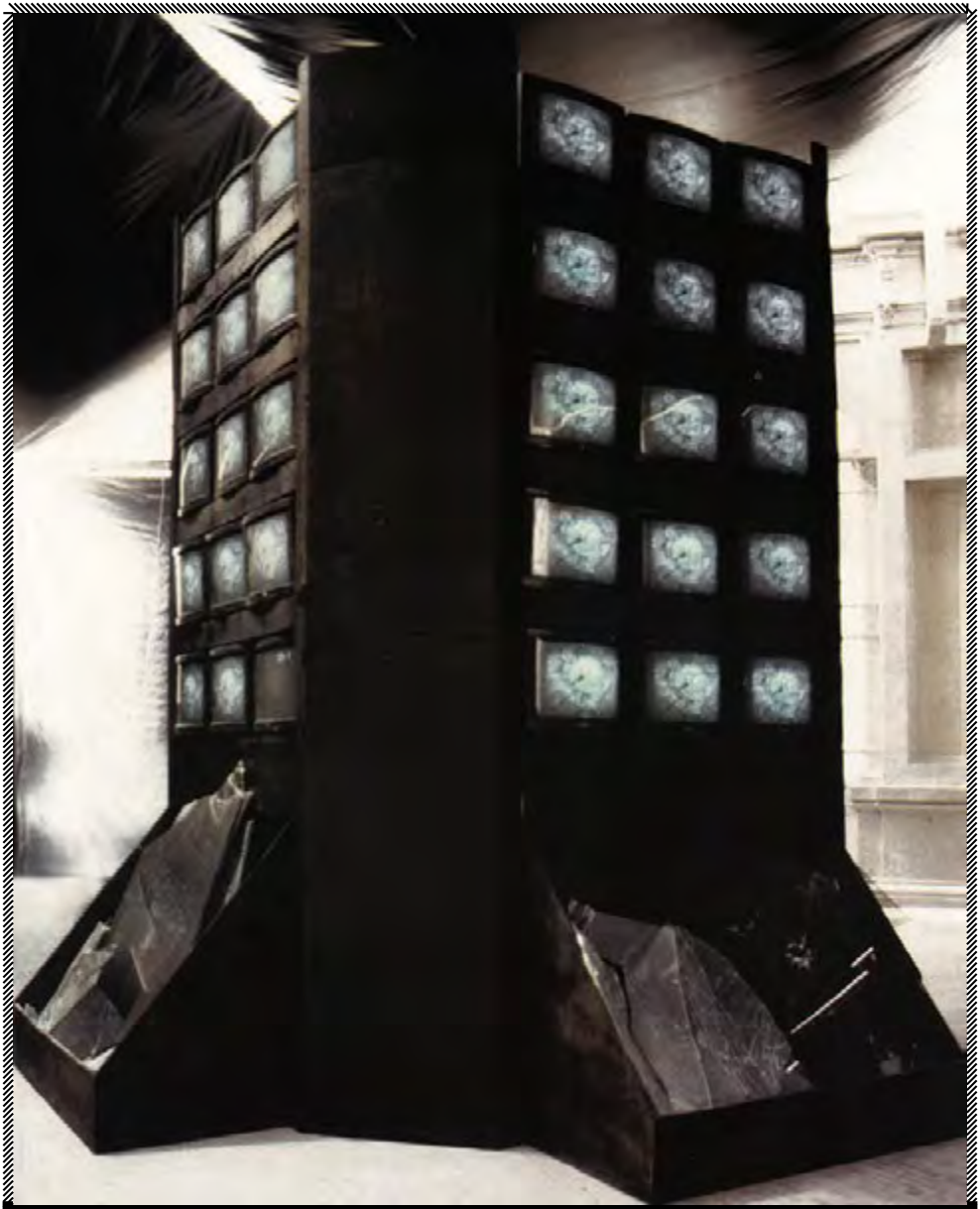
L'attività di Studio Azzurro è un esempio quintessenziale non solo per le modalità di produzione – cooperative, extra-artistiche e metalinguistiche – ma anche in quanto esempio di intreccio di questioni relative ai tre punti fondamentali della produzione italiana di video in epoca postmoderna: ibridazione, corporeità e medialità. Gran parte della produzione del gruppo negli anni Ottanta consiste in quelli che definisce "videoambienti" e in progetti collaborativi sviluppati in ambito teatrale. Della prima categoria è esemplare

Il nuotatore (va troppo spesso ad Heidelberg) (1984), una serie di 24 monitor attraversati in stile libero da un nuotatore come se fossero finestre affacciate sul bordo di una piscina. In linea con le collaborazioni teatrali e prefigurando la dimensione aptica degli "ambienti sensibili" degli anni Novanta, i "videoambienti" di Studio Azzurro si configurano come veri e propri eventi mediali, in cui i visitatori prendono coscienza del loro ruolo di spettatori, confrontandosi in scala 1:1 con la perturbante immaterialità di freddi e smembrati corpi elettronici.



Studio Azzurro, *Il nuotatore (va troppo spesso ad Heidelberg)*, videoambiente, Palazzo Fortuny, Venezia, 1984. Courtesy: Studio Azzurro

La dimensione illusionistica dei media è anche al centro della produzione di Fabrizio Plessi, tra i pochi a sperimentare con il video già dal decennio precedente, che però al corpo umano preferisce un elemento naturale come l'acqua. Le sue installazioni consistono in serie di monitor, da 2 a 100, che trasmettono immagini in movimento di acqua – calma, ondeggiante o corrente, e isolata da qualsivoglia contesto – dall'ipnotica qualità meditativa, ma la cui intangibilità e dinamismo contrastano con la tecnologia mediante la quale si manifestano, alludendo alla dimensione asettica e alienante delle immagini televisive. Monitor solitamente grandi come un televisore domestico, li ritroviamo negli abitacoli di due maggiolini, uno di fronte all'altro con i fari accesi, in *Wasserwagen* (1981); capovolti con lo schermo puntato verso l'alto e inverosimilmente "trafitti" da pale in *Bronx* (1983); o all'interno di una struttura circolare in legno e travertino in *Roma* (1987), come se fossero le rovine del tempio di un'antica civiltà incredibilmente avanzata.



Federica Marangoni, *Glass Dream*, installazione, 1989. Courtesy: Federica Marangoni

Studio Azzurro e Plessi elaborano modalità di presentazione del video identificate ora come "video sculture" ora come "video installazioni", un vero e proprio sottogenere, peculiare degli anni Ottanta, a cui in Italia contribuiscono, tra gli altri, Tullio Brunone, Maurizio Camerani, Giorgio Cattani e Federica Marangoni. L'intero monitor, con il suo famigliare

ingombro cubico, diventa l'elemento attorno al quale articolare spazi immersivi che sollecitano un'esperienza temporale. Sugli schermi, la cui serialità allude alla loro crescente presenza nella quotidianità, scorrono immagini frammentate o ripetute che alterano la nostra percezione. Per Camerani il modello è la scultura minimalista: simmetrica, seriale, realizzata con materiali industriali come ferro e cemento. *Glass Dream* (1989) di Marangoni, invece, richiama alla fantascienza distopica come le opere di Bender, Lafontaine e Muntadas citate in precedenza: un monolite da 60 monitor che trasmettono le immagini a rallentatore di un schermo che si frantuma, i taglienti frammenti del quale sono posizionati alla base.

Gestualità e presenza scenica del corpo elettronico

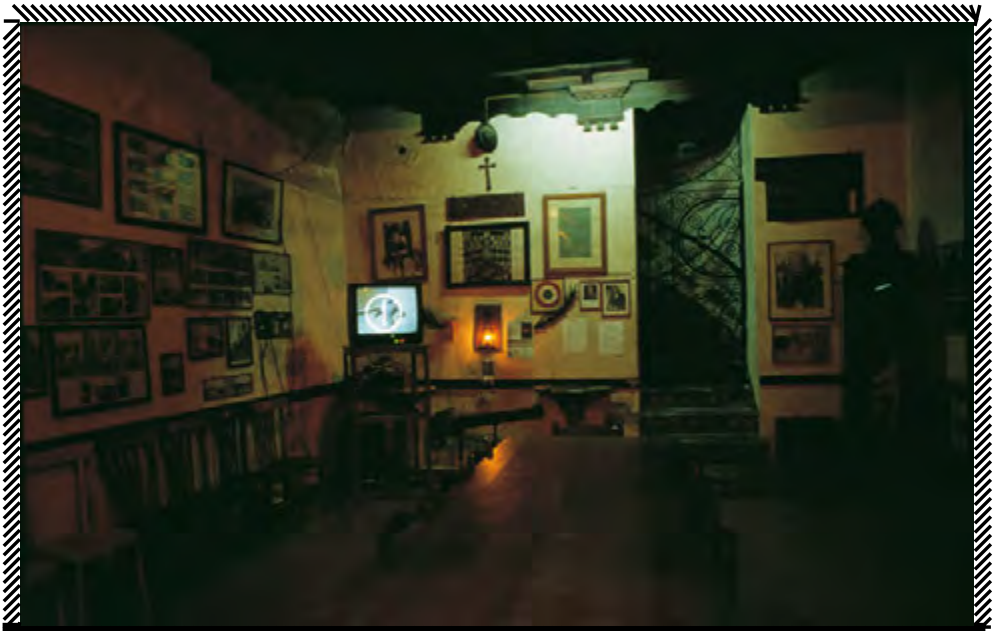
La produzione di video monocale in Italia negli anni Ottanta è inferiore a quella di video sculture e installazioni. Oltre a Paolo Gioli, Michele Sambin, Luigi Viola e pochi altri attivi dal decennio precedente, tra gli emergenti che producono video monocanale ci sono Theo Eshetu e Alfredo Pirri. I video del primo, come suggerisce Alessandro Amaducci, "sembrano una sorta di proposta di una televisione migliore, di ricerca, ma non in opposizione radicale al suo tessuto linguistico"[6]. Nella produzione di Eshetu, che diventerà regista televisivo e autore di documentari, ricorre l'attenzione sul corpo. *Rites of Passage* (1982) è un video di natura antropologica giocato su manipolazioni, sdoppiamenti e riflessi, che parla della difficoltà di esprimere la propria sessualità, tra archetipi tribali e le possibilità trasformiste dell'era elettronica. In *Gli Effeminati Intellettuali* (1988), invece, Pirri richiama al suicidio di Yukio Mishima attraverso una sequenza di found footage in dissolvenza, accompagnata da un'evocativa lettura del testo dello scrittore giapponese.

In questi video sia Eshetu che Pirri ricorrono a espedienti teatrali – la propria presenza scenica per il primo e la voce dell'attore Sandro Lombardi per il secondo – per esplorare dinamiche autobiografiche e questioni postcoloniali e di genere relative all'impatto della cultura elettronica e alla crescente influenza degli stereotipi mediatici. In questo, il loro lavoro trova una corrispondenza nella produzione ibrida di numerosi gruppi teatrali attivi in Italia negli stessi anni: Dal Bosco/Varesco, Falso Movimento, Krypton, La Gaia Scienza, Magazzini Criminali, Il Marchingegno, Orient Express, Padiglione Italia, Socìetas Raffaello Sanzio, TAM Teatromusica, Taroni/Cividin. A questi bisogna aggiungere le esperienze individuali di Giorgio Barberio Corsetti, Mario Martone, Antonio Sixty e Giacomo Verde, e le influenti incursioni di Studio Azzurro nell'arte scenica. L'utilizzo del video nell'ambito della scena teatrale della cosiddetta *Nuova Spettacolarità* è così diffuso da portare teorici come Vittorio Fagone, Carlo Infante e Valentina Valentini a parlare di "videoteatro".

Come la "video scultura", anche il "videoteatro" diventa un sottogenere tipico dell'arte video prodotta in Italia negli anni Ottanta, in cui le dinamiche intermediali proprie del teatro e del cinema espanso subiscono una forte accelerazione grazie all'introduzione del video e di altri dispositivi tecnologici come mixer e controller per luci, suoni ed elementi della scenografia. Ne derivano vere e proprie esperienze multisensoriali, per gli spettato-

6 In A. Amaducci, *Banda anomala. Un profilo della videoarte monocanale in Italia*, Lindau, Torino 2003, p. 117.

ri e in primo luogo per gli attori, in cui, come nota Fagone, «gli elementi dominanti della sezione audio del medium elettronico vengono fatti interagire, in una sintesi inedita, con gli elementi visuali e temporali di una articolata e consapevole gestualità di cui vengono *descritti e narrati* posizionamenti, spostamenti ed aperture»[7]. Il video è spesso utilizzato anche sulla scena, attraverso monitor che trasmettono immagini pre-registrate e sistemi a circuito chiuso, ma anche come mezzo di documentazione dell'evento o la sua trasformazione in ibrido oggetto mediale esperibile in televisione, festival o tramite VHS.



Alfredo Pirri, *Effeminati intellettuali*, installazione, Sede dell'Associazione combattenti e reduci, Taormina, Festival Taormina video d'autore, 1988. Voce recitante, dal vivo, Sandro Lombardi. Courtesy: Alfredo Pirri

In linea con le performance di Laurie Anderson e gli spettacoli di Robert Wilson, l'incontro del teatro con il video in Italia porta a una serie di opere d'arte totale che riflettono la perdita di verticalità e temporalità tipica dell'epoca postmoderna, in cui la narrazione viene rimpiazzata da un *pastiche* di gesti e situazioni che sono ora riflesso condizionato alla nostra sempre più satura esistenza mediale, ora citazioni e re-enactment di stili, eventi, personaggi e segni tratti dalla storia, dal mondo delle arti e dalla cultura pop. L'esempio più rappresentativo di questa schizofrenia postmoderna è *Crollo Nervoso* (1980) di Magazzini Criminali, uno spettacolo articolato in quattro scene rispettivamente ambientate a Mogadiscio nel 1985, Los Angeles nel 1988, Saigon nel 1969 e una zona non precisata dell'Africa nel 2001. Attraverso un sistema di veneziane disegnato da Alessandro Mendini e vari monitor sulla scena, la distopia fantascientifica dello spettacolo si regge sul disorientante confronto tra interno ed esterno così come tra spazio scenico e virtuale.

7 In V. Fagone, *L'immagine video. Arti visuali e nuovi media elettronici*, Feltrinelli, Milano 1990, p. 78.

Magazzini Criminali, *Crollo nervoso*, performance, 1980. Foto di Piero Marsili.

Nel 1982 il gruppo realizza un video di 60 minuti di *Crollo Nervoso* che mescola: la documentazione dello spettacolo, scene girate in esterni e in studio, e clip dello storico allunaggio dell'Apollo 11 e del film *2001 Odissea nello spazio* (1968) di Kubrick, che sono tra le immagini trasmesse dai monitor in scena. Altro video tratto da uno spettacolo teatrale è quello di *Tango Glaciale* (1983) di Falso Movimento, realizzato grazie a Rai 3 un anno dopo la sua messa in scena. Mediante l'uso del chromakey, il regista Mario Martone posiziona i personaggi su sfondi iperreali e ipersaturi, solo vagamente reminiscenti dei chiaroscurali ambienti della performance originale. "Gli attori agiscono attraverso scenari simulati", nota a questo proposito Jennifer Malvezzi, "spazi disegnati che negano la funzione tridimensionale dello spazio scenico: il teatro viene così a coincidere con la sua immagine, la sua 'superficie'. Il gioco di simulazione di un teatro-cartoon diviene quasi perfetto. Acquista la compattezza cinetico-percettiva ottimale per la resa televisiva"[8].

Le punte più avanzate del "videoteatro" italiano, però, sono gli spettacoli in cui l'intero spazio scenico sembra trasformarsi in schermo come l'*Eneide* (1983) di Krypton, rilettura in chiave postpunk del poema epico, in cui al testo è sostituita la colonna sonora di un gruppo emergente, i Litfiba. Le drammatiche vicende dell'eroe virgiliano si svolgono in spazi mentali mappati da raggi laser, delimitati da colonne al neon realizzate da Pirri. Una perturbante riflessione sulla discordanza tra realtà fisica e mediata è offerta in *La camera astratta* (1987) di Studio Azzurro e Giorgio Barberio Corsetti. Lo spettacolo è costruito at-

8 In J. Malvezzi, *Remedi-Action. Dieci anni di videoteatro italiano*, Postmedia Books, Milano 2015, p. 22.

torno a una serie di monitor su cui appaiono, come imprigionati, corpi frammentati, che contrastano con quelli dei performer. Come nota Valentini: "Corpo e immagine erano interscambiabili, così come dentro e fuori perdevano la distinzione e le demarcazioni di un limite precisamente segnato. Il dispositivo elettronico condivideva con il medium teatro lo specifico evenemenziale che si riconosceva come il tratto proprio dei media digitali"[9].

Krypton, *Eneide*, performance, 1983. Scene: Alfredo Pirri. Foto: Sferlazzo & Lucchese.

Il nuovo ambiente mediale domestico

Di fianco all'arte e al teatro, anche figure associate al mondo del design mostrano interesse per il video. Evoluzione di quell'ibrido movimento noto come Architettura (e/o Design) Radicale – che ha avuto in Italia uno dei suoi epicentri grazie a gruppi come Archizoom e Superstudio – il design italiano degli anni Ottanta fornisce una rappresentazione visiva esemplare di concetti-chiave del pensiero postmodernista quali l'iperrealtà di Baudrillard e il *pastiche* di Jameson. Numi tutelari di questa nuova generazione sono designer-teorici della stagione radicale come Andrea Branzi, Alessandro Mendini ed Ettore Sottsass, i quali favoriscono, attraverso scritti, curatele e progetti, lo sviluppo di una versione meno ideologizzata ma pur sempre di natura metalinguistica del design radicale, sfruttando a proprio favore il nuovo clima neoliberista. Ne deriva una serie di oggetti all'insegna di quello che Mendini chiama «elogio del banale»[10] che decostruiscono i parametri del gusto e la presunta funzionalità del design.

Esemplari del design postmoderno italiano sono gli arredi in edizione limitata prodotti dai collettivi/brand Studio Alchimia, guidato da Mendini e Alessandro Guerriero, e Memphis, guidato da Sottsass. Sotto la loro egida prendono vita eclettici complementi d'arredo che sacrificano la funzionalità in nome di un *pastiche* di natura grafica, caratterizzato da linee zigzaganti, parodie di stilemi classici, pattern dagli accostamenti cromatici contrastanti e l'uso di laminati plastici e laccature, trovando ispirazione nella decorazione vernacolare americana degli anni Cinquanta, nell'immaginario pop dei fumetti e nella grafica a 8

9 In V. Valentini, *Sorvolando su Studio Azzurro. Alcune parole chiave*, in V. Valentini, (a cura di), *Studio Azzurro. L'esperienza delle immagini*, Mimesis, Sesto San Giovanni (MI) 2017, pp. 9-10.

10 Cfr. B. Radice, (a cura di), *Elogio del banale*, Studio Forma e Alchymia, Milano 1980.

bit di videogame e personal computer. Sia Studio Alchimia che Memphis si presentano come officine creative che mettono in relazione rappresentanti di ambiti diversi: architetti, artisti, illustratori, fashion designer, musicisti, coreografi e così anche videomaker. A legittimare l'idea di un design che è prima di tutto immagine, la comunicazione visiva diventa per loro un obiettivo prioritario, come dimostra la loro prolifica produzione di pubblicazioni e video.

Studio Azzurro, *Luci di inganni*, videoambiente, Showroom ARC-74, Milano, 1982. Courtesy: Studio Azzurro

Le prime produzioni di Studio Azzurro sono commissioni che riceve da Memphis. Oltre alle documentazioni fotografiche degli oggetti realizzati dal gruppo riunito attorno a Sottsass, lo studio realizza anche una loro presentazione al pubblico. Si tratta di uno showroom illuminato con spot a raso terra, in cui vasi, lampade e altri oggetti da tavolo vengono esposti di fronte a 11 monitor che trasmettono immagini degli stessi. Presentato come il loro primo "videoambiente", *Luci di inganni* (1982), questo il titolo dell'installazione, offre al visitatore, grazie all'illuminazione teatrale e ai monitor, un'ingannevole percezione della realtà circostante, estremizzando la dialettica tra doppia e tripla dimensione già messa in atto dagli oggetti. Alla base della loro progettazione, del resto, vi è la consapevolezza della crescente presenza dei media nello spazio domestico: schermi che diventano finestre e dispostivi che ci mettono in connessione con dimensioni parallele, illusorie realtà iperreali con le quali stabilire un rapporto intimo, a volte sentimentale.

Negli stessi anni diversi designer illustrano le proprie idee attraverso simili installazioni, in cui i monitor diventano presenza costante. Esempio indicativo è *La casa telematica*

(1982) di Ugo La Pietra, realizzata presso la Fiera di Milano, che ricostruisce un'abitazione i cui ambienti sono caratterizzati dall'alienante presenza di monitor sintonizzati su notiziari, televideo e, nel caso di una toelette, collegati a un sistema a circuito chiuso. Punto nevralgico della casa è un letto matrimoniale a metà, realizzato in collaborazione con Studio Azzurro, ai cui piedi ognuno dei due coniugi può fruire di un proprio televisore. Simile atmosfera solipsistica si respira in *Oltre il letto: i luoghi e le macchine del sonno* (1986), una camera da letto ipertecnologica realizzata da Sottsass in occasione della mostra *Il progetto domestico. La casa dell'uomo. Archetipi e prototipi*, alla Triennale di Milano, ispirata dalla stanza di un amico a New York, che Sottsass descrive come «piena di tutti i possibili gadget della cosiddetta civiltà elettronica [...] la casa del futuro»[11].

Ugo La Pietra (con Gianfranco Bettetini e Aldo Grasso), *La Casa telematica: toeletta e camera da letto*, installazione, Fiera di Milano, 1983. Courtesy: Archivio Ugo La Pietra

Indipendente da qualsiasi gruppo, la produzione di Denis Santachiara offre un'affascinante riflessione riguardo all'ingresso dei media nell'ambiente domestico, non guardandoli con sospetto però, ma come stimolatori di una dimensione subconscia, di memoria surrealista. *La casa onirica* (1984), installazione presso la Triennale di Milano e il Gran Palais di Parigi, presenta una serie di visionari oggetti futuristici tra cui una coperta luminosa, una panca musicale e "un televisore che invece di notizie emette flussi di immagini trattate al computer come decoro ambientale"[12]. Simili speculazioni si ritrovano anche in *Neomerce* (1985), mostra curata da Santachiara alla Triennale e al Centre Pompidou di Parigi: esempi di un «design dell'invenzione e dell'estasi artificiale»[13], tra cui risaltano un "criogametoforo" ad azoto liquido di Luigi Serafini e un abito da cerimonia a cristalli liquidi di Cinzia Ruggeri. Per entrambi i progetti Santachiara realizza dei video, che gioca-

11 In E. Sottsass, *Oltre il letto: i luoghi e le macchine del sonno*, in *Il progetto domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi. Progetti*, XVII Triennale di Milano, Electa, Milano 1986, p. 24.

12 Cfr. D. Santachiara, trascrizione del testo recitato nel video *La casa onirica*, 1984. www.youtube.com/watch?v=i8zXPpyB9zc, ultimo accesso 11 Settembre 2019.

13 Cfr. D. Santachiara, *La Neomerce. Il design dell'invenzione e dell'estasi artificiale*, Electa, Milano 1985.

no sul contrasto tra il tono da documentario scientifico e la disfunzionalità degli oggetti presentati.

Rappresentativa della cultura visiva postmoderna italiana è la produzione video del gruppo Metamorphosi fondato da Marco Poma nel 1983, che nella maggior parte dei casi è il risultato di sinergiche commissioni e collaborazioni con figure del design milanese quali Mendini, Studio Alchimia, Occhiomagico, Ruggeri e Anna Gili, o vicine ad esso come Maurizio Marsico e Antonio Sixty. Si tratta della documentazione di performance come quella dell'abito sonoro di Gili in *Nulla* (1984), o surreali pantomime all'interno di ambienti domestici arredati da Alchimia e postprodotte sfruttando l'illusorietà del chromakey. Un esempio è il videoclip per il brano "Aristocratica" (1984) dei Matia Bazar, in cui i corpi nudi di due amanti, coreografati da Sixty, diventano schermi che trasmettono elementi dell'ambiente circostante. Emblematico della ricerca di Metamoprhosi è *Aggiornato definitivo con le ultime variazioni* (1985), di un'ora, incentrato sulle azioni meccaniche di alcuni personaggi all'interno di un ambiente-schermo composto da dimensioni parallele.

Metamoprhosi, *Aggiornato definitivo con le ultime variazioni*, 1985, video, 63', Colore. Courtesy: Marco Poma

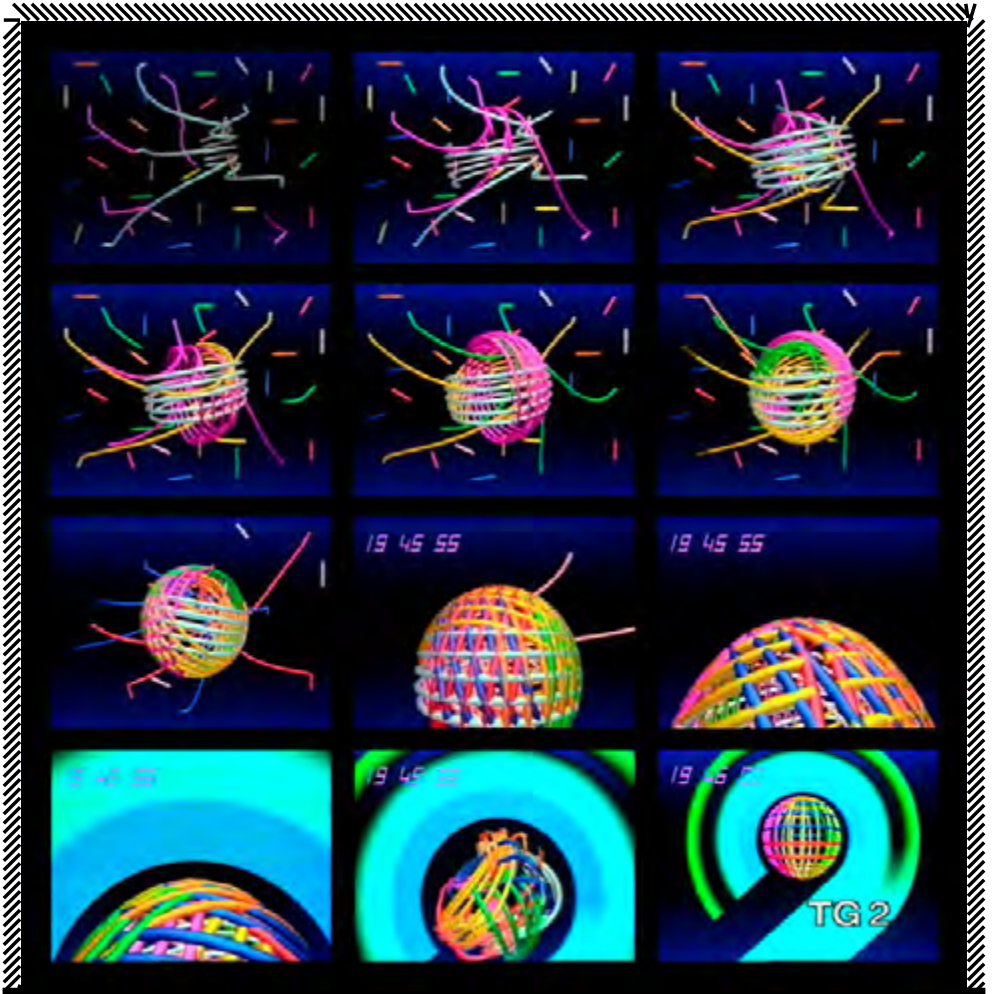
Arte e televisione: "poetronica", videografica e videoclip

Negli anni Ottanta l'abbattimento dei confini disciplinari va di pari passo con un'altra trasformazione, quella dell'idea secondo la quale un'opera d'arte è tale solo se riconosciuta da quello che Arthur Danto ha sinteticamente definito "mondo dell'arte", ovvero un network che comprende artisti, storici dell'arte, curatori, critici e giornalisti, e se è presentata all'interno di contesti espositivi di indubbio valore intellettuale. Dalle avanguardie storiche in poi inizia una lenta fuoriuscita dell'arte in luoghi destinati all'intrattenimento o alla vita quotidiana, dai teatri di cabaret alle pagine di libri alla sfera pubblica, dove non albergava il pensiero critico. Il rapporto con i mass media si rivela particolarmente proficuo per gli artisti perché procura loro sostentamento economico e gli consente di raggiungere un pubblico più vasto e infiltrare le sfere dell'intrattenimento e del marketing. Frustrato dalle logiche unidirezionali del sistema dell'arte, l'artista postmoderno collabora con riviste, produce dischi, lancia brand, realizza performance in club e collabora con le industrie della pubblicità, della moda, del cinema e così anche della televisione.

Un dialogo tra arte e televisione è avviato da Gianni Toti, ex-giornalista de l'Unità che negli anni Ottanta, ormai sessantenne, inventa un ibrido sottogenere di arte video che chiama "poetronica"[14]. Toti realizza i propri video presso il Centro Ricerche della Rai di Torino e altri simili laboratori in Francia. Ispirato dalle avanguardie storiche (e.g. i film di Dziga Vertov e le declamazioni futuriste di Marinetti), sulla voce di Toti che recita le sue poesie, accompagnata da sonorità elettroniche, si staglia un *pastiche* di found footage e animazioni che si giustappongono all'interno di sfaccettate infrastrutture videografiche. Il titolo del suo primo video, *Per una videopoesia. Concertesto e improvvideazione per mixer, memoria di quadro e oscillo-spettro-vector-scopio* (1980), è significativo per comprendere l'approccio ibrido e onomaturgico di Toti, i cui video, purtroppo, come altri programmi Rai d'artista (e.g. Lucio Fontana e Eugenio Carmi), non sono mai andati in onda.

Dai materiali presi in esame finora da storici dell'arte e nell'ambito dei media studies, le rare volte che la Rai si è dimostrata interessata agli artisti, è stato all'interno di contenitori destinati a un pubblico generico come nei casi della partecipazione del 1959 di John Cage a *Lascia o raddoppia?* di Mike Bongiorno o la performance *Il televisore che piange* (1972) di Fabio Mauri per *Happening*, trasmissione che introduceva, con tono didattico, i linguaggi delle neo-avanguardie al pubblico televisivo. Nello scenario espanso della Neo-Televisione, si aprono però nuove opportunità per gli artisti, come dimostrano le sperimentazioni videografiche di Mario Sasso e Mario Convertino, che se da un lato rafforzano, dall'altro accelerano, decostruendole, le logiche persuasive del flusso mediatico. Nelle sue animazioni in computer grafica 3D, di cui è paradigmatica la sigla del Tg2 di Rai 2 del 1984, Sasso sintetizza attraverso l'uso di telecamere Rostrum e varie tecniche di postproduzione, le sue ricerche pittoriche sull'interazione tra forma e colore, con riferimenti a Surrealismo, Concretismo, Situazionismo e Psichedelia.

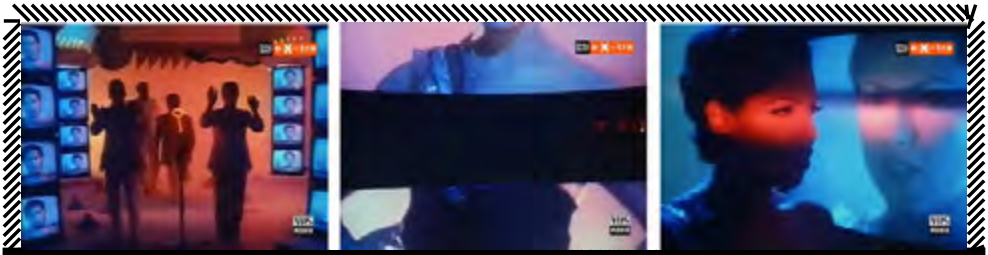
14 Si veda il volume a cura di Sandra Lischi e Silvia Moretti, *Gianni Toti o della Poetronica*, ETS, Pisa 2011.



Mario Sasso, *Sigla per il Tg2*, Rai 2, 1984, video, 13", Colore. Courtesy: Mario Sasso

L'attività di Convertino è più difficile da collocare perché non si tratta di un artista in senso tradizionale ma di un art director che realizza progetti di grafica e videografica, di *branding* e comunicazione visiva. A Convertino si deve la videografica di *Mister Fantasy* (1981-84), pioneristico programma di Rai 1 interamente dedicato ai videoclip (tra cui 80 video prodotti in casa), un genere quintessenziale della Neo-Televisione ed emblematico della cultura visuale citazionista e postprodotta dell'epoca postmoderna. Grazie al fanta-scientifico e minimale set da cui il conduttore Carlo Massarini introduce i video e alle animazioni elettroniche di Convertino, lo spettatore è immerso in una sorta di "iperspazio" dove si delinea una iperrealtà che non ha referenti nel mondo reale: autoreferenziale, come quella suggerita da Baudrillard ed Eco. Non a caso, molti videoclip degli anni Ottanta – i più interessanti – sviluppano una dimensione metalinguistica, usando i media per parlare di media dall'interno.

Alcuni videoclip targati *Mister Fantasy* sviluppano la stessa logica, come la trilogia del 1982 per "Miami", "Water" e "Samora Club" del duo postpunk Krisma, opera di un team composto da Convertino, i registi Piccio Raffanini e Sergio Attardo, e il fotografo Edo Bertoglio. I video giocano sul contrasto tra la bellezza iperreale di paradisiache spiagge tropicali e della cantante Christina Moser, e la minaccia incombente di un'ipertecnologica Guerra Fredda, personificata nella figura minacciosa di Maurizio Arcieri. Altra opera d'arte totale – come lo scrittore Pier Vittorio Tondelli definisce il videoclip[15] – è "Il video sono io" (1983) dei Matia Bazar, diretto da Raffanini, che sintetizza per le esigenti tribù di giovani telespettatori gli esiti più avanguardistici dell'arte video. Animati da scariche elettriche, i membri del gruppo si muovono in un ambiente metafisico di Alchimia, dove totem di monitor trasmettono il corpo, frammentato ma consapevole del proprio fascino persuasivo, della cantante Antonella Ruggiero, memori delle perturbanti installazioni di Studio Azzurro.



Matia Bazar, *Il Video sono io*, 1983, video, 2'40", Colore. Produttore: Mister Fantasy, Rai 1. Direttore: Piccio Raffanini. Scene: Alchimia

La cultura postpunk italiana è feconda di sperimentazioni video. Nella scena bolognese della Italian Records si muove il collettivo Grabinsky (Emanuele Angiuli, Renato De Maria e Walter Mameli), che realizza avanguardistici videoclip come quelli di "Telepornovisione" dei Gaznevada (1980) e "Hello, I Love You" (1981) degli Stupid Set in cui i musicisti hanno televisori al posto della testa. Per gli Stupid Set, Grabinsky realizza anche *Tape Show* (1980), scenografia di 20 monitor che trasmettono found footage di serie TV come *Hulk* e *Colombo*. Come quelli di Carlo Isola, Toni Verità, Metamorphosi e Giovanotti Mondani Meccanici, tutti ascrivibili al postpunk, i video di Grabinsky circolano più presso festival o in contesti artistici che in televisione. I pochi videoclip italiani di quegli anni, trasmessi principalmente da Video Music, seguono le logiche narrative e i modelli stereotipati dell'intrattenimento di massa, anche quando siano maestri del cinema a cimentarsi con il genere, come Michelangelo Antonioni per "Fotoromanza" (1984) di Gianna Nannini.

15 In P. V. Tondelli, *Videosexy*, «Alter Alter», n. 6, Giugno 1984, p. 28, in *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta*, Bompiani, Milano 1990, pp. 218–219.

Grabinksy, *Tape Show*, scenografia per una performance del gruppo Stupid Set, IV Settimana internazionale della performance, Bologna, 1980. Produttore: Italian Records. Courtesy: Oderso Rubini

Il video e l'arte del personal computer

I tre canali della Rai mantengono il monopolio della programmazione televisiva in Italia fino agli anni Settanta quando una serie di sentenze della Corte Costituzionale legittima la crescente presenza di emittenti private, tra cui si afferma il blocco Fininvest, attraverso il quale Berlusconi sviluppa strategie per ottenere il consenso dei telespettatori che gli saranno fondamentali nella futura attività politica, la quale come è noto lo porterà a diventare Presidente del Consiglio per nove anni tra il 1994 e il 2011. I network privati sono mossi da logiche commerciali e, ad eccezione di certi innovativi esempi di videografica, poco inclini alla sperimentazione. Una vera e propria analisi dei contenuti proposti dalle numerose piccole emittenti private, però, non è ancora stata compiuta e certamente porterebbe alla luce esempi di sperimentazione. L'interesse in Italia per l'arte in televisione è dimostrato dall'attecchimento di canali esteri dedicati a documentari, ultimo Sky Arte HD. Tuttavia, quel che è certo è che non ci sono mai stati canali come WNET.

Oltre alla trasndisciplinarietà e alla fuoriuscita dai contesti espositivi usuali, caratteristica della mentalità postmoderna è l'anonimato di certi autori e la vicinanza delle loro sperimentazioni video a forme di produzione commerciale, il che rende difficile enucleare la dimensione artistica da quello che di fatto è un prodotto. La diffusione negli anni Ottanta delle tecnologie *prosumer* non fa che rendere più complicata la mappatura delle pratiche artistiche del video. Quanti *prosumer* hanno realizzato video in privato la cui conoscenza potrebbe inficiare i dogmi tassonomici a cui noi storici dell'arte, del cinema o dei media ci aggrappiamo con tanta sicurezza? E se la tecnologia video, sempre più economica, elementare e diffusa, da sola ha messo in crisi il sistema di produzione delle immagini, la questione si intriga ulteriormente se pensiamo che negli anni Ottanta entrano definitivamente nelle nostre case i personal computer, con cui non a caso molti artisti incominciano a sperimentare, spesso all'interno di parametri linguistici propri del video.

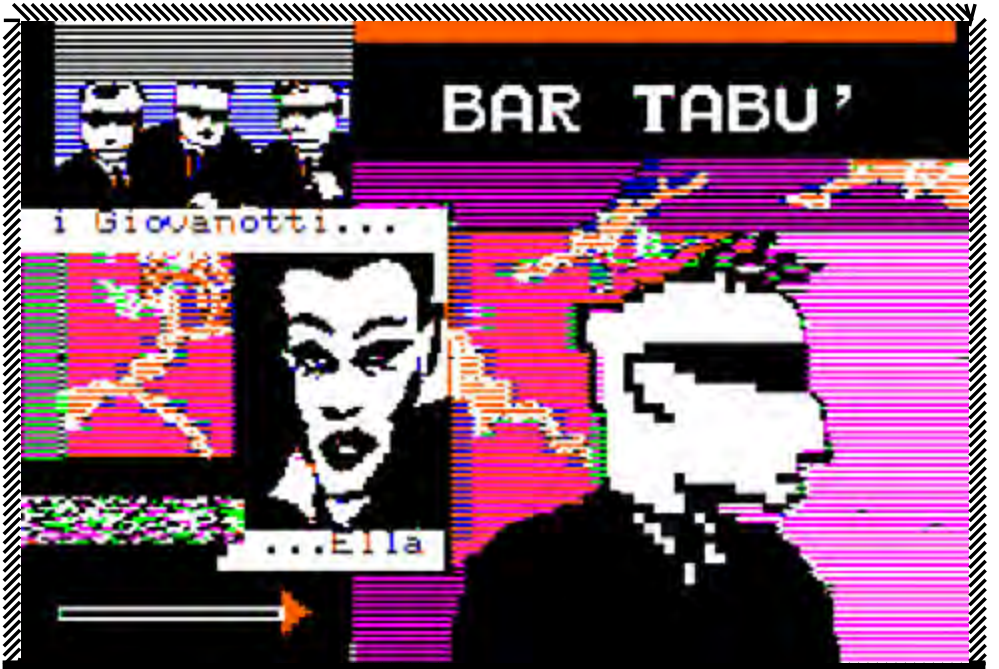
Una storia della "computer art" italiana, ancora da scrivere, troverebbe nel decennio Ottanta un punto di snodo fondamentale[16]. A questa categoria, fondata anch'essa sull'ibridazione come l'arte video, possono essere ascritti alcuni casi di cui si è già accennato: *La casa telematica* di La Pietra, i video di Metamorphosi, certi esempi di videoteatro, la poetronica di Toti e i videogrammi di Sasso e Convertino per la televisione (a cui potremmo affiancare quelli di Guido Vanzetti come *Pixnocchio* del 1981). Tra i pochi artisti che hanno la possibilità di cimentarsi con sistemi avanzati per la "elaborazione dell'immagine di sintesi", per usare la terminologia dell'epoca, rientra Ida Gerosa che dal 1984 al 1986 partecipa alle attività del Centro Scientifico IBM di Roma e dal 1986 al 1992 dell'Istituto di Astrofisica Spaziale del CNR. Le lisergiche animazioni *computer-generated* di Gerosa, che oggi leggeremmo come esempi di intelligenza artificiale, propongono una riflessione sull'ontologia dell'immagine e sui meccanismi della sua produzione.

Come di "video arte", anche di "computer art" in senso stretto si è parlato sempre meno dagli anni Duemila in poi, perché il computer ha fagocitato tutti gli altri medium. Anche termini come New Media Art o Digital Art si sono rivelati troppo generici e più che a pra-

16 Tra gli studi dedicati alla storia della computer art in Italia negli anni Ottanta si segnala il volume a cura di F. Gallo e S. Bordini, *All'alba dell'arte digitale. Il festival di arte elettronica di Camerino, Mimesis*, Sesto San Giovanni (MI), 2018.

tiche artistiche, sono riconducibili a letture interpretative specifiche di un dato momento storico. Volendosi soffermare su quel momento specifico in cui il computer diventa accessibile a qualsiasi artista, ovvero gli anni Ottanta, sarebbe più corretto semmai parlare di "personal computer art". Rappresentative, in questo senso, sono le produzioni di Adriano Abbado, Giacomo Verde e dei collettivi Correnti Magnetiche, Giovanotti Mondani Meccanici e Crudelity Stoffe i cui tratti comuni sono: l'utilizzo di personal computer come l'Apple II, l'esplorazione delle convergenze tra arte e musica, la propensione per attività cooperative e, per alcuni di loro, lo sviluppo negli anni a venire di esperimenti con realtà virtuale e ambienti multisensoriali.

Quello dei Giovanotti Mondani Meccanici o GMM è un gruppo fondato da Antonio Glessi e Andrea Zingoni, attivo a Firenze dal 1984 al 1993, la cui produzione multimediale comprende computer grafica, video, videoclip, installazioni, performance, produzioni discografiche, teatrali e televisive. Figlia della cultura postpunk, la pratica dei GMM è fondata sul rifiuto di accademismi e la presa di distanza dal concettualismo e dall'impegno politicizzato degli anni Settanta. La prima fase della produzione dei GMM consiste in quelli che il gruppo chiama "computer comics": fumetti realizzati con un Apple II da Glessi su sceneggiature elaborate da Zingoni, i cui protagonisti sono gli alter ego degli stessi artisti, impegnati in violente scorribande nella Firenze notturna del Tenax o in ironici incontri paranormali con Dracula. Le vignette vengono pubblicate sulla rivista Frigidaire o montate in sequenza in video narrativi, accompagnati dalle sonorizzazioni elettroniche di Maurizio Dami a.k.a. Alexander Robotnik, come il primo omonimo video del 1984.



Giovanotti Mondani Meccanici, *Giovanotti Mondani Meccanici*, 1984, video, 13'27", Colore. Courtesy: Antonio Glessi

La musica ha un ruolo ancor più importante nella produzione di Correnti Magnetiche, collettivo nato nel 1985 dall'incontro dell'artista visivo Mario Canali e del musicista elettronico Riccardo Sinigaglia, a cui saranno associate varie altre figure con competenze diverse negli anni. I video del gruppo impiegano spesso un'iconografia da *information graphics* come *Urbana* (1987), un'animazione di disfunzionali infrastrutture architettoniche e altri elementi primari che delineano paesaggi mentali, su composizioni sonore al sintetizzatore allineabili a generi musicali come Ambient e New Age. All'esplorazione delle interazioni tra suono e immagini astratte si dedica anche Adriano Abbado, inizialmente in Correnti Magnetiche, che dagli anni Settanta sviluppa una ricerca sull'idea di "visual music" anche sul piano storico e teorico, che culminerà nella pubblicazione nel 2017 di un volume fondamentale nella bibliografia dedicata all'affascinante fenomeno della sinestesia e in generale alle relazioni tra suono e immagini[17].

Produzione e circolazione: un nuovo network

Attorno alla scena artistica del video in Italia negli anni Ottanta si sviluppa un vero e proprio sistema alternativo per la produzione, la circolazione e la discussione, che porta a compimento l'intenzione dei primi artisti che avevano adottato questo medium negli anni Sessanta di circumnavigare le istituzioni e il mercato dell'arte. Questo network comprende associazioni, distributori e spazi espositivi dedicati esclusivamente alle pratiche video, che promuovono attraverso festival, mostre, rassegne, convegni e pubblicazioni. Ad aprire la catena di montaggio sono i produttori: gli artisti individuali, in gruppo o a capo di vere e proprie case di produzione (e.g. White Light Video Production di Theo Eshetu). Tra gli spazi espositivi permanenti, al Centro Video arte di Palazzo dei Diamanti di Ferrara, attivo dal 1973 si affianca lo Spazio Multimediale di Volterra (1982-87), curato da Vittorio Fagone, e una sezione di Palazzo Fortuny a Venezia, mentre sempre più istituzioni pubbliche e gallerie private si aprono al video, sebbene nessuna in modo esclusivo.

Oltre alle sporadiche apparizioni in televisione[18], video "sperimentali" e videoclip compaiono su schermi all'interno dei locali notturni avamposto della cultura postpunk, come lo Small di Pieve di Cento e il Tenax di Firenze, o in appositi bar come il Videopub Kinedo a Bologna. Nascono anche nuovi archivi, su modello di quello di Luciano Giaccari degli anni Settanta, come la Videoteca Centro Teatro Ateneo dell'Università di Roma "La Sapienza" nel 1981, a cura di Ferruccio Marotti. Nel 1987 nasce persino una Consulta Nazionale del Video alle cui attività partecipano artisti, studiosi, curatori, produttori e tecnici, e il cui obiettivo principale è mettere in contatto tutte le figure del settore. In parallelo si muovono le associazioni che si occupano di distribuzione, le quali hanno una doppia, fondamentale funzione: fare conoscere in Italia le sperimentazioni video estere (tenendo aggiornati e influenzando così enormemente gli artisti italiani) e contribuire alla circolazione, a livello nazionale e a volte anche internazionale, di produzioni italiane.

17 Cfr. A. Abbado, *I maestri della visual music. Esplorazioni astratte: storia e ricerca contemporanea*, Skira, Milano 2017.

18 Oltre agli esempi di videografica e videoclip di cui si è detto, alcune sperimentazioni video vengono a volte incluse nella programmazione del programma *Fuori orario. Cose (mai) viste* fondato da Enrico Ghezzi e in onda, in modo discontinuo, su Rai 3 dal 1988.

Tra le principali associazioni che si occupano di distribuzione bisogna ricordare il Collettivo Rifrazioni (1980-94) a Bologna, fondato da futuri membri del gruppo Xing, Softvideo (1982-attivo) a Roma, fondato da Giacomo Mazzone, a cui si affianca Elio Andalò Vimercati, e Tape Connection (1984-93), sempre a Roma, di Maia Giacobbe Borelli. La loro principale attività consiste nel fare circolare, presso mostre e festival, video di artisti, videoclip, operazioni di videoteatro, documentazioni di performance, progetti di videografica e computer art e quant'altro di rilevante fosse prodotto in quegli anni a livello internazionale in termini di sperimentazione video. Si tratta di materiale ricevuto a volte gratuitamente dagli artisti e dai produttori (e.g. i videoclip dalle case discografiche) o grazie ad accordi commerciali con organizzazioni di altri paesi tra cui le americane Electronic Arts Intermix e Video Data Bank. Softvideo riesce anche a creare sinergie con la Rai facilitando la produzione di video di Zbigniew Rybczynski e di Mario Martone per Falso Movimento.

Tape Connection, Logo. Courtesy: Maia e Caterina Borelli.

Il vero motore dell'arte video in Italia negli anni Ottanta sono i festival, appuntamenti annuali, in piccole città. In un ambiente informale, mai eccessivamente accademico, è possibile conoscere le ultime produzioni dei principali artisti internazionali e tenersi aggiornati sulla scena italiana. Video monocanale ma anche video sculture, installazioni, performance e progetti multimediali sono presentati presso decine di festival tra cui, in ordine cronologico: *Salso Film & TV Festival di Salsomaggiore Terme* (1977-92); *Festival dell'Arte Elettronica di Camerino* (1982-88); *VideoArt Festival di Locarno* (1980-99) ideato, tra gli altri, da Fagone; *L'Immagine Elettronica nato a Porretta Terme* (1982-1990) di Vittorio Boarini; *Ondavideo* a Pisa (1985-attivo) di Sandra Lischi; *Riccione TTVV*: *Teatro, Televisione, Video* (1985-attivo) di Franco Quadri; e la *Rassegna Internazionale del Video d'Autore* di Taormina (1986-95) di Valentina Valentini. Vi sono poi sezioni dedicate al video all'interno di festival del cinema come quelli di Montecatini, Roma e Torino.

Una nota a parte merita il Centro Video arte di Ferrara a cura di Lola Bonora, che nei suoi ventidue anni di esistenza, tra le centinaia di attività e iniziative dedicate al video, ha anche proposto diversi festival tra cui *U-Tape* (1982-90), *Videoset* (1985-89), dedicato a video sculture e installazioni, e due edizioni de L'Immagine Elettronica (1989-90), seguiti nel decennio successivo da *Poliset* (1990-93). I principali artisti video internazionali degli anni Ottanta hanno preso parte ai festival di Ferrara e difficilmente si troverà un artista video italiano che non abbia avuto a che fare con il centro. Artisti emiliani come Plessi e Camerani hanno trovato nel centro uno stimolante strumento di crescita e supporto, al punto che si può parlare di una vera e propria scena video locale, incentrata sulla video

scultura. Lola Bonora, però, è aperta anche verso pratiche trasversali, come testimonia la presenza, nelle liste dei partecipanti ai vari festival, di figure e gruppi difficilmente classificabili come Convertino, Giovanotti Mondani Meccanici, Krypton e Metamorphosi.

Rispetto ai festival, sono poche le mostre sull'arte video. Tra queste: *Differenza Video* (1982), Studio Trisorio, Napoli, a cura di Mario Costa e Pasquale Trisorio, e *Artronica* (1987), Bari, a cura di Lola Bonora e Anna D'Elia. Carlo Infante cura le rassegne di videoteatro *Scenari dell'immateriale* (1985) a Narni e *Occhi elettronici sul pianeta terra* (1986) a Priviterno. La computer art fa storia a sé, con le mostre: *Il Pulsante Leggero* (1985), Galleria 5 X 5, Roma, a cura di Rinaldo Funari; una sezione della XLII Biennale di Venezia del 1986, a cura di Maurizio Calvesi; e *Arte e Computer* (1987), Rotonda della Besana, Milano, a cura di Renato Barilli. Le pratiche video diventano anche oggetto di convegni accademici tra i quali: *Artmedia. Rassegna internazionale di estetica del video e della comunicazione* (1985), Università di Salerno, a cura di Mario Costa; e quelli di Guido Aristarco, *Il nuovo mondo dell'immagine elettronica* (1982), Università di Torino, e *Cinema: dietro e dentro l'Immagine elettronica* (1986), "La Sapienza".

Arte video e cultura visuale: problemi di classificazione e storicizzazione

Dai cenni a festival, rassegne, mostre e convegni, emerge come negli anni Ottanta diversi accademici italiani siano coinvolti nella riflessione sulle pratiche video a loro contemporanee. Guido Aristarco, Renato Barilli, Mario Costa, Marco Maria Gazzano, Sandra Lischi e Valentina Valentini hanno dato dignità e rigore scientifico all'arte video e contribuito a mappare la sua articolata ramificazione in epoca postmoderna attraverso curatele, saggi e corsi universitari. A questi bisogna aggiungere Andrea Balzola, Vittorio Fagone e Carlo Infante, che hanno saputo coniugare l'insegnamento presso accademie di belle arti con l'attività artistica il primo e curatoriale gli altri. I numerosi testi sull'arte video scritti da Fagone nel corso degli anni Ottanta sono stati raccolti nell'influente volume *L'immagine video. Arti visuali e nuovi media elettronici* (Feltrinelli, 1990), da cui emerge una classificazione delle pratiche video e una continua riflessione sul rapporto con la televisione, rispetto a cui gli artisti, secondo l'autore, non si pongono più in antagonismo.

Sulla scia di quella di Luciano Giaccari del 1972, Sirio Luginbühl e Paolo Cardazzo del Cavallino abbozzano una classificazione della "video arte" in *Videotapes. Arte, tecnica, storia* (Mastrogiacomo Editore, 1980), focalizzato però sul decennio precedente. Ai primi anni Ottanta risalgono una serie di pubblicazioni e atti di convegno sull'uso di tecnologie digitali ed effetti speciali nel cinema, nell'arte e in televisione: *Il cinema elettronico* (Liberoscambio, 1982) a cura di Toni Verità; *Il nuovo mondo dell'immagine elettronica* (Dedalo, 1985) a cura di Guido e Teresa Aristarco; e *La nuova immagine del mondo* (1983) a cura di Lorenzo Vitalone. Le prime concrete riflessioni sul decennio in corso compaiono più tardi. Ne *Il ciclo del postmoderno. La ricerca artistica negli anni '80* (Feltrinelli, 1987) Barilli esamina le diverse sfaccettature dell'arte dell'epoca, dalla pittura alla computer art. Valentini si conferma, invece, la teorica di riferimento per il "videoteatro" con i due volumi di *Teatro in immagine* (Bulzoni, 1987) e con *La camera astratta* (Ubulibri, 1988) dedicato all'opera collaborativa di Studio Azzurro e Giorgio Barberio Corsetti.

Video Magazine, N. 53, Marzo 1986. Copertina raffigurante Studio Azzurro e Giorgio Barberio Corsetti, *Prologo a un diario segreto contraffatto*, opera videoteatrale, La Piramide, Roma 1985.

Anche le raccolte di saggi hanno un'importanza notevole, perché restituiscono al lettore il fermento tipico di una situazione di *work in progress*, e includono interpretazioni critiche, prove di contestualizzazione storica e speculazioni sul futuro, con contributi di diverse figure che afferiscono al vasto network dell'arte video italiana, inclusi gli artisti, i quali ne approfittano per chiarire i parametri della propria pratica lasciandosi andare a volte all'impulso visionario tipico del manifesto. Una rilevante pubblicazione miscellanea è *Metamorfosi della visione. Saggi di pensiero elettronico* (ETS, 1988), a cura di Rosanna Albertini e Sandra Lischi. Ancor più preziosi, però, vista la bassa circolazione e la loro difficile reperibilità oggi, sono i cataloghi dei festival come quelli dell'*Arte Elettronica* di Camerino (Fagone), di *Ondavideo* (Lischi) e di *Taormina Arte* (Valentini), nonché le numerose pubblicazioni a cura di Bonora per i festival *U-Tape* e *Videoset* e diverse mostre presso il Centro Video arte di Ferrara o in altri spazi in Italia e all'estero.

Quanto alle riviste, oltre a quelle di arte contemporanea come Flash Art e Tema Celeste, articoli sull'arte video italiana compaiono su periodici di natura trasversale o che si occupano di moda, design e fumetti, tra cui: Alfabeta, Alter Alter, Domus, Frigidaire, Modo e Westuff. Dell'interesse del mondo del cinema per il video, invece, è esemplificativo un numero speciale della rivista Segnocinema (N.18, Maggio 1985) intitolato *L'Altro Video*. Inoltre, in funzione della diffusione sul mercato di tecnologia a basso costo, nel 1981 nascono le riviste Video e Video Magazine che pubblicano istruzioni per l'uso dei nuovi dispositivi, report da fiere e festival, e articoli di approfondimento sull'utilizzo del video in ambito cinematografico, mediatico e, nel caso di Video Magazine, anche artistico. In un recente studio, Diego Cavallotti ha analizzato i contenuti di queste riviste, presentandoli come emblematici per comprendere l'affermazione in Italia della figura del prosumer (che lui chiama *user*) e di quella che definisce una vera e propria "cultura video"[19].

Se negli studi di Paola Sega Serra Zanetti e Maria Grazia Tolomeo[20] e di Silvia Bordini[21] di fine anni anni Novanta l'arte video cede il passo a nuove tecnologie come la realtà virtuale, i primi tentativi di storicizzare l'arte video italiana risalgono agli anni Duemila. Autori come Alessandro Amaducci[22], Bruno Di Marino[23] e Angela Madesani, però, sembrano licenziare il decennio Ottanta come quello meno interessante. Madesani, per esempio, conclude il capitolo dedicato agli anni Settanta del suo libro con un'amara quanto miope riflessione: «il cinema e il video sarebbero tornati a occupare nel decennio successivo una posizione marginale. Si sarebbe tornati alla scultura e alla pittura [...] Era solo un problema di tempo e sarebbero tornati alla ribalta [...] Così, dopo la lunga ma non improduttiva pausa degli anni ottanta, si sarebbe rifesteggiato il ritorno del video»[24]. Figure come Sandra Lischi e Valentini Valentini, invece, non hanno mai smesso di fornire con-

19 Cfr. D. Cavallotti, *Cultura video: le riviste specializzate in Italia (1970-1995)*, Meltemi, Roma 2018.

20 Cfr. P. Sega Serra Zanetti e M. G. Tolomeo, *La coscienza luccicante. Dalla videoarte all'arte interattiva*, Gangemi, Roma 1998.

21 Cfr. S. Bordini, *Arte Elettronica*, Giunti, Firenze 2000.

22 Cfr. A. Amaducci, *Banda anomala. Un profilo della videoarte monocanale in Italia*, Lindau, Torino 2003.

23 Cfr. catalogo della mostra di B. Di Marino e L. Nicoli, (a cura di), *Elettroschock: 30 Anni di Video in Italia 1971-2001*, Castelvecchi, Roma 2001.

24 In A. Madesani, *Le icone fluttuanti. Storia del cinema d'artista e della videoarte in Italia*, Bruno Mondadori, Milano 2002, p. 101.

tributi e stimoli sull'importanza e varietà del video in epoca postmoderna, formando o influenzando nuove generazioni di studiosi[25].

Storicizzare e valorizzare le pratiche video italiane degli anni Ottanta è un atto dovuto e urgente. Risulta evidente però un problema di classificazione, non solo per rendere grazia alle intenzioni di molti artisti, ma perché la loro spinta verso l'ibridazione, lo sviluppo di dinamiche performative e l'utilizzo spesso ambiguo dei media rende impossibile cartografare e interpretare queste pratiche secondo i criteri metodologici di una singola disciplina. Più che nuovi metodi, bisogna quindi adottare un nuovo sguardo che ci permetta di inquadrare la sperimentazione video all'interno di una più vasta cultura visuale. Da questa prospettiva emerge come la produzione video non sia semplicemente una manifestazione ma la spina dorsale dell'epoca postmoderna, caratterizzata dal predominio dell'immagine, dall'ubiquità dei media e dalla nascita del *prosumer*, una nuova epoca che in Italia coincide con l'affermazione di un sistema di potere mediatico, che diventerà politico, ricalcando le linee della più avvincente fantascienza distopica di quegli anni.

25 Nel 2016 Valentina Valentini ha avviato insieme a Cosetta Saba un progetto di ricerca volto alla *Mappatura degli archivi e dei fondi di videoarte in Italia* che ha consentito al sottoscritto e ad altri giovani studiosi, di riscoprire importanti contributi alla storia dell'arte video italiana, di accedere a fonti utili alla storicizzazione di questo genere artistico e, non ultimo, di avviare un processo volto alla salvaguardia, mediante attività di archivio, restauro ecc., dei supporti su cui i video in questione sono registrati.

L'anima militante del video nell'epoca digitale

Flavia Dalila D'Amico

ABSTRACT

Nell'ambito del convegno *L'Esperienza dell'arte. Il sentire contemporaneo tra immagine, suono, informazione, trasmissione* a cura di Lucilla Meloni, Stefano Perna, Marina Vergiani e ospitato dal PAN di Napoli dal 17 al 19 Dicembre 2009, l'artista Paolo Rosa esordisce: «Quando si parla di video, spesso non si fa riferimento all'altra radice profonda, quella che ha rifiutato l'esperienza di immersione dentro il sistema dell'arte. Un mondo legato all'esperienza dell'attivismo politico, il quale spesso viene tranciato e oscurato». Il saggio si propone di esplorare quest'altra "radice del video" nelle sue manifestazioni più recenti, in un periodo a cavallo tra gli anni '90 e 2000, anni contraddistinti dalla diffusione delle tecnologie digitali e Internet. L'obiettivo è quello di fare chiarezza sullo stesso significato del termine "militante", quindi di delineare i tratti e i confini entro cui tali pratiche prendono oggi forma e i territori teorico-operativi, (riviste specializzate, forum, convegni, BBS, mailinglist, siti) in cui vengono discusse ed elaborate tattiche discorsive di produzione militante.

During the conference The art experience. The contemporary feeling between image, sound, information, transmission *curated by Lucilla Meloni, Stefano Perna, Marina Vergiani and hosted by the PAN of Naples (17 to 19 December 2009), the artist Paolo Rosa said: «when we talk about video, we often don't refer to the other deep root, the one that rejected the immersion in the art system. A world tied to the experience of political activism, which is often cut and obscured». The essay aims to explore this other "root of the video" in its most recent manifestations, in a period between the 90s and 2000s, years marked by the spread of digital*

technologies and the Internet: the aim is first to clarify the meaning of the term «militant" and, second, to outline the traits and boundaries within which these practices take shape today and the theoretical-operational territories (specialist magazines forums, conferences, bulletin boards, mailing lists, sites) where militant discursive production tactics are discussed and elaborated.

Il saggio si propone di esplorare la produzione video nelle sue manifestazioni militanti, in un periodo a cavallo tra gli anni '90 e 2000, anni contraddistinti dalla diffusione delle tecnologie digitali e Internet. Guardare alle pratiche artistiche videografiche contemporanee, stringendo l'attenzione sulle esperienze che si muovono sul solco dell'impegno civile significa districare diverse questioni di natura storica, metodologica, terminologica nonché fenomenologica. L'analisi infatti, più che offrire una mappatura esaustiva delle pratiche legate all'uso del video in funzione militante, si pone come un'interrogazione problematica circa la loro configurazione attuale e il loro rapporto di continuità/discontinuità con le radici storiche (le esperienze cinematografiche degli anni '60 e i videotapes degli anni '70) a partire da una ricognizione degli studi e delle discussioni in cui, nei periodi presi in esame sono stati negoziati termini, operazioni e ideologie.

Potremmo dire che sperimentazione linguistica e dissenso politico si costituiscono come marche genetiche della prima stagione della "video arte". Le prime sperimentazioni video si fanno strada tra anni '60 e '70, in un contesto di generale revisione dell'ordine costituito, un periodo di mobilitazioni internazionali in ambito sociale, culturale e artistico contro un sistema capitalista e intransigente verso tutte le minoranze della popolazione. Allora per gli artisti di ogni ambito disciplinare, sabotare il linguaggio, le istituzioni e il funzionamento dei luoghi di produzione e trasmissione del sapere, significava rifiutare i modelli di legittimazione del sistema capitalista. Per quegli artisti che si cimentavano con gli strumenti di produzione delle immagini a maggior ragione, manipolare gli apparati, tecnici e narrativi, soggiacenti ai media di comunicazione di massa, quello televisivo in primis, equivaleva a scalfire il terreno tramite cui tale sistema edificava il proprio consenso e addomesticava la società alle logiche del mercato e del consumo.

Tuttavia, negli anni '70 prolifera l'attività di collettivi statunitensi come Raindance Corporation, Videofreex, Ant Farm, Commediation, Global Village, TVTV, o per citare alcune esperienze italiane, il Collettivo Cinema Militante di Torino, Videobase e Alberto Grifi, i quali iniziano a utilizzare il *videotape* come strumento di lotta e di contro-informazione. Molti studi che ricostruiscono il fenomeno della produzione militante[1] ne segnano la na-

1 Cfr. S. Fadda, *Definizione zero. Origini della videoarte fra politica e comunicazione*, Meltemi Editore, Milano, 1999; S. Bordini, (a cura di), *Videoarte in Italia, Ricerche di Storia dell'arte*, Carocci, Roma, 2006, n. 88; E. Marcheschi, *La nuova Digital Guerrilla Television: per una post-produzione militante e d'autore*, in «Cinergie, il cinema e le altre arti», n°11, 2017; S. Lischi, *Il linguaggio del Video*, Carocci, Roma 2005; A. Amaducci, *Videoarte. Storia, autori, linguaggi*, Kaplan, Torino 2014; M. Sturken, *The Politics of Video Memory: Electronic Erasures and Inscriptions*, in M. Renov, E. Suderburg, (a cura di), *Resolutions: contemporary video practices*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996; D. Boyle, *A Brief History of American Documentary Video* in D. Hall, S. Jo Fifer, (edit by), *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, Aperture, New York, 1990; P. Ryan, *A Genealogy of video*, «Leonardo», Vol. 21, No.

scita successivamente all'immissione nel mercato del *Portapak* CV2400 ad opera della Sony nel 1964[2] che introduce la possibilità di riprodurre immediatamente il girato e di bypassare i tempi di sviluppo, montaggio e stampa della pellicola. Tuttavia, se è vero che negli anni '70 le innovazioni tecnologiche facilitino la possibilità di filmare a basso costo, consentendo agli artisti di dare voce ai senza voce, è altrettanto vero che già agli inizi degli anni '60 le pratiche e le riflessioni attorno a un Cinema Militante fossero già abbastanza corpose[3]. Per quel che concerne lo scenario italiano degli anni '60, il cinema diventò strumento di lotta per quelle soggettività generate da nuovi assetti produttivi e finanziari che indussero alla formazione di ampie faglie di diseguaglianze sociali e rivendicazione di diritti sociali primari, come la casa, l'istruzione, l'emancipazione dai vincoli di una morale paternalista e misogina[4], risorse equamente distribuite[5]. A queste istanze si associarono quelle delle giovani generazioni, che a livello nazionale e internazionale, si facevano promotori di una rivoluzione morale, culturale e politica, contestando una società autoritaria quanto negli ambienti familiari, tanto nelle istituzioni pubbliche. Queste "scosse" del sistema trovarono voce attraverso numerose pellicole, ad opera di registi, o di collettivi direttamente coinvolti nelle lotte come quelli studenteschi e femministi[6].

Come scrive Enrico Menduni infatti: «il video, da questo punto di vista, si configura come la prosecuzione del cinema politico con altri e più facili mezzi [...]. Un'estetica e un pensiero politico che sono propri del cinema dell'impegno si congiungono così con un'attrezzatura elettronica di provenienza televisiva»[7]. Con questo non si vuole dire che il passaggio dalla cinepresa alla telecamera sia stato indolore e senza ricadute sul piano del linguaggio. Ma che, come sottolinea lo studioso Raymond Williams, pratiche e strumenti

1, pp. 39-44, 1988.

2 Questo sistema era costituito da una telecamera e un microfono incorporato per la ripresa, e da un videoregistratore (VTR) predisposto alla "scrittura" delle immagini sul nastro.

3 Cfr. C. Uva, *L' immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2015; F. Rosati, *1968-1972 esperienze di cinema militante*, Studi monografici di Bianco e Nero, Società Gestioni Editoriali, Roma 1973; C. Bisoni, *Le masse, la lotta di classe, i testi gramsciani. Appunti sulla ricezione del cinema politico italiano tra anni Sessanta e Settanta*, in «Close Up», n. 23, dicembre 2007-marzo 2008; G. B. Cavallaro, *Cinema come lotta e servizio*, in «Cineforum», n. 99-100, gennaio-febbraio 1971. G. Volpi, A. Rossi, J. Chessa, (a cura di), *Barricate di carta. "Cinema&Film", "Ombre Rosse", due riviste intorno al '68*, Mimesis, Milano 2013; AA. VV., *Per una nuova critica. I convegni pesaresi 1965-1967*, Marsilio, Venezia 1989; V. Camerino, *Il cinema e il '68. Le sfide dell'immaginario*, Barbieri, Manduria 1998, L. Miccichè, (a cura di), *Il cinema del riflusso. Film e cineasti italiani degli anni '70*, Marsilio, Venezia1997.

4 Le contestazioni femministe tra gli anni Sessanta e Settanta sancirono sul piano normativo importanti cambiamenti sociali come: l'introduzione del divorzio (nel 1970, riconfermato con la sconfitta del referendum abrogativo nel 1974), la depenalizzazione dell'aborto (1978), la parificazione delle condizioni lavorative (culminata nella legge del 1977).

5 In questi anni viene riconosciuto il ruolo delle organizzazioni sindacali e della contrattazione collettiva, la crescita dei salari e delle tutele dei lavoratori, sancite dalla legge 300/1970, meglio nota come "Statuto dei lavoratori".

6 Va ricordato il ruolo di Annabella Miscuglio che fonda insieme a Rony Daopoulo il Collettivo di Cinema Femminista realizzando rassegne di cinema delle donne e diversi film come *L'aggettivo donna (1971), La lotta non è finita* (1973).

7 E. Menduni, *L'altro video. Videodocumentazione e tv via cavo*, in L. Miccichè, (a cura di), *Il cinema del riflusso. Film e cineasti italiani degli anni '70*, Marsilio Venezia 1997, pp. 60-61.

tecnici si modificano a vicenda, i mezzi espressivi stabiliscono solo i limiti al cui interno le pratiche mediali e culturali si sviluppano, non le cause[8]. Stando a questa posizione, che l'autore sintetizza nella nozione di "*Soft Determination*", la comparsa della tecnologia elettronica prima e di quella digitale dopo, stabilisce i limiti entro cui istanze socioculturali già presenti in una determinata società trovano sbocco e applicazione. Secondo tale prospettiva, adottata nell'analisi che qui si propone, le tecnologie, pur conservando un ruolo centrale nelle ricerche espressive degli artisti, non ne dominano le scelte, semmai le coadiuvano. Si tenterà quindi di comprendere come la compenetrazione tra urgenze espressive, sociali e sviluppi tecnologici impattino con le istanze "militanti" ai tempi del digitale e di Internet.

Un altro nodo da sciogliere riguarda inoltre la stessa nozione di "militanza". Consultando gli studi e i documenti in merito, dagli anni '60 a oggi, si resta spiazzati dalla mole di termini utilizzati per descrivere tale fenomeno e sul loro significato. L'accento è posto ora sulla possibilità offerta alla gente comune di prendere voce, ora sulla ripresa diretta delle lotte militanti, ora sulla capacità di sabotare i linguaggi degli strumenti di riproduzione del reale, ora sul rifiuto di aderire ai circuiti e alle logiche delle istituzioni ufficiali di trasmissione del sapere. L'accezione di "militanza" muta sulla base della lente teorica adottata dunque. In riferimento alla prima stagione del video, Simonetta Fadda scrive:

> Video di movimento, video militante, video di base, televisione leggera, televisione povera: molteplici erano gli appellativi che mostravano le aspirazioni di chi cercava nel video il mezzo per dare una testimonianza [...] costruire la storia dal basso, questa l'utopia che il video sembra materializzare e a cui si deve il suo immediato successo[9].

Alla dispersione terminologica riscontrata dalla studiosa si potrebbero oggi aggiungere i termini di *Digital Guerrilla Television*, video-attivismo, *hacktivism*, *artivismo*, *media-activism*, *tactical media*. Come vedremo, ciascuna di queste definizioni rimanda a cornici teoriche differenti, che di volta in volta spostano e riformulano l'oggetto di questa analisi. La questione si complica maggiormente per le produzioni più recenti, che a differenza di quelle degli anni '60 e '70, abbondantemente storicizzate, trovano ancora poco spazio in ricognizioni storico-critiche esaustive o, laddove ne prendano parte, trascinano con sé quel peccato originale di disaccordo sulla natura dell'oggetto indagato. Guardare alle pratiche artistiche videografiche contemporanee, stringendo l'attenzione sulle esperienze che si muovono sul solco dell'impegno "militante" significa dunque districare diverse questioni di natura storica, metodologica, terminologica nonché fenomenologica.

8 Cfr. R. Williams, *Televisione. Tecnologia e forma culturale e altri scritti sulla TV* [1974], Editori Riuniti, Roma 2000, pp. 148-153.

9 In S. Fadda, *Definizione zero. Origini della videoarte fra politica e comunicazione*, Meltemi Editore, Milano, 1999, p. 111.

Solo Limoni: Il G8 di Genova per Giacomo Verde

Iniziamo menzionando una produzione che per più di un aspetto ci consente di entrare nel vivo di questa materia: *SOLO LIMONI*, (2001) di Giacomo Verde, uno tra gli artisti nel panorama italiano, che sin dagli inizi degli anni '80 sperimenta l'utilizzo di diverse tecnologie povere considerate, non solo come strumenti espressivi, ma soprattutto come luoghi di negoziazione tra le rappresentazioni sociali e il loro controllo da parte dei poteri politico-economici. Seguendo quest'ottica l'artista sonda le possibilità creative di questi mezzi, dichiarandone sempre i processi e rilasciando materiali e istruzioni d'uso ai fruitori, al fine di avvicinare il più possibile le persone alla tecnologia in modo da orientarla, anziché farsene orientare. Gran parte dei lavori di Giacomo Verde, sono infatti rilasciati in licenza *Creative Commons*[10] per consentirne a chiunque il riutilizzo, a patto che non sia a fini di lucro.

SOLO LIMONI è una documentazione video-poetica che racconta alcuni dei tragici momenti vissuti durante le giornate di contestazione al G8 di Genova del 2001. Già il titolo dichiara la volontà di continuare a vedere laddove si imponga una cecità aberrante. I limoni infatti servono ai manifestanti per calmare l'effetto dei lacrimogeni: Vedere oltre l'appannaggio e il fumo raccontato dai vari TG per meglio ricordare, è l'obbiettivo primo di questa documentazione. La video-testimonianza, suddivisa in 13 episodi[11] è frutto della selezione di varie riprese effettuate da Giacomo Verde e da altri videomaker indipendenti. Un lavoro collettivo quindi, teso a superare la privatizzazione dell'immaginario imposta dagli standard del mezzo televisivo. La selezione delle immagini segue il criterio di evitare i momenti più "spettacolarizzanti" per offrire un controcampo alle inquadrature già viste con dettagli prossimi, ma non al centro "degli eventi" drammatici. Tale scelta è per l'artista un atto di ri-contestualizzazione delle immagini, contro quello di decontestualizzazione operato dai mass-media[12]. La video-testimonianza procede mediante un montaggio che lascia il tempo di "distrarsi a pensare"[13] non rinunciando a immagini esteticamente

10 Tale licenza si fonda sulla visione dei contenuti del web come beni comuni digitali che possono essere copiati, distribuiti, modificati, miscelati, ed usati entro i limiti della legge sul copyright. Viene presentata al pubblico nel maggio del 2002. Le licenze Creative Commons offrono sei diverse articolazioni del diritto d'autore. Il detentore dei diritti ad esempio, può non autorizzare a priori usi prevalentemente commerciali dell'opera (opzione *Non commerciale*, acronimo inglese: *NC*) o la creazione di opere derivate (*Non opere derivate*, acronimo: *ND*); e se sono possibili opere derivate, può imporre l'obbligo di rilasciarle con la stessa licenza dell'opera originaria (*Condividi allo stesso modo*, acronimo: *SA*, da "Share-Alike"). Le combinazioni di queste scelte generano le sei licenze CC. Per un approfondimento dell'argomento visitare il sito: www.creativecommons.it

11 I titoli degli episodi sono: *I tre cecchini*; *Le mutande prima del tunnel*; *Tutto bene!*; *Corpi speciali*; *Raccolta differenziata*; *Super discount*; *Nel frattempo*; *L'edicola aperta*; *Ce li portiamo via*; *Non calpestate le aiuole*; *La telecamera di Pasolini*; *Tutto il peso del mondo*; *Solo limoni*; *Finale*.

12 Scrive l'artista: «Le immagini di per sé non significano nulla. Tutto dipende dal contesto in cui vengono inserite. Vedere degli scontri tra polizia e manifestanti non spiega il perché di quegli scontri. Mostrare dei giovani che sfasciano un'auto può provocare considerazioni morali diverse anche se, comunque, "emozionanti" proprio come possono essere non altrettanto "emozionanti" le immagini di un corteo che sfila pacificamente». G. Verde, *Figurine fuori formato*, in *Artivismo tecnologico*, Edizioni BFS – Biblioteca Franco Serantini - Pisa 2007, p. 74.

13 *Ibidem.*

valide, nella convinzione che la questione politica sia sempre anche es-etica[14]. Il processo di contestualizzazione si rinforza avvalendosi in alcuni momenti dei versi poetici recitati in off dall'autore Lello Voce. Documentazione visiva e poesia si legano poi alla ricercata colonna sonora di Mauro Lupone che intervalla improvvisi silenzi a sonorità stridenti.

Un ulteriore elemento che ci sembra importante ai fini di questa trattazione è che Giacomo Verde abbia donato *SOLO LIMONI* alla piattaforma *Indymedia*[15], attestandone così la natura indipendente sia per la modalità di produzione che per quella di distribuzione. «La forma è il contenuto. Realizzare un filmato che non rispetta i margini della classificazione data dal mercato delle figurine è il mio modo per contestare, costruttivamente, il pensiero unico del mercato globale»[16]. Le parole dell'artista, assumono connotati doppiamente importanti se pensiamo che: le giornate di Genova nel Luglio del 2001, furono terreno di sanguinosi scontri tra le forze dell'ordine e i manifestanti afferenti al movimento No-Global[17]. Come in molti hanno evidenziato, Genova rappresenta un punto di svolta importante per la produzione militante più recente, non solo quella italiana. Matteo Pasquinelli, nel suo manuale *Media Activism* su cui avremo modo di tornare, inquadra la nascita del "media attivismo", inteso come movimento organizzato e sottostante a precise regole nel 1999 quando a Seattle si svolge l'incontro della World Trade Organization (l'Organizzazione del commercio mondiale) e per la prima volta, un movimento globale autorganizzato attraverso la rete, assume visibilità internazionale. «Media attivismo è una parola di origine anglosassone - ci informa il curatore - che può essere considerata sinonimo del termine italiano militante»[18].

Chiaramente questa partecipazione globale non arriva improvvisamente. Sin dalla fine degli anni '80, parallelamente allo sviluppo delle reti telematiche, diversi attivisti legati a realtà di movimento intuiscono il potenziale delle BBS, (Bulletin Boards System), piattaforme di condivisione via modem[19] divise per aree tematiche. Si formano una serie di BBS

14 *Ibidem.*

15 Piattaforma in rete di giornalisti indipendenti, su temi politici e sociali. Nata a Seattle durante la protesta contro il WTO a livello mondiale nel 1999. Indymedia utilizza una modalità di pubblicazione aperta permettendo a chiunque di contribuire all'informazione.

16 Verde, G., *Figurine fuori formato*, in *Artivismo tecnologico*, Edizioni BFS – Biblioteca Franco Serantini - Pisa 2007, p. 75.

17 Un insieme internazionale di gruppi, organizzazioni non governative, associazioni e singoli individui relativamente eterogenei dal punto di vista politico e accomunati dalla critica al sistema economico neoliberista.

18 Cfr. M. Pasquinelli, (a cura di), *Media activism: strategie e pratiche della comunicazione indipendente*, Derive e Approdi, Roma 2002, p. 5.

19 Una BBS si basava sullo scambio di messaggi inviati via modem e computer da diversi utenti, nell'ambito di diverse aree tematiche di discussione. Ward Christensen e Randy Suess creano la prima una BBS nel 1978, chiamata allora CBBS. I computer di una rete telematica amatoriale, erano collegati via linea telefonica attraverso il modem e andavano a formare i "nodi" della rete di tante BBS collegate fra loro. La storia di queste reti in Italia è strettamente collegata a quella antagonista di movimento. È forse per questo che dal maggio 1994 si scatena una forte repressione contro le BBS italiane, ricordato con il nome Italian Crackdown. Cfr. Carlo Gubitosa, *Italian Crackdown*. Per un elenco completo delle BBS e molte altre informazioni aggiuntive sulle reti telematiche amatoriali, Cfr. *Digital Guerrilla. Guida all'uso alternativo di computer, modem e reti telematiche*, autoproduzione Cyberspace, Torino, 1995.

dichiaratamente politicizzate che entrano in relazione tra loro mediante ECN (*European Counter Network*)[20]. Con la diffusione di Internet le BBS vengono trasformate in *mailing list* internazionali di discussione, alcune delle quali dedicate alla riflessione critica sull'arte, i media e l'attivismo. Tra queste "Net_Institute", fra i cui fondatori vi sono Franco Berardi "Bifo" e Matteo Pasquinelli, che nasce come una *mailing list* nel febbraio 2000 e a cui si deve la fondazione di *Indymedia* Italia. Certamente importante l'azione di "Nettime", sia per il ruolo svolto nella nascita di quella che poi è stata definita *net.art*[21], sia perché dà origine a un network di progetti, pubblicazioni e siti internet che favoriscono la circolazione della "net culture" anche al di fuori della rete[22]. In questa direzione in Italia un ruolo centrale è stato ricoperto dai Centri Sociali, che si sono costituiti come centri nevralgici per la diffusione di conoscenze relative all'uso critico di strumenti tecnologici e informatici mediante l'istituzione di numerosi *Hacklab*[23].

20 In Italia, le BBS si diffondono grazie alla rete FidoNet che arriva nel 1986 con il primo nodo nella città di Potenza, chiamato Fido Potenza. La rete FidoNet nasce nel 1983, ad opera di Tom Jennings e poi si diffonde a livello internazionale all'inizio del 1985. Nel 1986, FidoNet arriva in Italia e Giorgio Rutigliano dà origine al primo nodo nella città di Potenza, chiamato Fido Potenza. Fra i network di BBS attivi in Italia nel primo periodo della telematica "amatoriale", oltre a FidoNet, CyberNet, FreakNet e E.C.N., troviamo anche OneNet, FirNet, ToscaNet, ScoutNet, ChronosNet, EuroNet, Itax Council Net, LariaNet, LinuxNet, LogosNet, P-Net, RingNet, RpgNet, SatNet, SkyNet, VirNet, ZyxelNet e PeaceLink. Per maggiori approfondimenti cfr. L. Beritelli, (a cura di) *Kaos. 10 anni di Hacking e mediattivismo*, Mim Edizioni, Milano 2012.

21 Il termine inizia a circolare nella mailing list nel dicembre del 1995 ad opera dell'artista sloveno Vuk Cosic. La comparsa del termine si propone sin da subito come dibattito sullo stesso statuto della Rete e della pratica artistica che di essa si nutre. L'acume della discussione ruotava attorno a due diverse definizioni: *Art on the net e net.art*. La prima vedeva la Rete come nuovo mezzo di distribuzione delle opere d'arte, la seconda come modello alternativo di relazione sociale. Il dibattito decreta la fortuna del termine "net.art" perché, anteponendo il suffisso "net", si esalta il carattere interattivo, processuale e collaborativo di questa pratica. Un'arte del fare Rete e non solo veicolata in Rete. La *net.art* infatti, non si serve solo del *World Wide Web*, ma si dipana su una gamma assai più vasta di protocolli, canali e strumenti di comunicazione: e-mail, *browser*, *mailing list*, Internet, *Relay Chat*, *Mud*, motori di ricerca, sistemi *peer-to-peer*, satellitari, *wireless* e altro ancora. Cfr. D. Marco, M. Giuseppe, *Net.art. L'arte della connesione*, Shake edizioni, Milano 2003.

22 Su queste esperienze una ricca ricostruzione è fornita dalla studiosa Tatiana Bazzichelli che introduce il termine *artivism*, unione tra arte e attivismo. Tatiana Bazzichelli fornisce una lente vasta e sociologica del fenomeno inserendo tali pratiche nel più vasto contesto del *networking*, una forma d'arte plurale nelle espressioni, nelle modalità e negli obiettivi, che si pone come obiettivo la creazione di comunità. Sebbene la sua analisi non si limita al fenomeno della militanza, ma includa progetti e pratiche di diversa natura: dalle litografie di Albrecht Dürer ai diagrammi di George Maciunas, dai complotti mediatici di Luther Blissett al Guerriglia Marketing, il contributo della Bazzichelli ci sembra il più prezioso tra la letteratura recente, poiché ricostruisce attentamente i rapporti tra le varie comunità militanti italiane in dialogo con le realtà internazionali e la storia politica dell'Italia. Cfr. T. Bazzichelli, *Networking. La Rete come arte*, Costa&Nolan, Milano 2006.

23 Ad esempio, a Roma il Forte Prenestino ha dato vita nel 1994 al collettivo AvANa, Uno spazio di sperimentazione tecnologica e di discussione, dal 1995 mediante una BBS, poi attraverso un *Hacklab*. Il gruppo AvANa, si è occupato negli anni sia di tematiche relative alla democrazia elettronica e alla cittadinanza informatica (no-copyright, telematica sociale, autoformazione informatica, reti civiche sul territorio), sia di attività di produzione creativa, in rapporto con altre esperienze di produzione video militante, come il collettivo video Candida TV di cui si parlerà in seguito. Sempre nell'ambito dei Centri Sociali, importante è il gruppo di Decoder di Milano che ha fondato la rivista omonima e la casa editrice Shake Edizioni. Nato nel 1986 ed è stato fra i promotori dei primi dibattiti sull'uso sociale delle tecnologie telematiche. Oggi Decoder esiste in versione on-line e continua a dare

Tuttavia, se le contestazioni di Seattle nel 1999 risultano emblematiche è perché in quella occasione nasce il primo nodo della piattaforma di giornalisti indipendenti *Indymedia* che si appoggia su server offerti gratuitamente da alcuni provider americani tra cui *Freespeech.org*[24]. Come si legge sul libro del collettivo mediattivista Autistici Inventati:

> Nei due anni successivi non ci sarà vertice di istituzioni internazionali che non venga contestato da almeno decine di migliaia di persone. La società civile sembra un poco risvegliarsi e nascono i social forum, delle assemblee composite che vorrebbero costituire un'alternativa dal basso ai processi di globalizzazione del grande capitale. Per quanto fragile, imberbe e inconcludente, si ha l'impressione di fare parte di un movimento internazionale[25].

Questo movimento mediatico si è affermato attraverso la creazione di *Independent Media Centers* (IMC) che discutono, mediante *mailing list*, le linee di condotta sull'uso alternativo dei media, assicurandosi di garantire ampia rappresentatività a tutte le aree di attivismo (sessuale, razziale, ecc.)[26]. A Genova, nella notte tra il 21 luglio e il 22 luglio 2001, le forze dell'ordine fanno un blitz violento al Media Center (dove si trovano anche l'*Indymedia Center* e la sede dell'assistenza legale) e alla scuola Pertini-Diaz, dove riposano un centinaio di manifestanti. L'attacco violento ai luoghi di produzione dell'informazione assume a livello internazionale un valore simbolico: un attacco alla libertà di espressione che va combattuto[27]. Da quel momento in poi infatti la gestione dell'informazione indipendente sarà un punto cruciale nell'agenda dei movimenti attivisti. «Marxianamente parlando- scrive Matteo Pasquinelli- l'obiettivo è riappropriarsi dei media in quanto mezzi di produzione, piuttosto che mezzi di rappresentazione: in quanto mezzi di produzione economica, produzione dell'immagine del mondo, produzione di bisogni e desideri»[28].

informazioni sull'universo underground e non solo. Cfr. A. Di Corinto, T. Tozzi, *Hacktivism. La libertà nelle maglie della rete*, Manifestolibri, Roma 2002, e T. Bazzichelli, *Networking. La Rete come arte*, Costa&Nolan, Milano 2006.

24 Progetto erede del *Free Speech Moviment* degli anni '60.

25 L. Beritelli, (a cura di) *Kaos. 10 anni di Hacking e mediattivismo*, Mim Edizioni, Milano 2012, p. 27.

26 Come Scrive Matteo Pasquinelli «diverse realtà sono confluite insieme: la comunità video attivista, le piccole radio pirata, gli hacker e gli sviluppatori di codice, i produttori di fanzine e l'universo della musica punk [...] Le procedure con cui vengono prese le decisioni sono spesso discusse sulle mailing lists degli IMC. Il movimento per i media alternativi si fonda su una struttura flessibile e aperta, sull'applicazione di usi e valori democratici alle nuove tecnologie, e sul continuo coinvolgimento nel connettere genti in un movimento transnazionale [...] Negli IMC attivi a pieno regime, un modello che ha funzionato bene è quello di avere due riunioni al giorno. Ogni incontro generale è interamente basato sul consenso di chi vi partecipa, con molteplici coordinatori che hanno la funzione di garantire la rappresentatività sessuale, razziale e delle varie aree di attivismo. Cfr. M. Pasquinelli, (a cura di), *Media activism: strategie e pratiche della comunicazione indipendente*, Derive e Approdi, Roma 2002, p. 54.

27 La quantità di materiale girato dai videomaker nella settimana di Genova è enorme, ma soprattutto è enorme il girato che rimane a Indymedia. Alla fine di agosto 2001 il sito Internet di Indymedia mette a disposizione la prima produzione fatta con quel materiale: Aggiornamento#1. Il video viene distribuito capillarmente dai nodi di tutta Italia e anche dai singoli attivisti, arrivando a diffondere almeno 3000 copie con la esclusiva distribuzione a mano e il passaparola. In *Ivi*, p. 57.

28 In *Ivi*, p. 14.

Frame da *Solo Limoni*, Giacomo Verde 2001.

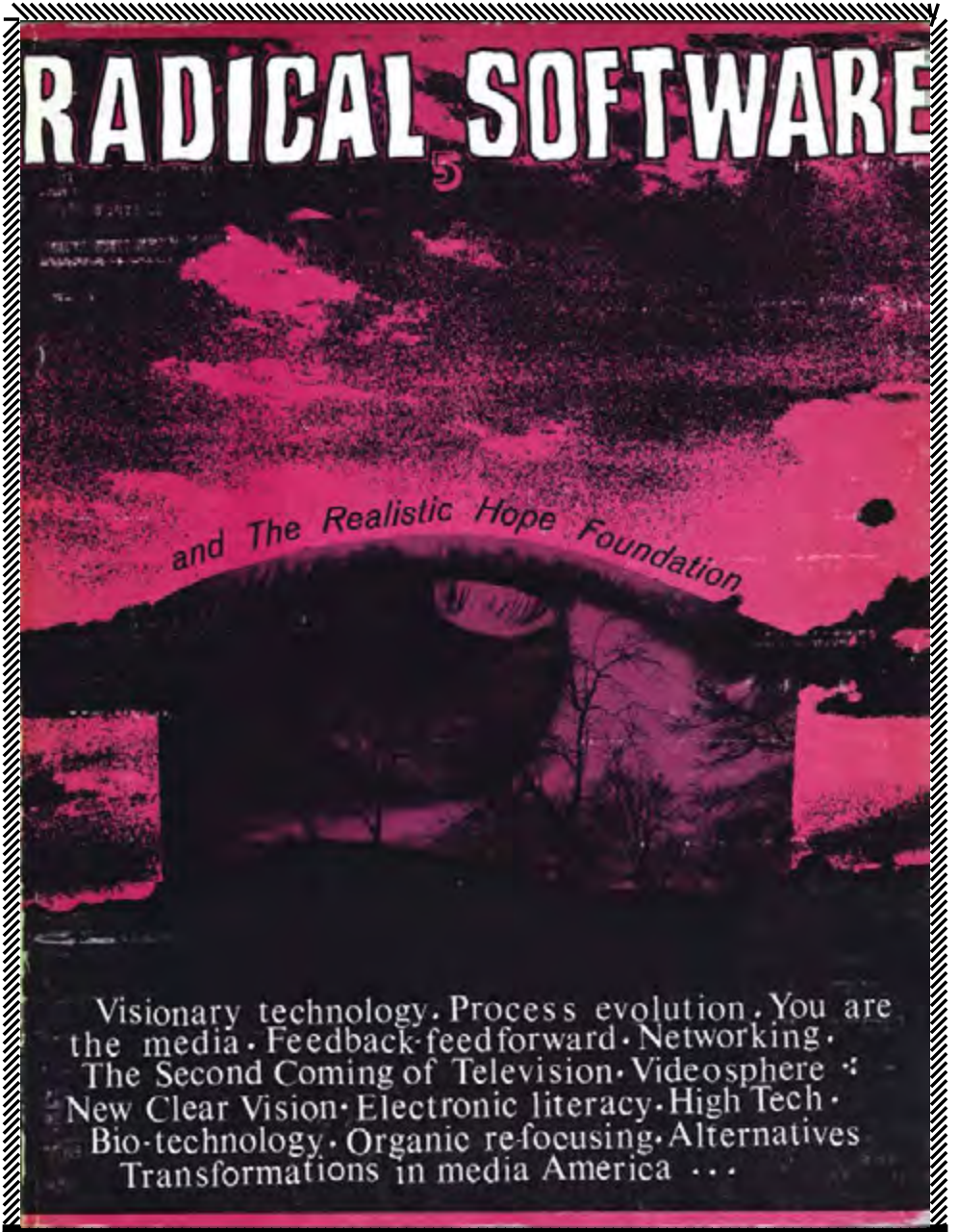
Tornando a *SOLO LIMONI* (2001), bisogna aggiungere un ultimo tassello: l'allora Presidente del Consiglio era Silvio Berlusconi, una figura che per eccellenza incarna il binomio potere-controllo dei mezzi di comunicazione. L'operazione di Giacomo Verde quindi risulta dissidente tanto verso un immaginario prodotto dalla Televisione, quanto verso i suoi apparati di produzione (per l'utilizzo di tecnologie povere e il ritmo disteso) distribuzione (la video-documentazione è visibile e scaricabile gratuitamente online)[29] e giurisdizione. Sull'ultimo punto è bene soffermarsi. Sul sito dell'artista si legge: «Il video è libero da *copyright* per qualsiasi uso NON commerciale di associazioni No-profit». Una simile scelta rimarca una presa di distanza verso un sistema che capitalizza analogamente merci e pensiero, alimentato da una visione della conoscenza e dell'arte come prodotto industriale[30]. Tale critica al sistema delle merci di stampo marxista, eco peraltro delle posizioni elaborate dall'Internazionale Situazionista[31], accomuna gran parte dei gruppi militanti,

29 *Solo Limoni* è oggi visibile sulla piattaforma vimeo all'indirizzo: vimeo.com/7666607 e scaricabile sulla Piattaforma New Global Vision all'indirizzo: www.ngvision.org/mediabase/335. Visionato in data 30/08/2019.

30 Cfr. anche L. Paccagnella, *Open acces: conoscenza aperta e società dell'informazione*, il Mulino, Bologna, 2010.

31 In tutti i numeri della rivista «Internationale Situationniste» compariva la scritta: «tous les textes publiés dans Internationale Situationniste peuvent être librement reproduits, traduits ou adaptés, même sans indication d'origine», ovvero "Tutti i testi pubblicati su Internationale Situationniste possono essere riprodotti, tradotti o adattati liberamente, anche senza indicazione d'origine".

ragione per la quale in questa sede si preferisce utilizzare il termine di “produzione”, rispetto a quella di “opera”.



Copertina della rivista *Radical Software*, n.5.

Una Storia di Conflitti

La letteratura critica in riferimento all'oggetto di questa analisi ha una doppia natura: una operata dagli storici e dai critici non direttamente coinvolti nelle pratiche, l'altra, disseminata in manuali, riviste, *fanzine*, manifesti, e con la comparsa delle reti telematiche in BBS, *mailing list*, siti dedicati, elaborata dagli attori direttamente coinvolti nelle pratiche in oggetto. Anche attraverso una veloce perlustrazione di questo ingente e poco omogeneo materiale, un primo distinguo che salta all'occhio, utile per addentrarci in questa materia magmatica è che ci troviamo di fronte ad una area produttiva alimentata da una collettività. Ci troviamo di fronte a documenti multimediali, che si fanno portavoce dell'anima di un "movimento" e non delle prerogative di un singolo soggetto. Del resto, questa attitudine è depositata nello stesso termine "militante", participio presente di "militare":

> che milita, che fa parte di una milizia. Chi partecipa in modo attivo e impegnato alla vita dell'organizzazione, del partito o del movimento di cui è membro, svolgendo, sia all'interno sia all'esterno di essi, un'azione concreta di lotta, di polemica e di propaganda che fa parte di una milizia[32].

Dagli anni '60 a oggi, tale produzione sembra infatti riconoscersi in una grammatica, linguistica e operativa, elaborata e negoziata all'interno di occasioni di varia natura. Per chi si muove in questo ambiente, riflettere sui mezzi di comunicazione, condividerne le conoscenze (tecniche-operative-teoriche) e costruire immaginari alternativi mediante il loro utilizzo, si costituiscono come aspetti indiscernibili. Per tale motivo, l'analisi di questa specifica fucina produttiva non può prescindere dalla parallela indagine sui discorsi che la costruiscono.

Come si è detto, ancor prima della comparsa della tecnologia elettronica e digitale, era stato il Cinema a convogliare le istanze di un'epoca di contestazioni e lotte. Pur non addentrandoci nell'argomento che meriterebbe una trattazione separata per la mole di riflessioni e produzioni generate[33], diventa in questa sede utile riportare alcune coordinate del dibattito per tracciare dei fili di continuità e discontinuità con le pratiche successive.

Per quanto riguarda il panorama italiano, come ben evidenzia Christian Uva le riflessioni su un cinema militante «reso possibile dall'impiego dei formati ridotti (come l'8mm e il 16mm)», si svolgono attorno a pubblicazioni come *Ombre Rosse*, *Cinema&Film*, *Cinema Nuovo*, *Lotta Continua* e a tavole rotonde e rassegne, come quelle ospitate dalla Mostra del Cinema di Pesaro[34] o di Venezia[35]. È in queste sedi che iniziano ad essere messe a punto parole d'ordine e proposte programmatiche per la produzione di pratiche filmiche

32 Cfr. La voce sul Dizionario Treccani, www.treccani.it/vocabolario/ricerca/militante, visto il 30/08/2019.

33 Per un approfondimento si rimanda a C. Uva, *L' immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2015.

34 In particolare, L'altro video, con una rassegna di videoartisti, di gruppi di base italiani e stranieri, di esperienze a metà strada fra cinema e televisione a cura di Adriano Aprà, 9ª Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro 12-19 settembre 1973, in *L'altro video. Incontro sul videotape*, «Quaderno informativo» n. 44. Cfr. anche P. Baldelli, *L'ideologia nelle strutture del linguaggio*, in *Per una nuova critica. I convegni pesaresi 1965-1967*, Marsilio, Venezia 1989.

35 Durante "Le Giornate del Cinema Italiano" a Venezia, si svolge un seminario dal titolo "Libertà di comunicazione" 1-4 settembre, 1973.

che non rappresentassero gli scontri sociali, ma li documentassero a stretto contatto con le classi in lotta. La proposta che emerge dai vari articoli, pur nella varietà dei punti di vista è quella, come scrive Pio Baldelli di un cinema: «senza ambizione di durata, di compiutezza, capace di calare nelle situazioni concrete, un volantinaggio cinematografico [...] che renda i soggetti dell'azione politica padroni dell'informazione», con «iniziative aggressive nei confronti delle istituzioni del potere (dalle aziende giornalistiche all'azienda radiotelevisiva)[36] e dove l'ideologia è quella «ricavata dal linguaggio, dallo stile, dai rapporti interni dell'opera, e non dagli intenti, dai programmi, dalle profezie. Insomma, l'ideologia come struttura conoscitiva dello stile»[37]. O come scrive Guido Aristarco in *Cinema Nuovo*, un Cinema che «rifiuti ogni compromesso e intervenga direttamente nella formazione di una cultura di classe»[38], che non debba essere costretto «ad indulgere ai vincoli dello "spettacolo" e alle remore economiche della distribuzione», come dice Giampaolo Bernagozzi durante una tavola rotonda ospitata dalla rivista Bianco e Nero[39].

Sul piano operativo, le proposte sono variegate. Un'idea delle differenti posizioni dei registi sull'uso del Cinema come strumento di lotta ci è fornita da *Il Cinema è finito?* (1968) il primo Cinegiornale Libero di Zavattini che documenta una discussione tra lo stesso Zavattini e diversi registi sui criteri da seguire per attestare i cinegiornali come intervento concreto nelle lotte delle classi lavoratrici[40].

Esemplare è il caso della rivista *Ombre Rosse* che sostanzia un legame diretto con le istanze di movimento con una proposta, oltre che programmatica anche operativa, mediante la costituzione del Collettivo Cinema Militante di Torino, il cui nucleo fondatore proviene proprio dalla redazione della rivista. È in *Ombre Rosse* che appare, una sorta di manifesto steso da esponenti del Movimento Studentesco e dagli stessi redattori, poi diffuso durante la Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro del 1968. Nel documento si legge:

> La linea di demarcazione di un cinema al servizio della rivoluzione è costituita dalla demistificazione dei rapporti di potere all'interno del sistema e dall'analisi della lotta di classe [...] Crediamo con Guevara che un intellettuale per essere rivoluzionario debba annullarsi in quanto intellettuale, per partecipare al movimento reale di operai, contadini e studenti [...] Significa che deve ne-

36 In P. Baldelli, in V. Camerino, (a cura di), *Il cinema e il '68. Le sfide dell'immaginario*, Barbieri, Manduria 1998, p. 98.

37 In P. Baldelli, *L'ideologia nelle strutture del linguaggio*, in *Per una nuova critica. I convegni pesaresi 1965-1967*, Marsilio, Venezia 1989 p. 383.

38 In G. Aristarco, *Relazione di Guido Aristarco per «Cinema Nuovo»*, in V. Camerino, (a cura di), *Il cinema e il '68: le sfide dell'immaginario*, Barbieri, Modena 1998, cit., p. 177.

39 In G. Bernagozzi, *Relazione di Giampaolo Bernagozzi a nome di Cineclub. Ipotesi per un cinema politico*, in F. Rosati 1973, cit., p. 109.

40 Alla discussione partecipano lo stesso Zavattini e Silvano Agosti, Alfredo Angeli, Giuseppe Bellecca, Marco Bellocchio, Liliana Cavani, Nico D'Alessandria, Giuseppe Ferrara, Alfredo Leonardi, Pier Giuseppe Murgia, Salvatore Samperi, Romano Scavolini, Elda Tattoli, Gianni Toti. Mentre Ferrara parteggia per la presa dal sistema produttivo e distributivo del cinema «Come puoi essere eversivo rispetto all'Agis, non può che rientrare nel sistema. Siamo dei condizionati», denunciando «l'alibi classico dell'intellettuale di sinistra che crede di poter fare la rivoluzione restando nel sistema», Agosti e Bellocchio, consapevoli dell'impossibilità di uscire dal sistema, considerano eversivo la documentazione delle lotte a stretto contatto con i movimenti.

> garsi come classe separata che conduce la sua battaglia solo all'interno del mondo della cultura[41].

Questo documento si rivela preziosissimo, perché molte delle questioni sollevate come la demistificazione, il rifiuto della figura dell'intellettuale solitario, il rifiuto delle strutture ufficiali del sistema cinematografico, si costituiscono come vedremo più avanti, fino a oggi come marche distintive della produzione militante. Oltre a fornire delle coordinate teoriche su ciò che contraddistingue «un cinema al servizio della rivoluzione», il documento propone anche delle linee guida rispetto alla realizzazione e alla distribuzione filmica:

> Usando i materiali più diversi ritenuti funzionali al discorso (il documento, l'apologo, l'analisi teorica, la citazione, il fumetto, la pantomima, il disegno animato, il cinema diretto, ecc.), questo tipo di cinema mira alla spiegazione dei fatti politici mostrando la realtà della lotta di classe [...] per arrivare ai suoi naturali destinatari che sono gli operai, i contadini, gli studenti, occorre utilizzare tutti i canali possibili. Allo stato attuale si potrebbero indicare i canali del Movimento Studentesco (facoltà occupate, i centri universitari, i collegi universitari, i circoli d'istituto)[42].

Se Giacomo Verde nel 2001 pensa di donare *SOLO LIMONI* (2001) ad *Indymedia* disponendo la possibilità di visionare gratuitamente la video-documentazione, anche qui si sottolinea l'urgenza di svincolarsi dai circuiti di diffusione tradizionale e "utilizzare tutti i canali possibili" per "arrivare ai naturali destinatari". L'obiettivo primario della produzione è infatti quello di offrire la possibilità ai destinatari di sviluppare una coscienza critica attraverso la visione di storie non raccontate dai canali di informazioni ufficiali, e insieme denunciare la mistificazione ideologica insita nel linguaggio di tali canali.

Un risvolto concreto su questi punti è la costituzione nel 1968 del Collettivo Cinema Militante di Torino[43] che si proponeva: «un cinema marginale, antagonista a questo sistema e alle sue regole di mercato, che concepiva l'uso del film come arma di lotta politica. Gli operai, gli studenti, i proletari da sempre esclusi diventavano i veri protagonisti, i soggetti principali di questo cinema»[44]. Prestando fede a questi obiettivi, nel 1973 il CCM si dota di una Shibaden ¼", una delle prime videocamere portatili che registrava su nastro, proseguendo quindi la propria attività mediante il video:

> Un grande evento - scrive Armando Ceste, uno dei fondatori del collettivo - perché ci permetteva di saltare tutti i passaggi cui fino a quel momento eravamo costretti (lo sviluppo, la stampa). Due volte liberi, dai costi (alti) e dai tempi

41 In *Cultura al servizio della rivoluzione*, in «Ombre Rosse», 5 agosto 1968, p. 5-6.

42 In *Ivi*, p. 6.

43 Il CCM si forma come organismo nazionale di coordinamento di diversi gruppi in Italia, tra i quali i più attivi sono quelli di Roma, Milano e appunto di Torino. Alcune delle produzioni più importanti sono: *Lotte alla Rhodiatoce* (1968/69), *La fabbrica aperta* (come gli operai cinesi hanno preso il potere) (1970/71), *Mirafiori '73: l'occupazione della Fiat* (1973), *La Resistenza in Val di Susa - Socialismo e antifascismo / I ribelli* (1973), *Lotta di popolo in Cile (riprese dello spettacolo di Dario Fo e Franca Rame)* (1973) e *L'Abicì della guerra* (1974).

44 Retrospettiva "Spazio Aperto" Collettivo Cinema Militante Torino: 1968 / 1975 - 2° Festival Internazionale Cinema Giovani, a cura di Armando Ceste, Stefano Della Casa, Franca Manuele e Gianfranco Torri, Torino, 1984.

> (lunghi) dei laboratori di Milano e Roma. Il nostro "girato" si poteva ri-vedere subito, con le stesse persone, studenti, operai, che poche ore prima avevano sfilato in una manifestazione o stavano occupando una fabbrica[45].

Una delle prime produzioni in video del collettivo è *Mirafiori '73: l'occupazione della Fiat* (1973), una sorta di telegiornale che riporta quotidianamente le cronache di quelle giornate di lotta. Questa lotta, come tante altre non veniva riportata né dalla Rai, né da altri mezzi di comunicazione. Quindi non era solo contro-informazione, in questo caso era proprio informazione, perché non si andava contro ad una cosa che non esisteva[46].

Frame da *Il Festival del proletariato giovanile al Parco Lambro*, Alberto Grifi, 1976.

Un altro aspetto pregnante dell'attività del CCM è la volontà di estendere a un più vasto uditorio possibile la conoscenza tecnica sui mezzi impiegati. È il caso del documento *Note informative sul lavoro in videotape*, che spiega difficoltà e soluzioni per l'utilizzo dei videoregistratori, le peculiarità intrinseche del videotape, le modalità di ripresa e montaggio, momento quest'ultimo considerato come il più trascurabile dal Collettivo, interessato piuttosto a valorizzare quello «di partecipazione e contributo alle riprese e di discussione e critica alle singole parti via via realizzate»[47]. Come dicevamo in precedenza, accanto alle pratiche "militanti", esiste una folta letteratura di riviste e manuali, ad opera degli

45 In A. Ceste, *L'archivio del Collettivo Cinema Militante di Torino*, «Zapruder», n. 16, p. 146.

46 Cfr. *Ibidem*

47 In *Note informative sul lavoro in videotape* del Collettivo Cinema Militante di Torino, in *L'altro video. Incontro sul videotape*, «Quaderno informativo» n. 44, IX Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, 12-19 settembre 1973, p. 74.

stessi protagonisti della scena. Un esempio fondante di questa volontà di avvicinare le persone alla tecnologia è la rivista statunitense *Radical Software* fondata nel 1970 da alcuni esponenti del collettivo Raindance Corporation: Michael Shamberg compare come editore, Ira Schneider come co-ideatore, Beryl Korot e Phyllis Gershuny come redattori. La rivista stringe attorno a sé diversi esponenti della comunità video nordamericana. Sull'editoriale scritto da Korot, Gershuny e Shamberg si legge: *We need to get good tools into good hands*[48]. L'articolo inaugurale del primo numero segnalava la stretta relazione tra potere e controllo dell'informazione e l'importanza di saper padroneggiare i mezzi di comunicazioni[49]. La tecnologia video viene salutata come uno strumento libertario in grado di creare una comunità alternativa a quella addomesticata dal potere massmediatico. Con lo stesso intento di promuovere una cultura video alternativa al sistema televisivo e diffonderne la filosofia, lo stesso Michael Shamberg in sinergia con il gruppo Videofreex, scrive il volume/manuale, *Guerrilla television*[50], illustrato da Ant Farm.

Sulla scorta di questo manuale, in Italia Roberto Faenza, pubblica nel 1973 *Senza chiedere permesso. Come rivoluzionare l'informazione*[51]. Il volume, presentato da Faenza come un manuale per l'azione, non da leggere, ma da usare, è chiosato dalla postfazione di Pio Baldelli e Goffredo Fofi, i quali pongono l'accento sull'importanza etica di saper controllare i mezzi di comunicazione, come già nell'editoriale di *Radical Software*. In questa prospettiva il videotape si costituisce come uno strumento di appropriazione del potere da parte delle "masse"[52]. Nel capitolo "Col videotape la televisione la facciamo noi" Faenza infatti identifica il videotape «come nuovo strumento di analisi e di controinformazione, non mediata»[53] che «può passare dalle mani degli esperti e dei professionisti alle mani dei non esperti e dei non professionisti»[54]. Seguono capitoli dedicati alla spiegazione tecnica sull'uso del videotape, nonché sul suo specifico, argomentato dall'autore in contrapposizione a quello cinematografico. Come già negli scritti di Armando Ceste del CCM di Torino, anche qui la novità del video viene individuata nella possibilità di riprodurre

48 B. Korot, P. Gershuny, M. Shamberg, *Presentation, The Alternate Television Movement*, «Radical Software», Vol. I, n. 1, 1970.

49 «Coming of age in America means electronic imprinting which has already conditionated many millions of us to a process, global awareness. And we intuitively know that there is too much centralization and too little feedback designed into our culture's current systems [...] Fortunately, however, the trend of technology is towards greater access through decreased size and cost [...] Soon accessible VTR system and video cassettes will make alternate networks a reality». In *Ibidem.*

50 Cfr. M. Shamberg, *Guerrilla Television*, Raindance Corporation, Holt Rinehart and Winstin, New York, Chicago, San Francisco 1971.

51 Il testo è suddiviso in venticinque capitoli. Dopo aver analizzato il funzionamento dei mezzi di comunicazione e lo specifico del contesto italiano, si entra nel merito della questione con "Come riformare la radiotelevisione", passando per alcuni esempi virtuosi individuati dall'autore tra le esperienze Statunitensi e Canadesi, per arrivare al capitolo "Col videotape la televisione la facciamo noi" in cui si proclama il video come strumento per eccellenza a servizio della rivoluzione della comunicazione. Cfr. R. Faenza, S*enza chiedere permesso. Come rivoluzionare l'informazione*, Feltrinelli, Milano 1973.

52 In P. Baldelli, G. Fofi, *postfazione*, in R. Faenza, *Senza chiedere permesso. Come rivoluzionare l'informazione*, Feltrinelli, Milano 1973, p. 219.

53 In R. Faenza, *Senza chiedere permesso. Come rivoluzionare l'informazione*, Feltrinelli, Milano 1973, p. 51.

54 In *Ivi*, p. 48.

immediatamente il girato e mostrarlo subito, favorendo la diffusione e la discussione tra i destinatari interessati. Anche qui inoltre, il montaggio si costituisce quasi come un momento accessorio, definito come «l'operazione che serve per cucire insieme le scene in un ordine diverso da quello con cui sono state registrate»[55]. Approccio questo che denota ancora una volta l'esigenza programmatica di prendere le distanze da strutture linguistiche già esistenti, in campo televisivo e cinematografico, per enfatizzare quelle proprio del videotape individuato nell'immediatezza.

L'enfasi sull'immediatezza è una chiave di lettura sul videotape ricorrente tra i documenti prodotti in ambiente militante che in essa ne individuano lo specifico. Anna Lajolo, Alfredo Leonardi e Guido Lombardi, fondatori di Videobase dicono:

> Man mano che ci siamo avvicinati ai problemi sociali, alle istanze e alle lotte politiche del proletariato si è reso necessario [...] mettere in discussione tra noi le idee, il metodo e i contenuti [...] quindi verificare il nostro lavoro dal punto di vista della classe operaia, entrando in stretto contatto e collaborazione con i suoi organismi di massa e di base. Ciò è apparso più possibile con l'adozione del videoregistratore portatile [...] il risultato della registrazione può essere visto immediatamente su un televisore, sottoposto alla discussione e elaborazione[56].

Se pensiamo però che nello stesso anno di uscita del libro di Faenza, Nam June Paik realizzava *Global Groove* (1973) presso il Lab di Thirteen/WNET, un'opera che accosta la ripresa di danzatori in *chroma key* a immagini d'archivio, in un montaggio frenetico sorretto da effetti che trasformano i corpi in scie luminose, possiamo avere un'idea di quanto la riflessione sulla tecnica si configuri innanzitutto come discorso sulla tecnica e non come una sua descrizione oggettiva. La possibilità di riprodurre e intervenire immediatamente sulle riprese, è certamente una tra le caratteristiche che il videotape introduce, ma se in gran parte di questi scritti è evidenziata come il suo specifico è perché utile alla causa, quella cioè di favorire una discussione attorno "ai fatti" ripresi, ma soprattutto proporre lo strumento come garante di un'informazione "non mediata"[57]. Ancora una volta dunque possiamo notare quanto pratiche, oggetti tecnici e discorsi si compenetrino a vicenda.

È bene segnalare tuttavia che sia la produzione di Videobase, che il libro di Faenza respirano un rinnovato clima storico-politico e culturale rispetto alle esperienze sopra citate: Il 12 dicembre 1969, si assiste alla strage di piazza Fontana a Milano, che inaugura la nuova stagione politica della Strategia della[58] all'insegna del terrore. Il timore di una nuova involuzione autoritaria di stampo fascista genera l'urgenza per i movimenti extraparlamentari di allertare le coscienze di quante più persone possibili. Se nel manifesto del Movimento Studentesco pubblicato in *Ombre Rosse* "i naturali destinatari" della produzione militante erano "gli operai, i contadini, gli studenti", in questa nuova fase si cerca

55 In *Ivi*, p. 92.

56 In A. Lajolo, A. Leonardi, G. Lombardi, in M. Bacigalupo, (a cura di), *Il film sperimentale*, numero speciale di «Bianco e Nero», 1974, p. 141.

57 In *Ivi*, p. 51.

58 Per maggiori approfondimenti Cfr. A. Giannuli, *La strategia della tensione. Servizi segreti, partiti, golpe falliti, terrore fascista, politica internazionale: un bilancio definitivo*, Ponte Alle Grazie, Firenze 2018.

di parlare a tutti gli italiani. Si capisce dunque che l'immediatezza individuata come specifico del videotape diventa urgenza programmatica e ideologica, come scrivono Anna Lajolo e Guido Lombardi di Videobase: «i video fatti con i criteri di allora sarebbero oggi irripetibili [...]. L'utopia in parte realizzata di quegli anni, seguiva la realtà, ne accettava i ritmi»[59]. Qualche anno più tardi si apre infatti una nuova strada per le pratiche militanti sul solco di una nuova ondata rivoluzionaria sposterà infatti termini del discorso sotto la spinta delle istanze del Movimento del '77[60], che riuniva diversi gruppi extraparlamentari, operai, studenti, collettivi femministi nella dichiarata contestazione al sistema dei partiti e dei sindacati e una netta presa di distanza da quel compromesso storico che segnava il passaggio del PCI dall'opposizione di classe al sistema borghese[61]. Questa nuova ondata libertaria trova voce in diverse radio libere[62], e in alcune riviste come *Re Nudo* e *Rosso*[63]. Come scrive Christian Uva in questo periodo sono due le direttrici che caratterizzano la produzione militante: «quella rivolta a stimolare, documentandola, la partecipazione attiva, dal basso appunto, dei nuovi soggetti giovanili protagonisti di tale stagione, ma anche quella indirizzata a recuperare il ruolo della creatività e dell'immaginazione»[64]. In questo rinnovato scenario è doveroso quanto meno menzionare l'esperienza del Laboratorio di Comunicazione Militante di Milano[65], fondato nel 1976 da Paolo Rosa, Tullio Brunone, Giovanni Columbu ed Ettore Pasculli con l'obiettivo di «dimostrare la non oggettività dei contenuti e la artisticità delle forme inerenti al linguaggio usato dal potere»[66]. L'esperienza del L.C.M, seppur breve (dal 1976 al 1979), fu prolifica di iniziative sostenute da una pratica didattica nelle scuole e nei circoli del proletariato giovanile, mirata alla

59 In G. Lombardi, A. Lajolo, *Il video di parte*, in V. Valentini, (a cura di), *Dissensi tra film video televisione*, Sellerio, Palermo 1991, p. 271.

60 Per maggiori approfondimenti cfr. D. Guzzo, (a cura di), *Da "non garantiti" a precari. Il movimento del '77 e la crisi del lavoro nell'Italia post-fordista*, FrancoAngeli, Milano 2018.

61 Secondo lo storico Paul Ginsborg è possibile differenziare il movimento del '77 da quello precedente del '68 in due tendenze, spesso intrecciate: «La prima era "spontanea" e "creativa", sensibile al discorso femminista, ironica e irriverente incline a creare strutture alternative piuttosto che a sfidare quelle del potere. [...] La seconda tendenza, "autonoma" e militarista, intendeva valorizzare una cultura della violenza degli anni precedenti e organizzare i "nuovi soggetti sociali" per una battaglia contro lo Stato». In P. Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra ad oggi*, Einaudi, Torino 1988, p. 514.

62 Come Radio Onda Rossa di Roma, Radio Black-Out di Milano, Radio Alice di Bologna, Controradio di Firenze, Radio Onda d'Urto di BresciaNate a seguito della liberalizzazione della trasmissione via etere in ambito locale sancita dalla Corte Costituzionale con la sentenza n. 226. Per approfondimenti cfr. P. Ortoleva, G. Cordoni, N. Verna, (a cura di), *RADIO FM 1976-2006. Trent'anni di libertà d'antenna*, Minerva edizioni, Roma 2006.

63 Nel primo numero della rivista si legge: «Non è più tempo il tempo in cui "il pane" e "la libertà" potevano costituire un programma. Oggi è tempo di rivoluzione culturale a livello di capitalismo avanzato. Dunque, vogliamo parlare della cultura, della droga, del sesso e di tutto quello che ci riguarda ogni giorno». In *Quattro parole di presentazione*, in «Rosso. Quindicinale del Gruppo Gramsci», n. 1, 19 marzo 1973, p. 1.

64 C. Uva, *L' immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2015, p. 114.

65 Laboratorio di Comunicazione Militante, *L'arma dell'immagine, esperimenti di animazione sulla comunicazione visiva*, Mazzotta, Milano 1977.

66 LCM, Nota redatta in occasione della mostra *Strategia di Informazione 1976*, in A. Madesani, (a cura di), *Armamentari d'arte e comunicazione. L'esperienza del "Laboratorio" di Brunone, Columbu, Pasculli, Rosa negli anni della rivolta creativa*, Dalai Editore, Milano 2012, p. 6.

ricerca di un rinnovato uso creativo dei mass media accanto alla demistificazione del linguaggio che vi soggiace. Ma la produzione che forse ritrae in maniera più esemplare questa nuova stagione della attività militante è *Il Festival del proletariato giovanile al Parco Lambro* (1976), realizzato da Alberto Grifi e altri quattro collaboratori nel 1976. Il video nasce come documentazione della manifestazione su commissione degli organizzatori, fondatori della rivista *Re Nudo*. L'appuntamento allora principale del proletariato giovanile esplode però nella contestazione verso gli stessi organizzatori considerati "nuovi padroni di sinistra"[67]. Il video di Grifi diventa emblema di un mondo alternativo che si ripiega su stesso. Disobbediente tanto quanto i partecipanti alla manifestazione, Grifi, più che inquadrare i dibattiti e i concerti sul palco come da commissione, indugia sulla folla, sulle nudità, dando la parola ai partecipanti che considerano il festival come l'istituzionalizzazione e la monetizzazione di una ribellione spontanea e creativa. Emblematica, la dichiarazione rilasciata da un partecipante e che potremmo suggellare come sintomo di una nuova coscienza sui mezzi di comunicazione:

> Si sa bene che quando tu filmi anche delle cose autentiche, reali, anche in presa diretta, nel senso che fai del Cinema verità, tu sei portato a sceneggiare lì per lì, a inquadrare, in sostanza a contenere nei modi consentiti dall'economia anche ciò che di spontaneo sta succedendo [...] fai mercificazione sulla gente che filmi[68].

Gli anni '70 dunque si aprono con una cieca fiducia nello strumento del videotape quale attore principale di una rivoluzione nei rapporti di controllo e potere operata dai mezzi di comunicazioni, e si chiudono con il dubbio che qualsiasi mezzo obbedisca alle logiche mercificanti del sistema contestato.

Cos'è oggi un video militante?

Con l'avvento del digitale, la componente creativa unita alla dichiarata imparzialità del punto di vista di chi "racconta", assumono un ruolo centrale nella produzione militante. L'uso del *remix* di diversi materiali, del *found footage*, di effetti coloristici sono molto frequenti nelle produzioni più recenti. Il montaggio di *SOLO LIMONI* ad esempio, si costituisce come una parte incisiva della narrazione e non "accessoria". Non occulta l'intervento di un autore, ma al contrario lo enfatizza mostrando quanto le immagini siano sempre frutto di una visione parziale e soggettiva, mai "immediate".

Un altro esempio è *SuperVideo>>>G8* (2001) del collettivo romano Candida TV, anche questo dedicato alle giornate di Genova 2001. Il video si pone a metà tra una TV di strada e un *mash up*. Un reporter con una televisione di cartone in testa gira per le strade intervistando abitanti e manifestanti della città. Alle dichiarazioni rilasciate dall'ironico reporter, si affiancano immagini dei TG sulle notizie riguardanti le contestazioni di quei giorni. Il montaggio ha un ritmo frenetico: velocizzazioni, *ralenty*, *remix* di voci e immagini spesso parossisticamente reiterate, per accentuare il carattere ridondante e impreciso di alcune

67 In A. Grifi, in D. Zonta, T. Sanguineti, (a cura di), *Route 77. Cinema e dintorni*, in «Cineteca», n. 13, marzo 2007, p. 41.

68 Estratto dal film *Il Festival del proletariato giovanile al Parco Lambro* (1976) di Alberto Grifi.

notizie proveniente dai canali ufficiali (un Tg passa la notizia che Carlo Giuliani, un ragazzo che perde la vita in quei giorni fosse spagnolo ad esempio). Il video, diventa commento alle modalità massmediatiche di fare e dare notizia, e per contrasto si posiziona nella zona di un fuori formato non commercializzabile: le immagini infatti sono volutamente sgranate, il ritmo segue quello della musica techno, l'estetica quella dei videoclip di MTV, ma la durata troppo prolissa (28') per esserlo[69].

Se per un verso questo linguaggio è congeniale alle possibilità offerte dal digitale, certamente non ne delinea lo specifico. Pensiamo ad esempio a un video come *Steps* (1987) di Zbigniew Rybczyński che, facendo ampio uso del *chroma key* mescolava immagine elettronica e pellicola 35 mm, attingendo al film di Ėjzenštejn, *Corazzata Potëmkin* (Unione Sovietica, 1925).

Come circoscrivere allora oggi la produzione militante nel vasto e articolato panorama intermediale in cui viviamo? Come scrive Lev Manovich «il passaggio dall'analogico al digitale ha trasformato la rigidità delle forme di produzione precedenti»[70]. Il video, per sua natura ibrida e intimamente consegnato a trovare una specificità in opposizione o in relazione ad altri media, con l'ingresso del digitale esonda maggiormente in molteplici territori disciplinari. Parallelamente le prospettive teoriche si affrancano da studi specifici sui diversi media per rivolgere l'attenzione a una più articolata analisi che: metta in relazione tecnologia, società, politica, economia, i cosiddetti *New Media Studies*[71]; i rapporti di attraversamento tra i diversi media[72]; o ne renda problematica la storicizzazione intesa come progressione lineare di innovazioni tecniche e pratiche, portando in luce genealogie culturali e tecnologiche dei diversi media tra passato e presente[73], approccio questo dei cosiddetti *Media Archaeology*. Stringendo l'attenzione alla produzione militante, questa collisione intermediale di pratiche e prospettive si accosta a un oggetto che si emancipa per natura dall'utilizzo di un singolo media, per attraversare e insinuarsi in

69 Sul manifesto di Candida Tv leggiamo: Candida nasce dal sangue malato della razza umana. Emerge da un fertile background di techno-disordine [...] Candida dichiara che questo è il giusto momento per cominciare ad occupare la realtà dello schermo. Lei si muove con il suo network come uno sciame. Lo sciame dice: la nostra strategia è infiltrare la cultura POP come un tessuto necrotico dall'interno. M. Pasquinelli, (a cura di), *Media activism: strategie e pratiche della comunicazione indipendente*, Derive e Approdi, Roma 2002, p. 108.

70 In L. Manovich, *New Media form Borges to html*, in Wardrip-Fruin, N., Montfort, (eds.) *The New Media Reader*, The MIT Press, Cambridge 2003, p. 13.

71 Wardrip-Fruin, N., Montfort, (eds.) *The New Media Reader*, The MIT Press, Cambridge 2003; D. Thorburn, *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition*, MIT Press, Cambridge 2004; V. Catricalà, *Media art. Prospettive delle arti verso il XXI secolo*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2016; A. Balzola, A. Monteverdi, *Le arti multimediali digitali. Storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche del nuovo millennio*, Garzanti, Milano 2004.

72 Cfr. L. De Giusti, (a cura di) *Immagini Migranti. Forme intermediali del cinema nell'era digitale*, Marsilio, Venezia 2008; P. Montani, *L'intelligenza intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Bari 2010; S. Fadda, *Definizione zero. Origini della videoarte fra politica e comunicazione*, Meltemi Editore, Milano, 1999; S. Cosetta, V. Valentini, (a cura di), *Medium senza medium. Amnesia e cannibalizzazione: il video dopo gli anni Novanta*, Bulzoni, Roma 2017; S. Lischi, (a cura di), *Cine ma video*, ETS, Pisa 2000.

73 Cfr. E. Huhtamo, J. Parikka, *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 2011.

maniera critica negli interstizi che legano media-comunicazione-istituzioni e controllo. In questa prospettiva l'attenzione allora va collocata in una zona di inter-specificità, che come scrive Diego Cavallotti:

> Significa giungere a una problematizzazione del concetto stesso di specificità [...] In altri termini, la riflessione muove verso i modi in cui l'interrelazione materiale dei supporti dà vita a complessi mediali inter-specifici, i cui limiti sono rappresentati dalle possibilità tecniche degli oggetti utilizzati, dal rapporto tra istituzioni, discorsi e pratiche e dalla relazione tra strategie e tattiche connessa all'utilizzo degli oggetti tecnici[74].

La comparsa di Internet inoltre, se per un verso moltiplica a dismisura la possibilità di cooperazione per la costruzione di contro-narrazioni dal basso, per l'altro arreca un livellamento tra cultura ufficiale e alternativa, ingurgitando senza soluzione di continuità informazione e contro-informazione in una magmatica divulgazione parcellizzante, concessa e controllata da grandi colossi finanziari, come *Google*, o *Microsoft*. Oggi la promessa di una comunicazione orizzontale, partecipativa e costruita dal basso con cui era stato pensato e salutato Internet, si rivela più che mai per la sua natura coercitiva. Ne abbiamo avuto un esempio in tempi recentissimi, in cui la crisi del Governo italiano viene di fatto affidata al voto di poche migliaia di persone in nome di una democrazia diretta sostenuta dalle logiche di una piattaforma in rete privata, *Rousseau*. Se dunque costruzione del sapere dal basso, specificità dei media, cultura ufficiale e alternativa, collimano in un flusso ininterrotto di dati controllati e mercificati, cosa oggi ci consente di operare un distinguo tra produzione militante e non? Saremmo tentati di dire che essa non possa esistere, se non fosse che la presenza di pratiche, individui e collettivi contraddicano questa ipotesi.

Tra gli studiosi che hanno cercato di mettere ordine in questa materia in tempi più recenti, Elena Marcheschi parla di *Digital Guerrilla Television* per definire quelle pratiche «animate da artisti indipendenti che hanno mantenuto un atteggiamento criticamente analitico, politicamente impegnato e artisticamente militante». Secondo la studiosa:

> Le tendenze che appaiono più rappresentative delle nuove forme di Guerrilla Television sono due: la prima riguarda l'analisi della storia come luogo di interrogazione e critica attraverso un profondo lavoro di rielaborazione *found-footage*, a cui corrisponde anche una militanza politica degli artisti, più o meno esplicita, riscontrabile nei contenuti espressi; la seconda è quella che propone il remix e il mash-up delle apparizioni televisive dei politici come forma di satira politica [...] Questa nuova forma di "opposizione" audiovisiva si allontana dalla militanza della "telecamera in strada" per trovare un nuovo "corpo a corpo", non più alla ricerca di un contatto diretto e trasparente con la realtà per poter fare luce su argomenti tralasciati o oscurati dai mass media, ma lavorando in post-produzione sulla realtà già mediatizzata[75].

Tra queste esperienze cita il collettivo catanese Canecapovolto, nei cui lavori effettivamente si riscontrano marche distintive della produzione militante. Il gruppo è nato nel 1992 con il proposito di sviluppare un'indagine sulle possibilità espressive dei mezzi che

74 In D. Cavallotti, *Cultura Video. Le riviste specializzate in Italia (1970-1995)*, Meltemi, Milano 2018, p. 49.

75 E. Marcheschi, E., *La nuova Digital Guerrilla Television: per una post-produzione militante e d'autore*, «Cinergie. Il cinema e le altre arti», n. 11 giugno 2017, p. 31.

ci circondano: dal film in Super 8, al video, dalle fotocopiatrici ai collage su carta. Alla base della nostra sperimentazione vi è l'idea di "sabotare" l'immaginario mediatico, attuando strategie di spiazzamento. Anche il nome, Canecapovolto, suggerisce un ribaltamento dello sguardo insieme alla volontà di considerare cumulativi nomi, cognomi, idee, ideologia e abilità tecnica. Una produzione singolare del collettivo è *Abbiamo un problema* (2012), che indaga sulla percezione che l'attuale società ha dell'omosessualità. Il video accosta materiale d'archivio a interviste su strada, nell'intento di evitare l'attestazione di una singola tesi, ma al contrario far emergere la pluralità di visioni e pregiudizi legati alla tematica.

A nostro avviso però, ciò che fa di quest'opera "militante" non sono "i contenuti espressi", o la tecnica utilizzata (la riappropriazione, *found-footage*, *mash up*, *remix*) come sostiene la Marcheschi, ma il fatto che questo video sia stato prodotto da una piccola "casa editrice indipendente di impegno civile"[76], Navarra Editore, e sia stato distribuito in circoli, associazioni, centri sociali con l'obiettivo di alzare il livello di discussione sulla tematica dell'omosessualità. Il video inoltre, non è soggetto a *copyright*, è visionabile sulla piattaforma vimeo[77] e replicabile senza consenso degli autori in qualsiasi circostanza lo si ritenga utile[78].

Un'altra lente teorica che ci viene in soccorso è stata elaborata dal collettivo olandese *Tactical Media Crew* ed è quella dei "media tattici". Nel testo redatto da David Garcia e Geert Lovink, l'*ABC dei Media Tattici*, in occasione del Festival da loro curato *The Next Five Minutes*, (un'esperienza che durò dal 1993 al 2003) si legge:

> Media tattici sono quello che succede quando i media a basso costo e "fai da te" resi possibili dalla rivoluzione che c'è stata nell'elettronica di consumo e da estese forme di distribuzione (dall'accesso pubblico al cavo all'Internet), vengono sfruttati da gruppi e individui che si sentono danneggiati o esclusi dalla cultura dominante. I media tattici non solo riportano gli eventi, ma non sono mai imparziali, ed è questa più di ogni altra cosa che li separa dai media ufficiali/tradizionali[79].

Per David Garcia e Geert Lovink, ciò che dunque contraddistingue una produzione militante è l'utilizzo dei media in maniera tattica e la loro dichiarata rinuncia al racconto oggettivo dei fatti. L'uso tattico non mira a costruire delle rappresentazioni convincenti, ma a decostruire quelle ufficiali. «I media tattici - continuano - non sono mai perfetti, ma sempre in divenire, performativi e pragmatici, coinvolti in un continuo processo di rimes-

76 Cfr. Il sito della casa editrice: www.navarraeditore.it/chi-siamo-mainmenu-62.html, consultato il 02/09/2019.

77 Cfr. vimeo.com/3330698, 3consultato il 02/09/2019.

78 Da un'intervista telefonica con uno dei fondatori di Canecapovolto Alessandro Aiello: «Non abbiamo il controllo di dove il video sia stato proiettato, ne abbiamo regalato delle copie con l'obiettivo che circolasse il più possibile e stimolasse la discussione. Lavorando spesso con immagini altrui, non ci interessa proteggere i nostri video con il copyright perché ci chiediamo continuamente a chi appartengono le immagini? Sono nostre, degli autori delle immagini che abbiamo utilizzato o di chi le guarda?

79 Cfr. D. Garcia, G. Lovink, *L'ABC dei Media Tattici*, in «Tactical Media». www.tmcrew.org/tmn/abc_it.htm, visualizzato 31/09/2019.

sa in discussione delle premesse dei canali con cui lavorano»[80]. Le parole dei due media attivisti, ci vengono in soccorso per mettere a fuoco un aspetto cruciale della produzione militante: affrancare la produzione dalle logiche aziendali ed emanciparla dai canali di distribuzione ufficiali.

Anche Faenza nell'ultimo capitolo del suo manuale riflette sull'argomento, sottolineando, come già il documento di *Ombre Rosse*, la necessità di un circuito indipendente dal monopolio del sistema di informazione ufficiale. La proposta di Faenza, memore delle esperienze statunitensi e canadesi, è quella di una televisione via cavo[81]. Mentre negli Stati Uniti, ma anche in alcuni paesi europei[82] iniziano a proliferare *community television* alternative (tra queste Top Value Television, è forse l'esperienza più conosciuta) sfruttando le possibilità offerte dal cavo, nel nostro Paese tutto ciò resterà un'utopia[83]. In Italia per la realizzazione della prima tv di strada bisognerà aspettare il 2002 con la nascita di Orfeo tv a Bologna fondata da Ambrogio Vitali, Valerio Minnella e Stefano Bonaga. Orfeo Tv si inserisce in un progetto più ampio ospitato dal sito Telestreet[84], un network delle Tv di strada. La filosofia che sottende queste esperienze è che "La tv è di chi la fa"[85]. La singolarità delle Telestreet è quella di muoversi in una strettoia liminale tra la legalità e l'illegalità. Da una parte afferma uno dei diritti fondamentali della Costituzione italiana, il diritto inalienabile della libertà di espressione sancito dall'articolo 21. Dall'altra però entra in conflitto con la Legge Mammì promulgata nel 1990 che stabilisce un numero li-

80 *Ibidem*.

81 Scrive Menduni: «nato originariamente per superare gli ostacoli orografici, già alla fine degli anni '40, vent'anni dopo permette di raggiungere con un semplice cavo coassiale (che altro non è se non una versione del "doppino" telefonico in rame) tutte le case di una determinata comunità, portando una pluralità di canali, svincolati dalla esiguità dello spettro elettromagnetico che rendeva "risorsa scarsa" le emissioni televisive via etere. In E. Menduni, *L'altro video. Videodocumentazione e tv via cavo*, in L. Miccichè, (a cura di), *Il cinema del riflusso. Film e cineasti italiani degli anni '70*, Marsilio Venezia 1997 pp. 58-66.

82 Come scrive Matteo Pasquinelli: «Nel campo delle tv indipendenti è ancora Amsterdam a rappresentare il laboratorio pilota. Già negli anni '70 il paradiso della socialdemocrazia alternativa vede il proprio territorio urbano completamente cablato e su quei cavi si sperimentano i primi canali tv ad accesso pubblico. Nel 1981 nasce OLON, la confederazione delle radio e televisioni pubbliche locali via cavo e via etere (www.olon.nl), col fine di stimolare la nascita e la cooperazione di media locali indipendenti e non commerciali. In tutta Europa esistono da decenni esperienze di televisione ad accesso pubblico o di comunità. In Svezia Openchannel (www.openchannel.se) ne tiene aggiornata la mappa europea e mondiale e cerca di costruire un network di cooperazione». In M. Pasquinelli, (a cura di), *Media activism: strategie e pratiche della comunicazione indipendente*, Derive e Approdi, Roma 2002, p. 143.

83 Come scrive Enrico Menduni che ha ricostruito le vicende italiane della TV via cavo: «Il 29 marzo del 1973 un decreto ministeriale vara il nuovo Codice postale. Esso vieta gli impianti via cavo privati e prevede, per chi installi impianti non autorizzati, l'arresto da tre a sei mesi (art. 195) [...] Risultato: bloccato dai veti incrociati il cavo non si farà mai». In E. Menduni, L'altro video. Videodocumentazione e tv via cavo, in L. Miccichè, (a cura di), *Il cinema del riflusso. Film e cineasti italiani degli anni '70*, Marsilio Venezia 1997, p. 60.

84 Tra le varie ricordiamo La MINIMAL TV realizzata dal gruppo Quinta Parete, composto dagli artisti Federico Bucalossi, Claudio Parrini, Giacomo Verde e da Vanni Cilluffo, Francesco Galluzzi, Vania Pucci, Alessandro Barbadoro e Renzo Bordini www.telestreet.it/ Visionato in data 01/09/2019

85 Cfr. il sito dell'artista www.verdegiac.org Visionato in data 01/09/2019

mitato di frequenze nel territorio italiano, previa concessione governativa[86]. Come scrive Fabrizio Manizza fondatore della Telestreet Discovolante di Senigallia:

> Si trattava di sfruttare i "buchi" negli apparati di controllo del potere mediatico e televisivo [...] "Buchi" di natura tecnica e legislativa. Il primo consisteva nel fatto che la modalità di copertura del territorio da parte del segnale radio delle emittenti televisive tradizionali, dà origine a dei coni d'ombra nelle quali il segnale radio su una data frequenza non giunge: per tale motivo, quella data frequenza risulta "libera" in quella zona circoscritta, anche se sul piano formale posseduta da un gestore televisivo tradizionale che ne ha pagato uso e concessione allo Stato [...] sul piano legislativo [...] Dato che un "cono d'ombra" non è una "frequenza", una legge concepita per regolamentare l'uso delle frequenze non poteva, a rigor di termini, essere applicata alle tv di strada [...] Muovendosi in un territorio illegale, ma di fatto costituzionale "il movimento affermava il diritto inalienabile alla libertà di espressione[87].

Il progetto ha una portata triplamente simbolica, poiché rispondeva al crescente monopolio televisivo italiano, originato dalla conquista del potere politico del maggiore gestore dell'offerta televisiva privata, Silvio Berlusconi.

Come già Lovink e Garcia nel delineare i media tattici, anche Matteo Pasquinelli sostiene che:

> McLuhan insegna dagli anni Cinquanta a valutare l'effetto tutto "fisico" del medium contro il puro contenuto "informativo" del messaggio. Che significa? Che il media attivismo più importante sta a livello del medium e non del contenuto: reti, interfacce, format, palinsesti, *brainframe*, narrazioni, mito, immaginario, desiderio. Che il "contenuto" si trova sempre schiacciato tra le infrastrutture tecnologiche e le sovrastrutture dell'immaginario[88].

Non si tratta solo di produrre contenuti alternativi, ma di penetrare tra le maglie del sistema e sovvertirne le regole "e le premesse sui cui si basa". Per questo, l'accento sui canali di diffusione alternativi è in questa sede ritenuto un tratto cruciale se non il vero distinguo che ci permette di operare una cernita tra le opere su argomenti politici e le opere militanti.

Oggi la quesitone dei circuiti indipendenti è in parte ovviato dalla presenza di Internet, che alcuni artisti scelgono, consapevoli delle contraddizioni che vi sono insite, come canale di diffusione dei propri lavori, con l'obiettivo di arrivare a quante più persone possibili. È il caso di Giacomo Verde che come abbiamo visto dona *SOLO LIMONI* alla comunità virtuale di *Indymedia*, il cui server è offerto gratuitamente da provider americani, di Candida TV, che nasce negli ambienti di autogestione di Roma e che rilascia gratuitamente i propri video sul sito di New Global Vision[89] o di Canecapovolto. Accanto a queste forme

86 Cfr. F. Berardi, M. Jacquemet, G. Vitali, *Telestreet. Macchina immaginativa non omologata*, Baldini Castoldi Dalai editore, Milano 2003; M. Price, e J. Wicklein, *Tv-cavo. L'altra televisione*, Milano, Bompiani, 1973.

87 In F. Manizza, T. Bazzichelli, *Networking. La Rete come arte*, Costa&Nolan, Milano 2006, pp. 246-250.

88 *Ivi*, p. 15.

89 Per visionare il video: www.tacticalmediafiles.net/videos/4406/Supervideo-___-G8 Visionato in 30/08/2019

più creative e sperimentali, convivono però quelle più documentarie, che si rifanno alle testimonianze di lotte degli anni '60 e '70. Tra questi ad esempio il collettivo Camcorder Kamikaze sul cui manifesto leggiamo:

> I recenti progressi tecnologici permettono ad un singolo individuo di produrre materiale da mettere in onda, utilizzando attrezzature tecniche poco ingombranti ed a basso costo [...] I video attivisti che lavorano come militanti interni al movimento sono in grado di coprire più a lungo uno stesso evento e sono di frequente gli unici operatori video presenti nei luoghi dove siano in corso forme di azione diretta e manifestazioni di massa [...] I video attivisti possono inoltre formare altri attivisti ed ingegnargli su come essere attivi sul campo [...] I video attivisti possono inoltre collaborare con le televisioni e le radio comunitarie e trasmettere i loro materiali [...] Internet è di per se stessa in grado di veicolare immagini video, sebbene al momento attuale sia preferibile usare brevi clip o singole immagini, per garantire un più rapido accesso alla documentazione[90].

A parte l'insistenza su argomentazioni come abbiamo visto molto ricorrenti nei diversi documenti citati, come l'enfasi sull'attrezzatura leggera, la fiducia nel progresso tecnologico, l'importanza di calare la visione all'interno del movimento e formare altri attivisti, anche in questo caso si riflette sui canali di diffusione dei materiali girati. Dato che gran parte della produzione militante aderisce a una filosofia *No copyright*, intesa come libera circolazione dei saperi e dell'informazione al di fuori dello scambio commerciale, un punto centrale nell'agenda delle varie comunità media-attiviste è quello della tutela dei materiali rispetto all'appropriazione indebita da parte di canali televisivi a fini commerciali. A differenza delle produzioni più creative come quelle di Giacomo Verde o Candida TV, che sono ideate preventivamente fuori dagli standard televisivi, per cui invendibili, per quelle produzioni più documentarie il problema diventa cruciale. Su questo argomento, riflettono molti testi redatti ad opera di attivisti. Il già citato "Media Activism" ad esempio contiene un "Vademecum legale per media attivisti" a cura dell'avvocato Federico Micali. Una delle tattiche osservate per enfatizzare la natura indipendente di questi materiali nel Mare Magnum di Internet è quella di vincolarli alle licenze *Creative Commons*, che ne consentono il riutilizzo da parte degli utenti, ma al contempo ne vincolano gli usi a fini non commerciali.

Conclusioni (?)

Dall'analisi qui proposta emerge che i tratti che ci consentono di operare una cernita tra produzione militante e non, sono: la capacità di disinnescare la macchina massmediatica boicottandone gli apparati produttivi e distributivi (depotenziandone quindi il potere di controllo e quello di monetizzazione del sapere), e l'appartenenza ad una soggettività politica plurale e comunitaria. Quella qui fornita tuttavia, non vuole imporsi come una formula sempre valida. La circolazione in circuiti alternativi infatti, considerata come fattore a sé stante, non attesta più di altre scelte, l'appartenenza di una produzione all'area

90 *Camcorder Kamikazes Manifesto* trad. it. In M. Pasquinelli, (a cura di), *Media activism: strategie e pratiche della comunicazione indipendente*, Derive e Approdi, Roma 2002, pp. 101-104.

militante o meno. In un'intervista di Adele Cambria per *Il Giorno*, Annabella Miscuglio, tra le fondatrici del Collettivo di Cinema Femminista dice di voler raggiungere «un pubblico più vasto di quello dei circuiti alternativi e militanti che si rivolgono in genere a spettatrici già coscienti della loro condizione»[91]. Per questo motivo viene trasmesso nei Programmi sperimentali diretti da Italo Moscati per di Rai, dunque per la televisione di Stato[92]. Se pensiamo ai film sperimentali di Massimo Bacigalupo, Gianfranco Baruchello e Alfredo Leonardi degli anni '60 ci troviamo di fronte a un cinema che si distingue non solo per la scelta di inquadrare il mondo da un punto di vista inedito, talvolta astratto, ma che è eversivo anche rispetto ai modi di produzione. L'indipendenza dal mercato è sempre sinonimo di "militanza"?

Il terreno è complesso e le proposte sin dagli anni '60 sono variegate e numerose, per cui l'adesione a principi militanti, andrebbe verificata di volta in volta mediante l'analisi della singolarità di ciascuna produzione e in dialogo con gli artisti che la realizzano.

Un altro aspetto che in altra sede andrebbe approfondito sono le differenze apportate da ogni passaggio tecnologico: cinema-videotape-digitale. Se qui si è dato maggiormente spazio ai discorsi piuttosto che ai linguaggi, è per portare in luce alcuni fili conduttori che hanno attraversato in maniera più o meno evidente gran parte delle produzioni che si sono mosse sul solco dell'impegno militante, cercando di dimostrare quanto spesso siano state le istanze politiche e sociali a sollecitare ora una ora un'altra specificità dei mezzi utilizzati. Ciò non significa che ciascun passaggio sia stato indolore. La capacità data dalla tecnologia elettronica di registrare più a lungo rispetto alla pellicola ad esempio, si è tradotta, non solo in sequenze più distese, ma nella possibilità da parte degli artisti di stare più a lungo accanto alle classi in lotta e accumulare un materiale tale da consentire una sintesi più efficace per portare in luce il loro punto di vista[93]. D'altro canto, la possibilità enfaticamente salutata da tutti di registrare contemporaneamente suono e immagine, da una parte smussa il carattere "paternalistico" di certi film militanti caratterizzati dalla presenza di una voce off che spiega l'ideologia piuttosto che mostrarla, dall'altra appiattisce la sperimentazione sul rapporto suono-immagine. Prendiamo ad esempio il *Cinegiornale del Movimento Studentesco* (1968) di Silvano Agosti e un collettivo studentesco: l'incipit accosta suoni acuti e stridenti ai cartelli con gli slogan dei collettivi e alle immagini dell'Università La Sapienza. Le immagini delle lotte del movimento studentesco romano nella primavera del 1968 (l'occupazione dell'università, gli interventi nelle realtà operaie, gli scontri di piazza Cavour del 27 aprile) acquistano forza e spessore proprio grazie all'asincronia rispetto alle voci che le raccontano e ai commenti musicali. Mentre certe sequenze de *Il fitto dei padroni non lo paghiamo più* (1973) di Videobase sulle speculazioni edilizie nel quartiere Magliana di Roma, annullano di fatto il ritmo del video, dilungandosi sulle riunioni dei comitati di quartiere.

91 Cfr. A. Cambria, *Sono femministe non traditrici*, in «Il Giorno», 18 ottobre, 1979.

92 Sul rapporto tra televisione e militanza cfr. I. Moscati, *La trasgressione televisiva*, Bulzoni, Roma 1977.

93 Come scrivono Anna Lajolo, Alfredo Leonardi e Guido Lombardi: «Era nostra intenzione entrare dentro una lotta di base e registrare in un arco di tempo, le azioni più importanti e avere cosi una quantità di documenti da cui trarre delle sintesi, non in quanto documentati fatti avvenuti, ma arricchite da riflessioni elaborati insieme alla base, nella situazione concreta». In A. Lajolo, A. Leonardi, G. Lombardi, in M. Bacigalupo, (a cura di), *Il film sperimentale*, numero speciale di «Bianco e Nero», 1974, p. 142.

Il digitale a sua volta esalta la componente creativa consentendo più facilmente rispetto alle tecnologie precedenti di mixare materiali di diversa natura. Tuttavia, come abbiamo visto, il ruolo della creatività nell'utilizzo dei media acquista spazio già sul finire degli anni '70, da una parte al fine di proporre nuovi immaginari, dall'altra per denunciare l'imprescindibile presenza di un occhio imparziale in qualsiasi "racconto" sulla realtà, anche quello apparentemente più neutrale. Certamente però le tecnologie digitali sfidano nuovi limiti imposti dai media stessi. La natura potenzialmente replicabile all'infinito dei dati digitali si traduce ad esempio in una riflessione sulla "paternità" delle immagini, sulla loro ontologia, sull'appropriazione indebita da parte dei canali ufficiali di informazione. Problematiche che si riversano sia nelle modalità espressive adottate dagli artisti che nella scelta del dominio giuridico e dei canali di distribuzione delle loro produzioni. La scelta di soluzioni stilistiche che segnano la natura marcatamente rielaborata dell'immagine (sgranatura, bassa definizione, effetti coloristici, *ralenty*, ripetizioni, velocizzazioni, reverse) si rivela infatti sia come una tattica di distanziamento ideologico dal mercato delle immagini televisive che come tutela rispetto all'appropriazione da parte delle emittenti televisive ufficiali. Si assiste inoltre a una proliferazione dei dispositivi e delle modalità di proiezione. Singolare ad esempio è il progetto *Free Video Cell* di Giacomo Verde che indaga sulle possibilità espressive di ripresa, portabilità e mobilità proprie del cellulare, al fine di superare i format mediante i quali cinema e televisione ci abituano a "inquadrare" il mondo. L'artista inoltre rilascia gratuitamente sul suo sito una serie di materiali e tutorial da poter riutilizzare in modo da "liberare" il telefonino dai discorsi sull'isolamento e l'immobilità cui spesso è relegato[94].

Se inoltre, come scrive Matteo Pasquinelli «il media attivismo più importante sta a livello del medium e non del contenuto», Internet acquista un ruolo cruciale in questo quadro, non solo quello di contenitore inerte[95]. Le pratiche militanti in rete infatti, hanno cercato di rovesciare creativamente le problematiche insite nel funzionamento e nella gestione di Internet relative al controllo, la *privacy*, e il legame con i mercati finanziari. È il caso di Heath Bunting che riflette sul *link* inteso come maschera di mercificazione dello spazio in Rete. Il link infatti è per natura una superficie a due facce: l'una immediatamente visibile e l'altra rintracciabile dal codice sorgente della pagina. La relazione tra queste due facce è del tutto arbitraria e viene stabilita dall'autore della pagina che registra, dunque paga, un dominio. Con il progetto *Own, Be Owned, Remain Invisible* (Possiedi, vieni posseduto, rimani invisibile) Heath Bunting compone delle poesie rendendo cliccabile ogni parte del testo[96]. La demistificazione del *link* avviene cosi su due piani, su quello del significato delle parole e sulla dimostrazione pratica che le medesime parole, apparentemente di uso comune, siano ormai registrate come dominio commerciale. Altri riflettono sui processi

94 Cfr. il sito dell'artista www.verdegiac.org/video-art-cell/index.html, consultato il 03/09/2019.

95 Nella mailing list di Ner_Institute Franco Berardi (BiFo) scrive: «Net_Institute conduce una sua battaglia teorico-pratica contro la visione strumentale della rete, contro il semplicismo di coloro che (nelle formazioni politiche di sinistra istituzionale o di sinistra estrema) credono che Internet sia uno strumento. Internet non è uno strumento, ma una sfera. Netculture non significa affatto usare Internet per condurre una battaglia di tipo politico tradizionale, sostituire i volantini o le riunioni di sezione con delle liste elettroniche e dei siti belli colorati. Questa visione strumentale è dominante nella dimensione italiana della rete. E "Net_Insti- tute" è nato per criticarla, batterla, spazzarla via». In T. Bazzichelli, *Networking. La Rete come arte*, Costa&Nolan, Milano 2006, p. 231.

96 L'opera è disponibile al sito: www.irational.org/_readme.html, consultato il 03/09/2019.

soggiacenti alla manipolazione del flusso informativo e al controllo di dati. È così che uno *spyware*, software che raccoglie i dati dell'utente a fini commerciali, viene trasformato dal duo italiano *Art is Open Source*, Salvatore Iaconesi e Oriana Persico, in *'Angel_F'*, un'intelligenza artificiale generativa le cui sembianze e il cui linguaggio crescono tramite la raccolta dati degli utenti che accedono al sito che lo ospita[97]. Nella stessa direzione va letta la loro piattaforma "La Cura"[98]. Il progetto prende vita nel 2012 quando all'artista viene diagnosticato un cancro al cervello e decide di "craccare" la cartella clinica rilasciata dai medici in formato DICOM leggibile ai soli specialisti. Trasformando il documento in semplici .jpeg e .HTML, rende accessibile nella piattaforma "La Cura" dati riservati ad una ristretta comunità scientifica. Artisti, designer, ricercatori, tecnologi, medici e pazienti iniziano a inviare i propri contributi, dando vita ad una performance globale. "Manipolando il formato DICOM accessibile esclusivamente alla comunità che ne detiene il software di lettura, Iaconesi scardina al contempo l'approccio filosofico che vi soggiace: la proprietà sul software infatti equivale ad una proprietà di sapere sul corpo altrui. Il progetto cosi diviene rielaborazione del significato della parola "cura", che Iaconesi vede come incontro collettivo.

Molte delle pratiche su questo versante sono accomunate dall'adesione all'etica *hacker*[99] che promuove libertà, condivisione e pari accessibilità di informazione, insieme all'impegno di diffondere i saperi relativi agli strumenti tecnologici. Per tentare di cartografare il carattere disobbediente di queste esperienze Tommaso Tozzi e Arturo Di Corinto parlano di *hacktivism*[100], che deriva dall'unione delle parole *hacking*[101] e *activism*. Ed è in questo territorio, più che in quello videografico, che forse attualmente risiede l'eredità più dirompente della produzione militante degli anni '60 e '70. In un contesto infatti in cui Internet diviene non solo un gigante contenitore di tutti i media di comunicazione di massa, ma soprattutto un apparato di controllo e mercificazione di informazione, dati personali e desideri, demistificarne i meccanismi significa mettere in discussione tutte le premesse su cui si basa l'attuale società, non solo il ruolo giocato dall'immaginario prodotto dalla sfera audiovisuale.

97 www.angel-f.it/, consultato il 03/09/2019.

98 opensourcecureforcancer.com, consultato il 03/09/2019.

99 I punti cardine dell'etica Hacker possono essere rinvenuti nel documento/manifesto redatto in uno dei primi grandi meeting internazionali: il Galactic Hacker Party dell'Icata '89, svoltosi ad Amsterdam nel 1989. Cfr. il documento sul sito: www.hackerart.org/corsi/fm03/esercitazioni/cinelli/popup/articolo22.htm, visualizzato il 02/09/2019

100 Il termine deriva dall'unione di *hacking*, il "mettere le mani sopra" propugnato dall'etica *hacker* e attivism, l'impegno attivo e consapevole. L'operazione alla base di queste opere in Rete è quella di delegittimare l'autorità delle forme e dei contenuti di cui la comunicazione si nutre a partire dalla loro manipolazione. Con il termine si indica quindi quella componente della net.art animata da un'attitudine di impegno politico che dichiaratamente si muove tra le maglie delle sovrastrutture e delle sottostrutture che regolano e organizzano la produzione di informazione, per demistificarne simboli, ribaltarne modelli e contemporaneamente sensibilizzare la collettività ad appropriarsi dei saperi tecnologici forniti dalla propria società. Cfr. A. Di Corinto, T. Tozzi, *Hacktivism. La libertà nelle maglie della rete*, Roma 2002, p. 3.

101 «L'hacking è la messa in opera di una particolare attitudine verso le macchine informatiche che presuppone sia lo studio dei computer per migliorarne il funzionamento - attraverso la cooperazione e il libero scambio di informazioni tra i programmatori - sia la condivisione del sapere che ne risulta per dare a tutti accesso illimitato alla conoscenza in essi incorporata». *Ibidem*.

Video in Italia: una storia senza margini.

Per una ricognizione storica, critica, espositiva dopo l'avvento del digitale.

Milo Adami

ABSTRACT

Una ricognizione storico-critica (non esaustiva ma parziale e significativa), da un punto di vista prettamente intermediale, su quanto accaduto in Italia intorno al video dopo l'avvento del digitale, è il passaggio che qui si vuole tentare per abbozzare una mappa di concetti, artisti, testi, utile ad interpretare le recenti evoluzioni artistiche, critiche ed espositive del lessico e dell'immaginario videografico. La riflessione in Italia sul video è sempre stata, vedremo le ragioni, frammentaria, non sistemica, non circoscrivibile alle sole esposizioni, occorre quindi estenderla a festival, rassegne, spazi off, testi critici significativi.

A historical-critical study (not exhaustive but partial and significant), from an intermedia point of view, on what happened in Italy around the Video Art after the advent of digital age, is what we want to try to sketch here in a map of concepts, artists, texts, useful to read the most recent artistic, critical and expositive evolutions of the videographic production. The reflection in Italy on Video Art has always been fragmentary, not systemic, it is therefore necessary to extend it over exhibitions, festivals, reviews, indipendent spaces, archives and significant critical texts.

Ricostruire del video un mosaico non è impresa facile, in particolare se ci si sofferma su quanto accaduto nei primi decenni del digitale, un periodo che intacca e questiona profondamente l'identità del video in quanto forma d'arte.

Copertina del catalogo dei Festival Video Europei a cura del Centro Video Arte, Ferrara, 1986.

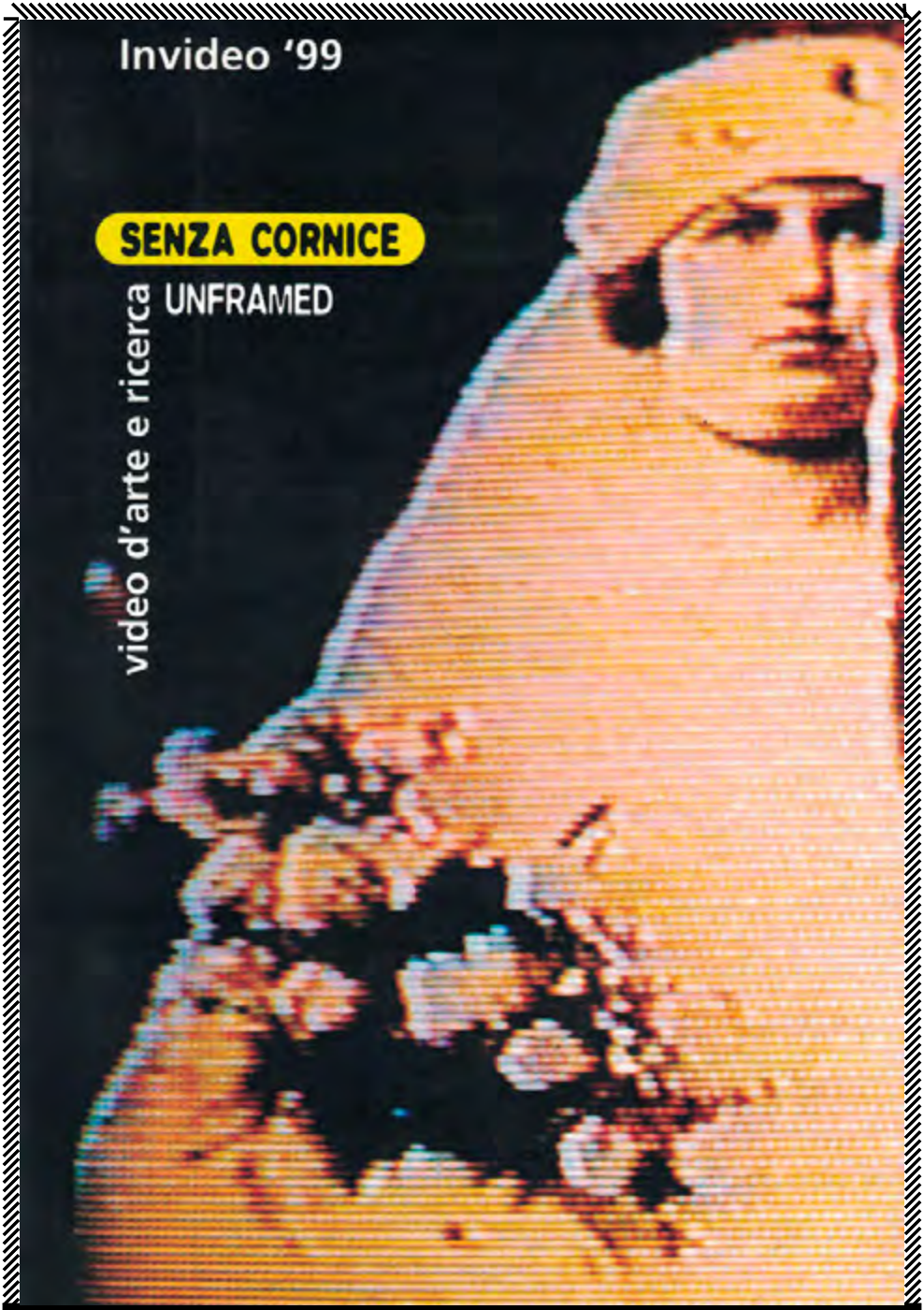
In Italia in particolare, una scarsa volontà a livello istituzionale di stimolare, finanziare e premiare la produzione, la ricerca, l'insegnamento, la diffusone delle arti elettroniche e digitali quale risorsa di fondamentale valore culturale (integrativa, alternativa e parallela a quella maggiormente riconosciuta del cinema), ha contribuito a far sì che il video soffrisse strutturalmente di una marginalità che ne ha reso al pubblico oscure se non ignote la storia, le caratteristiche e le potenzialità. Tuttavia, proprio in ragione di un simile vuoto sistemico, le storie che qui vengono ripercorse provano una straordinaria capacità reattiva che ha scongiurato l'isolamento assoluto, il loro recupero ci aiuta a rilanciarle in un dibattito che vedremo essersi oggi riaperto intorno alla condizione postmediale del video[1].

È nota la straordinaria funzione che nella storia dell'arte video hanno ricoperto e ricoprono ancora i festival, in particolare nel corso degli anni Ottanta in Italia si registrò un circuito estremamente virtuoso (solo per citarne alcuni ricordiamo *U-Tape* 1982-1990 a Ferrara, *L'immagine elettronica* a Bologna 1983-86; *Taorima Arte Video d'autore* 1986-1995, *Ondavideo* a Pisa, *Eurovisioni* a Roma, *Progetto Opera Video/Videoteatro* a Narni, *Videosculture* a Napoli). Questi e molti altri festival, come ricordava Sandra Lischi nel 1994[2], sono stati per il video dei luoghi di produzione di pensiero, hanno promosso dibattiti fondamentali, pubblicato cataloghi e monografie, arricchendo il dibattito e il corpus teorico del video. Tra questi *Invideo* nasce a Milano nel 1990 con lo scopo di costituire uno spazio di diffusione per quanto di meglio si stesse producendo a livello internazionale nell'ambito artistico del video e, più in generale, nella ricerca e sperimentazione elettronica. Nelle prime edizioni del festival i curatori immaginavano che il referente ideale del video fosse la televisione, la quale, indirettamente, avrebbe potuto arricchirsi delle sue innovazioni. Tuttavia, ancor prima che una simile idea si potesse concretizzare, una vera legittimazione che riconoscesse alle arti elettroniche e agli artisti la loro funzione primaria quali sperimentatori di nuovi linguaggi, in Italia era da sempre mancata. In un tale vuoto, il festival assurge a luogo di resilienza creativa, esposizione, informazione, confronto internazionale, dibattito, una funzione che, come riporta il catalogo del 1990 di *Invideo*, è «[...] segretamente anche uno stimolo, affinché l'esigenza di vedere opere video nuove e diverse si estenda»[3].

1 Cfr. V. Valentini, *La condizione postmediale del video* in *I percorsi dell'immaginazione: studi in onore di Pietro Montani*, (a cura di), D. Guastini e A. Ardovino, Pellegrini, Cosenza, 2016 e *Il post-video* in V. Valentini e C. Saba, (a cura di), *Medium senza medium*, Roma, Bulzoni 2015.

2 In S. Lischi, *Dell'attenzione. Riflessione in tre punti sui festival del video* in V. Valentini, (a cura di), *Video d'autore. Luoghi, forme, tendenze dell'immagine elettronica negli anni Novanta*, Gangemi Editore, Roma 1994, p. 80.

3 Cfr. *InVideo '90* – Mostra Internazionale di Video d'Arte e Ricerca. Milano 22-25 novembre 1990, catalogo edizione Ergonarte.



Copertina catalogo *Invideo 99*.

Fin dalla sua prima edizione *Invideo* suddivide la programmazione in piccole monografie, concentrandosi su artisti affermati e altri emergenti, alcuni sono tra i padri dell'arte video come Wolf Vostell e i coniugi Vasulka, altri (Michael Klier, Dalibor Martinis, Zbigniew Rybczynksi) si muovono negli interstizi tra video, cinema, televisione e sperimentazione tecnologica. La studiosa americana Deirde Boyle, nel suo teso in catalogo dal titolo *Come descrivere un elefante*, li definisce «artisti televisivi», scrive:

> Il loro lavoro poggia sul rapido cambiamento e sulle frequenti abbreviazioni del tempo televisivo; utilizza produzioni di qualità broadcast e tecnologia di post produzione; è spesso sponsorizzato o commissionato dalla televisione; arriva al pubblico, non tanto tramite musei, festival o gallerie d'arte, bensì via satellite, via cavo o attraverso il normale broadcast[4].

Se questo fino alla fine degli anni Ottanta poteva esser vero soprattutto per la Gran Bretagna (il caso di Channel 4 è esemplare), in Germania (ZDF), o in Francia (Arté dal 1991), in Italia – dove il settore Rai relativo alla ricerca e sperimentazione veniva chiuso proprio a metà degli anni Ottanta – se si esclude qualche raro e sporadico esempio come RaiSat, la televisione pubblica, e tantomeno quella privata, mai erano state percepite dagli artisti come un vero referente, come del resto lo Stato (al contrario di quanto accadeva e accade tutt'ora in Francia) che mai attivò uno specifico fondo di finanziamento e sviluppo per le opere video. Gli artisti italiani, scrive Marco Maria Gazzano sulle pagine del catalogo di *Invideo*, «[...] non devono i loro risultati a opzioni produttive o a una politica degli investimenti nel settore, né a una istruzione specializzata né a qualsivoglia forma di attenzione istituzionale». Costretti il più delle volte ad autoprodursi o in rari e fortunati casi ad affidarsi a musei, gallerie, residenze, fondazioni, finanziamenti e premi internazionali, gli artisti italiani spesso collezionano importanti riconoscimenti ma senza mai trasformarsi, come scrive sempre Gazzano, in «un sostrato collettivo soggettivamente determinato»[5].

Più in generale ciò che accade negli anni Novanta, non solo in Italia, è un progressivo esaurirsi di quei sporadici momenti che avevano portato gli artisti a sperimentare il medium televisivo[6] e un affermarsi del video nei soli circuiti dell'arte contemporanea. Video installazioni o proiezioni monocanale crescono di numero, tanto da affermare un nuovo modello espositivo, quello della *Black Box*, la scatola nera (ovvero una mostra organizzata in una serie di stanze buie dove vengono proiettati a parete video, film, documentari o installazioni video) che sempre più si alternerà o integrerà all'interno del più celebre *White Cube*[7]. Potrebbe sembrare un paradosso se paragonato con lo spirito originario del video, quando ancora si riteneva l'istituzionalità del museo come antitetica allo spirito del mezzo perché equiparabile, ricordava David Ross, «[...] agli stessi criteri di selezione,

4 Cfr. D. Boyle, *Come descrivere un elefante*, Ivi.

5 Cfr. M. M. Gazzano, *Le occasioni perse negli anni Ottanta*, Ivi.

6 Su questo tema cfr. V. Paci, D. Boisvert, (a cura di), *Une télévision allumée : les arts dans le noir et blanc du tube cathodique*, Presses universitaires de Vincennes, Paris 2018.

7 Per un approfondimento sul tema cfr. AA. VV, *Black Box illuminated*, NIFCA, Helsinki 2003; *The Projected image in contemporary art*, tavola rotonda con Malcolm Turvey, Hal Foster, Chrissie Iles, George Baker, Matthew Buckingham e Anthony McCall, «October», vol. 104, primavera 2003.

gusto, qualità (tecnica ed estetica) che vigevano nelle reti dell'industria televisiva»[8]. Ciò nonostante negli anni Novanta si assiste alla crescita esponenziale e al consolidarsi di un sistema dell'arte globale, fioriscono Biennali e musei in tutto il mondo ed è qui che indirettamente o direttamente il video prolifera – sono gli anni per intenderci del *Cremaster Cycle* (1994-2002) di Matthew Barney – assumendo vedremo stilemi ed estetiche narrative o semi narrative progressivamente sempre più vicine ai codici cinematografici.

Un'edizione chiave in tal senso di *Invideo* è senza dubbio quella del 1997, quando affiora il desiderio di interrogarsi sui mutamenti del linguaggio video proprio alla luce di una percepita spinta narrativa che segna labili i confini fra astrazione e narrazione, video, documentario e video-saggio. Come osserva Alessandro Amaducci, artista e studioso di arti elettroniche e digitali, nel suo libro *Videoarte. Storia, autori, linguaggi* (2014): «L'ambito di quella video arte che si trova ad avere come unica possibilità produttiva e distributiva il mondo dell'arte contemporanea non ricerca una possibile nuova estetica digitale, ma promuove un ritorno a una estetica foto-cinematografica»[9]. Un pensiero che ritroviamo espresso anche nelle pagine del catalogo di *Invideo* del 1997:

> Gli anni Novanta sembrano caratterizzati da un dialogo forse più riuscito e fecondo, quello con il cinema. Forme lunghe, preferenza di molti autori per la videoproiezione, richiami al cinema sperimentale, ma anche mescolanza di supporti (video e pellicola) nella stessa opera e un timido approccio, dichiarato o meno, alla narrazione e alla finzione[10].

Analizzeremo più avanti questa tendenza, per ora ci limiteremo a constatare che anche in Italia le riflessioni critiche portano a cercare il video altrove. Se il televisore a tubo catodico, in quanto supporto non è più il mezzo di riferimento, ci si chiede, un video monocanale deve essere proiettato nell'isolamento di una stanza buia di una galleria o in una sala cinematografica (esperienza collettiva e partecipata)? Quali sono le sue condizioni ottimali di fruizione? Il tubo catodico e/o la proiezione a muro come influiscono sulla sua percezione?

Simili domande, già emerse nei contesti internazionali[11] (e se reiterate mettono evidentemente in questione la natura e l'identità stessa del video), sono le stesse che la direzione artistica di *Invideo* nel 1997 rivolge ad una serie di critici e artisti. Il video di creazione, scrive nel catalogo Alessandro Amaducci «[...] si colloca in una linea di confine fra la visione colletivo-mistica dell'evento cinematografico e quella distratta e caotica del flusso televisivo». Il video si adatterà, continua Amaducci, ai diversi schermi/finestre attraverso i quali si modulerà il suo «flusso di energie»: dalla visione privata a quella virtualmente collettiva di Internet. Per l'artista francese Robert Cahen il formato non incide sulla natura dell'arte elettronica che resta sempre altro rispetto al cinema, quel che più conta, scrive

8 In D. Ross, *La televisione è morta* in V. Valentini, (a cura di), *Zero Visibility, dell'ordine inverso*, Maska, Ljubliùjana 2003, p. 52.

9 In A. Amaducci, *Videoarte. Storia, autori, linguaggi*, edizioni Kaplan, Torino 2014, p. 146.

10 Cfr. *Invideo '97. Le forme dello sguardo. Video d'arte e ricerca*, premessa al catalogo, Charta Milano 1997.

11 Cfr. Cfr. M. Adami, *Le origini del trauma* in C. Saba, V. Valentini, (a cura di), *Medium senza medium*, cit., pp. 47-78.

la studiosa Simonetta Cargioli non è la vicinanza o meno con il formato di proiezione cinematografico ma il grado di relazione intima che si verifica con lo spettatore «[...] non davanti ma dentro le immagini e i suoni, con il corpo e con i sensi avvolti nella materia audiovisiva»[12].

Per Paolo Rosa di Studio Azzurro – anche lui interviene nel catalogo dell'edizione 1997 di *Invideo* – al video sono connaturali «l'azione» e «la contemplazione». L'azione si definisce nell'interattività, nella capacità dello spettatore di agire e interferire all'interno delle video installazioni, modificando e scegliendo lui stesso un modo di rapportarsi con la visione. «Agire» ed «esserci», e possibilmente farlo in relazione con altre persone, tale estensione partecipativa del video interattivo, per Paolo Rosa potrebbe finalmente liberare le persone «[...] da quella dimensione numerica, statica, marchetizzata cui sono state ridotte dai media». La contemplazione è allo stesso tempo l'essenza del video, scaturisce da un maggiore coinvolgimento all'interno dell'opera, da uno spazio percettivo profondo e intenso che, secondo Rosa, si attiverebbe con lo spettatore, distaccandolo dal suo quotidiano rapporto vago e distratto con le immagini: «Il flusso di immagini e di informazioni determinato dai media è stato così intenso e prevaricatorio da non richiederne più la necessità. Tutto il movimento avviene nella tua direzione, verso di te, ti investe, non hai più bisogno di sforzarti per andare tu verso le cose».

Il video – è la lungimirante e moderna opinione dell'artista milanese prematuramente scomparso nel 2013 – deve continuare a confrontarsi con i diversi supporti di proiezione e fruizione, mentre allo stesso modo il cinema può approfittare di questa occasione per rompere anche lui «[...] le misure temporali convenzionali, le strutture narrative dominanti, dovrà occuparsi del portato che hanno avuto le nuove tecnologie al di là degli abusati effetti speciali, e tutto questo lo avvicinerà all'universo del video di creazione»[13].

Extramedia

Soffermiamoci per un attimo sulle questioni relative all'intermedialità del video come un campo di forze plurime difficilmente classificabile, ripercorrendo l'esperienza italiana di Studio Azzurro, fondato da Paolo Rosa, Fabio Cirifino e Leonardo Sangiorgi nel 1982. Lo studio nasce come fotografico e dai primi anni Ottanta inizia la produzione delle sue prime videoambientazioni (*Luci di inganni*, 1982, *Tempo di inganni*, 1984) commissionate da studi di design. A partire poi dal 1984 con *Il nuotatore (va troppo spesso ad Heidelberg)* e *Vedute* del 1985, Studio Azzurro passa alla produzione di videoambienti sensibili, «[...] in questi casi – ha dichiarato Paolo Rosa in un'intervista a Valentina Valentini – il tempo è relativo al tuo coinvolgimento nella storia, al tuo "starci dentro", al tuo essere avvolto da un mondo puntiforme costituito da *loop* che si ripetono. Il fine è quello di trasformare la condizione del pubblico da una semplice situazione spettatoriale a una visionaria»[14]. La ricerca di Studio Azzurro si muove tra i linguaggi del visivo con un'attitudine sineste-

12 Cfr. S. Cargioli, *La partecipazione sferica, Invideo '97*, Catalogo, cit.

13 Cfr. P. Rosa, *Tra azione e contemplazione, Invideo '97*, catalogo, cit.

14 In V. Valentini, *La vocazione plurale della regia. Conversazione di con Paolo Rosa*, in AA.VV., *I modi della regia nel nuovo millennio*, «biblioteca teatrale», n. 91-92, luglio-dicembre 2009 p. 11.

tica, contaminano spunti e suggestioni che provengono dalla letteratura, dalla poesia, dalla musica contemporanea, dal teatro, oscillando sul crinale sottile che unisce l'arte alla comunicazione visiva. Studio Azzurro propone un superamento dell'individualismo dell'artista, recuperando una dimensione collettiva, condivisa e partecipata del lavoro, che si riscontra anche nel tipo di dinamica innescata con lo spettatore chiamato "dentro" alle sue videoinstallazioni interattive (come in *Portatori di storie* e *Tavoli*) per agirvi attivamente, come argomenta ancora Paolo Rosa:

> Naturalmente sto parlando proprio di reazioni fisiche, comportamentali, che assumono un valore espressivo ed estetico in senso artistico ma diventano anche valore esperienziale forte, proprio perché generate da un fattore fisico di prossimità e non di distanza dalla cosa. Inoltre non sottovaluterei l'assunzione di responsabilità nel fare un gesto. L'agire comporta un coinvolgimento diretto, porta lo spettatore ad intervenire, rompendo la distanza a volte rassicurante dello sguardo. In un'epoca poi dove lo spettatore è sempre più deresponsabilizzato nel suo assistere allo spettacolo del mondo, quasi anestetizzato di fronte al caleidoscopio mediatico, l'invitarlo a compiere anche un gesto molto semplice ha un forte valore simbolico[15].

Una simile attitudine extramediale e partecipativa si arricchisce di spunti se viene messa storicamente in relazione con una modalità processuale tipicamente italiana. Mi riferisco a quel che Enrico Crispolti teorizzava nel suo libro *Extra media* del 1978, richiamando una serie di artisti (Baruchello, La Pietra, Vaccari, Nannucci, Ufficio per l'immaginazione preventiva) impegnati tra la fine degli anni Sessanta e Settanta in una ricerca che spaziava senza prevaricazioni tra differenti media (pittura, scultura, oggetti, fotografia, fotocopia, disco, film, videotape, suono, musica, interventi urbani, danza). Rispetto a concetti affini come "multimedia" e "intermedia", rei a giudizio di Crispolti di essersi rinchiusi in formule ristrettive ("arte povera", "concettuale", "comportamentale"), il momento dell'extra media si verifica quando a ciascun medium si attribuisce un valore relativo e del tutto circostanziale: «[...] è l'urgenza del momento comunicativo a determinare occasionalmente la scelta critica e soggettiva del mezzo»[16]. Simili ragionamenti transmediali o extramediali trovano riscontro negli stessi anni anche nelle riflessioni critiche di Sirio Luginbühl, Daniela Palazzoli, Germano Celant e Vittorio Fagone[17], così come in riviste come «Marcatrè»[18] o in esposizioni celebri come *Contemporanea* (1973) e *Vitalità del negativo* (1970) che espandevano tanto la nozione di mostra, tanto quella di arte, secondo modalità che oggi potremmo definire "sinmediali".

Anna Maria Monteverdi e Andrea Balzola, nel testo che curano nel 2004 dal titolo *Le arti*

15 In *Ivi* p. 6.

16 In E. Crispolti, *Extra Media. Esperienze attuali di comunicazione estetica*, Studio Forma, Torino 1978, p. 14.

17 Cfr. D. Palazzoli, *Nuovi media. Fotografia, cinema, videotape, l'uso artistico dei nuovi media*, Fabbri, Milano 1976; V. Fagone, (a cura di), *Arte e Cinema. Per un catalogo del cinema d'artista in Italia 1965/1977*, Catalogo della mostra, Marsilio Editori, Milano 1976, G. Celant, *Offmedia*, Dedalo, Bari 1977; S. Luginbül, (a cura di), *L'immagine mobile, l'immagine protagonista: Cinema e video-tape creativo negli anni '70*, Albano Terme 1978.

18 Cfr. Rivista edita dal 1963 al 1970, definita come «Notiziario di cultura contemporanea», con sezioni di letteratura, cultura di massa, spettacolo, architettura, arti visive.

multimediali digitali, ricordano come il termine "sinmediale" enfatizzi l'unione dei media suggerendo il passaggio dall'interazione a un'effettiva integrazione, «[...] ricollegandosi all'esperienza sinestetica (esperienza percettiva plurisensioriale) e all'utopia della sintesi delle arti, immaginata dagli artisti e resa oggi potenzialmente concreta dallo sviluppo tecnologico del digitale»[19]. Secondo Pierre Lévy, «[...] la messa in relazione di molteplici media si compie tecnicamente nella convergenza in un unico standard, quello digitale»[20], è quel che definisce «unimedia», ultimo stadio di un'attitudine extramediale intuita fin dagli anni Sessanta e che in Italia come detto conobbe un'intesa stagione di ricerca. In questo senso l'esperienza di Studio Azzurro ci appare meno isolata se posta in relazione con storie contigue come quelle raccolte dall'esperienza del *Link Project* di Bologna. Usciamo pertanto dal contesto dei festival per ricostruire uno spazio di riflessione esteso a quelli che sono stati in Italia degli spazi culturali di diffusione e formazione di un pensiero critico e di una coscienza spettatoriale intorno alle arti elettroniche o meglio digitali.Il *Link* (attivo nella sua sede di Via Fioravanti a Bologna dal 1994 al 2004) è stato un centro di produzione e uno spazio di diffusione di varie culture raccolte in un unico palinsesto: dall'editoria indipendente, al teatro di ricerca, la musica rock ed elettronica, la performance la video performance e il video monocanale (vedi la rassegna "Rifrazioni). Il *Link* si configura da subito come uno spazio unico nel suo genere, somiglia ad un *Factory* con stratificazioni di linguaggi diversi, dal techno hardcore, proiezioni di Twin Peaks, performance musicali, cinema indipendente, poesie. Il video, che in tutto questo sembra pronto per liberarsi definitivamente del televisore a tubo catodico e diventare, come dichiara l'artista Klaus vom Bruch in un numero della rivista del Link del 1995 «esperienza fisica, *conscious brainfucking*», al *Link* trova un luogo ideale. Qui i linguaggi non stanno in scomparti separati ma convivono in tutti i luoghi dove lavora l'immagine, ovvero (come viene riportato nel numero della rivista del *Link* del 1994) lì dove giacciono latenti le possibilità del video, le sue parentele, «ma dove non si trova di casa se non come maggiordomo o domestico o guardiano»:

> In un paese come il nostro in particolare, dove di video arte si parla molto, ma molto poco si è potuto vedere: mal digerita dalle gallerie d'arte e dai musei, ignorata dai cinema (anche d'essai), raramente presente nelle aule universitarie, tanto meno circuitata nelle televisioni (anche quelle con i programmi più aperti alle sperimentazioni), la video-arte non ha trovato alla fine luogo alcuno, se non il discorso di una critica non sempre informata, ed il luogo comune spianato su di un grande assente. Ed il LINK, che appunto non è museo né galleria, non un cinema né una facoltà universitaria, né tanto meno, per ora, è in grado di gestire una emittente televisiva, è forse il luogo giusto dove "vedere" video arte?[21]

Una filosofia, un modo di guardare alle immagini che perdurerà nella storia del *Link* fino a informare e confluire nel festival Internazionale di arte elettronica *Netmage. Nuove immagini tra media, arte e comunicazione*, prodotto e curato da Xing sempre a Bologna dal

19 Cfr. A. Balzola, A. M. Monteverdi, (a cura di), *Le arti multimediali digitali*, Garzanti, Milano 2004, p. 9 in riferimento a P. Levy, *Cybercultura*, Feltrinelli, Milano 1999.

20 In *Ibidem*.

21 Cfr. *Video-arte: sfondare una porta socchiusa*, catalogo *Link*, Bologna novembre-dicembre 1994.

2000 al 2011. Nel testo introduttivo alla prima edizione di *Netmage* il festival si presenta come trasversale, toccando tutti quei media che mettono al centro delle proprie indagini «l'immagine/movimento contemporanea»:

> *Netmage* non è una grande vetrina della produzione più nota e corroborata dalla routine della grande industria della comunicazione e dell'intrattenimento. Ma non è neppure un festival specialistico rivolto ai pochi addetti ai lavori, interessati a nicchie minoritarie e a produzioni "invisibili".

La digitalizzazione e l'informatizzazione dei procedimenti di elaborazione e trattamento di immagini e suoni, per gli ideatori di *Netmage*, sono «[...] solo l'ultimo felice episodio di una lunga serie di metamorfosi creative connesse alle varie ondate di rivoluzione tecnologica». In questo fiorire di possibilità, *Netmage* non era altro che una parziale ma significativa rappresentazione, una costellazione di «brevi illuminazioni, di intuizioni, di squarci di immagini e immaginari che percorrono il pianeta "tecnologicamente avanzato" come lampi, flash, magiche aurore boreali notturne su scenari e mind-scapes astratti ma possibili»[22].

Come ha ben sintetizzato Simonetta Cargioli nel suo saggio all'interno del volume collettivo *Le arti multimediali digitali*, dal titolo *Oltre lo schermo: evoluzioni delle videoinstallazioni*, le videoinstallazioni e i videoambienti interattivi, in quanto forme in continuo sviluppo, mobili, aperte a un coinvolgimento sensoriale dello spettatore in un campo infinito di possibilità[23], rispondono ad una "drammaturgia multimediale" – come la chiama Andrea Balzola – che nelle forme multiple della "galassia digitale" trovano la massima corrispondenza. È l'anima interattiva e installativa del video quella che sembra essersi più sviluppata e parcellizzata all'interno del flusso delle *Live Media Arts*, accolta, riconosciuta e valorizzata in forme che vanno del videomapping a videoambienti interattivi, multiproiezioni, live Vj, ma al contempo, come giustamente osserva Amaducci (nel suo volume *Videoarte. Storie, autori, linguaggi*), fatalmente distaccandosi dall'ambito artistico contemporaneo: «Questi due settori, invece di alimentarsi a vicenda si stanno divaricando sempre di più»[24], di fatto sciogliendo quel legame che l'esperienza di Studio Azzurro aveva tentato di tenere unito.

Verifica di una simile tendenza si ritrova all'interno delle più recenti pratiche di studi di comunicazione multidisciplinari come il Dotdotdot di Milano, che si definiscono come un "multidisciplinary design studio" componendosi di architetti, designer, filosofi e programmatori. I Dotdotdot realizzano spazi interattivi per mostre, fiere, aziende, con lo scopo di arricchire l'esperienza interattiva e tecnologica dello spettatore. Altri casi sono quelli della Fuse Factory a Modena che riunisce artisti, designers, architetti, ricercatori su progetti multidisciplinari per creare «[...] nuovi linguaggi e nuove forme di espressione in grado di dar vita a progetti innovativi nel campo dell'arte, dell'architettura, del design e della comunicazione basata su nuovi media»[25]. Infine significativa è l'esperienza di Karmachina, uno studio fondato da Vinicio Bordin, Paolo Ranieri e Rino Stefano Tagliaferro che

22 Questa e le precedenti citazioni sono tratte da Netmage, Bologna 22/1/2003 – 24/1/2003 – www.xing.it/event/157/netmage_03 [ultimo accesso 20/09/2019].

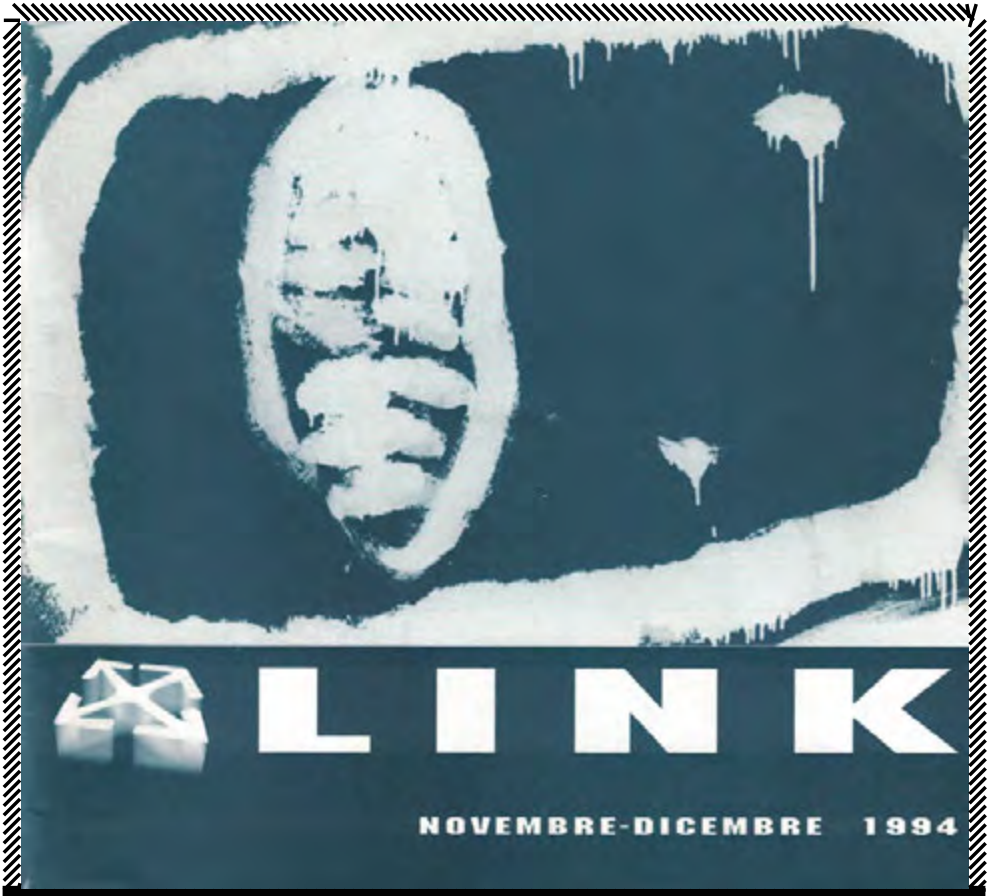
23 In *Le arti multimediali digitali*, cit., pp. 288-299.

24 In A. Amaducci, *Videoarte. Storia, autori, linguaggi*, cit., p.148.

25 Cfr. www.fusefactory.it

si occupa di progettare e realizzare ambienti sensibili come videomapping per concerti di musica live, concerti multimediali (Caravaggianti, 2018), allestimenti interattivi (come quello realizzato nel 2018 per il M9 museo multimediale del '900) e video più sperimentali di animazione.

Forse è proprio nella crisi dell'unicità dell'opera, accentuata dalla riproduzione digitale, che va ricercata questa progressiva perdita di specificità del gesto artistico in sé; qui dove arte e tecnologia sembrano fondersi, l'artisticità non va ricercata a tutti i costi, scaturisce dall'insieme delle operazioni e dai linguaggi che si decide di attivare e manipolare, l'artisticità è un *modus operandi*, un'attitudine, un "modo altro" di guardare alle immagini in movimento.



Copertina Catalogo *Link*, 1994

Tendenze espositive in Italia

Prima di procedere e approfondire alcune mostre, all'interno di questo breve e non esaustivo *excursus* dedicato alle evoluzioni dell'arte video in Italia, non possono mancare due realtà che si sono distinte per aver dato forma nel tempo a un complesso e articolato lavoro di conservazione, promozione, formazione e diffusione delle opere video italiane e internazionali: uno è lo spazio Careof e l'altro è Visualcontainer entrambi con base a Milano. Careof è un'organizzazione no-profit che nasce nel 1987 a Cusano Milanino per volontà degli artisti Mario Gorni e Zafferina Castolid, lo scopo è archiviare e conservare le opere che altri artisti inviavano con la speranza di essere promossi e conosciuti. Da allora ad oggi l'archivio conta 8.000 opere video, è diventato una realtà pubblica affermata e riconosciuta a livello internazionale (il Comune di Milano gli ha concesso nel 2008 uno spazio all'interno della Fabbrica del Vapore), aperto a studiosi e ricercatori. Tra le sue tante funzioni, Careof organizza mostre, workshop, residenze per artista (FDV Residency Program), collabora con università, accademie, istituzioni pubbliche e private, privilegiando le collaborazioni con giovani professionisti del settore della produzione artistica contemporanea e culturale. Careof favorisce infine la produzione di nuove opere video, ad esempio curando il Talent Video Awards, che individua e premia i migliori video prodotti da artisti emergenti nell'ambito delle Accademie di Belle Arti e delle Scuole di Cinema.

Altra realtà estremamente interessante è Visualcontainer. In continuità con la storia dei centri di produzione, archiviazione e distribuzione dell'arte video come Argos (Belgio, fondato nel 1989), Lux (Londra 1966), Videographe (Canada 1971), EAI (USA 1971), Video Data Bank (USA 1976), Visualcontainer viene fondato nel 2008 da Alessandra Arnò come una piattaforma di distribuzione italiana di video arte, in un momento storico in cui gli artisti non avevano ancora a disposizione strumenti di autopromozione (come poi saranno Facebook e Vimeo), affidarsi a un distributore che sotto contratto si occupava per loro di far circuitare e rendere note le loro opere, sembrò per molti un'opportunità. Una volta consolidato un proprio archivio di opere e artisti, i promotori di *Visualcontainer* avviano un lavoro di comunicazione e diffusione per rendere noto il loro repertorio, tant'è che i maggiori festival internazionali di video arte iniziano a riconoscerlo come un partner di qualità, affidandogli la curatela di specifiche sezioni dove presentare le opere dei loro artisti. Prendono forma due nuovi progetti, uno è uno spazio espositivo di 20 mq a Milano *DotBox* che ha lo scopo di organizzare piccole mostre e rassegne sul video, l'altro è *Visualcontainer TV*, la prima Webtv dedicata interamente all'arte video, una pagina web dove va in onda in diretta una selezione di video che proviene ogni mese da un diverso festival internazionale di video arte. Visualcontainer diventa così non solo il luogo dove è possibile scoprire produzioni video che giungono da paesi anche lontani dalla cultura occidentale (molto spesso, dice Alessandra Arnò, tendente a omologarsi sulle stesse forme), ma è anche un modo per mettere in collegamento tra loro festival, curatori e artisti che prima non si conoscevano. Queste positive esperienze ci provano come le attività di conservazione, distribuzione e promozione siano assolutamente imprescindibili e complementari l'uno all'altra, svolgendo la determinante funzione di costruire una consapevolezza su cosa sia e come si stia trasformando il linguaggio video.

Passiamo ora ad analizzare quelle mostre che, tra gli anni Novanta e il nuovo millennio,

in Italia hanno tentato di mettere in forma le tendenze video, tenendo conto delle coeve riflessioni critiche, fiorite intorno ai mutamenti delle arti elettroniche e digitali. Si noteranno due sostanziali ma non conflittuali chiavi di lettura: una via più storica, lineare, che cerca di legittimare il video ricostruendone la storia, in particolare in Italia; l'altra che tratta il video organizzando la sua produzione per motivi, forme di scrittura, temi ricorrenti.

La XLV Biennale di Venezia del 1993 dal titolo *Punti Cardinali dell'arte*, curata da Achille Bonito Oliva – come ha ben ricostruito la studiosa Lisa Parolo nella sua tesi dottorale[26] – sembra paradigmatica di questa doppia impostazione storico-critica. Da un lato la mostra propone una "struttura a mosaico", frammentaria e topologica, come esprimono bene le parole di Mario Perniola, contenute nel suo saggio in catalogo *L'arte come mutante neutro*. Perniola suggerisce di adottare uno schema libero dai condizionamenti evoluzionisti e storicistici, che pensa l'arte secondo «[...] un ordine di coesistenze, non secondo un ordine di successioni. Ciò che ci interessa non è più la storia dell'arte, ma la possibilità di una topologia dell'arte, che prenda in esame e analizzi le più varie e contradditorie esperienze artistiche nella loro continuità e nei loro limiti»[27]. Dall'altra parte, la via storica più lineare, secondo quanto ricostruisce Lisa Parolo, risponde alla necessità di avviare «[...] un'indagine che renda conto di cosa, in tempi e luoghi diversi e senza la necessità di trovare delle connessioni vincolate con il passato s'intende con arte»[28]. A riprova di come entrambi gli approcci (quello iconologico/tematico/topologico e quello storico) si possano integrare e contaminare (e non per forza opporre o escludere) la stessa Biennale ospita nella sezione *Transiti* una sezione intitolata *Museo Elettronico* curata da Luciano Giaccari (figura chiave nella storia del video in Italia, ideatore e animatore della videoteca di Varese Studio 970/2)[29] ovvero una retrospettiva dei video conservati nella sua videoteca, appositamente pensata per la Biennale con lo scopo di colmare dei vuoti storici e rinforzare la consapevolezza nel presente.

Alla via della legittimazione storica (alternando approcci rivolti tanto al contesto italiano quanto a quello internazionale) e alla definizione delle specificità mediali del video, appartengono negli anni Novanta e Duemila mostre come *La Coscienza Luccicante. Dalla videoarte all'arte interattiva* (Roma, 1998), rassegne come *Elettroshock, 30 anni di video in Italia. 1971-2001*[30] curata da Bruno di Marino, e pubblicazioni come *Definizione Zero. Origini della videoarte fra politica e comunicazione* (1991) di Simonetta Fadda (benché il suo intento non fosse prettamente storico). *Videoarte&Arte, Tracce per una storia* di Silvia Bor-

26 Cfr. L. Parolo, *Per una storia della videoarte italiana negli anni Settanta: il fondo archivistico della galleria del Cavallino di Venezia (1970-1984). Riesame storico-critico delle fonti e individuazione di nuovi metodi di catalogazione digitale*. Tesi di Dottorato di ricerca in Studi Storico Artistici e Audiovisivi, Ciclo XXIX , 2015-2016, Università di Udine.

27 In M. Perniola, *L'arte come mutante neutro*, in Catalogo della 45° Edizione de La Biennale di Venezia, *Punti cardinali dell'arte*, edizioni Biennale, Venezia, 1993, p. 3.

28 In L. Parolo, cit., p. 35.

29 Cfr. Saggi di Cosetta Saba e di L. Parolo *infra*.

30 La rassegna si tiene dal 21 al 27 maggio 2001 in vari luoghi della città. Iniziativa organizzata in collaborazione con l'archivio audiovisivo del Museo Laboratorio di Arte Contemporanea dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", in collaborazione con il Comune di Roma, Sovrintendenza ai Beni culturali, Palazzo delle Esposizioni, GrandiStazioni, Cine Cinémas 1 e 2 e Ciné Classic. Cfr. B. Di Marino e L. Nicoli, *Elettroshock - 30 anni di video in Italia - 1971-2001*, Castelvecchi, Roma 2001.

dini (pubblicazione del 1995, maturata dell'esperienza che la Bordini ricopre come docente all'Università La Sapienza di Roma) offre del video una ricostruzione internazionale dedicando all'Italia un paragrafo a sé. Valentina Valentini dopo l'esperienza come curatrice e ideatrice del festival *Rassegna internazionale del video d'autore,* attivo a Taormina dal 1987 al 1995 momento di radicale importanza nella costruzione di una consapevolezza storica e critica intorno al video e alle sue contaminazioni con le immagini in movimento[31], pubblica due raccolte di saggi e interviste *Il video a venire* (1999) e *Le storie del video* (2003). Alessandro Amaducci si concentra sull'Italia nel suo *Banda anomala: un profilo della videoarte monocanale in Italia* (2003), Sandra Lischi, sull'onda di illustri predecessori come Vittorio Fagone (*L'immagine video*, 1990), pubblica *Il linguaggio del video* (2005).

Senza dedicare troppo spazio all'esame di questa via più storica, ben documentata e analizzata da Lisa Parolo nella sua tesi dottorale, daremo maggiore spazio a quelle vie interpretative che maggiormente problematizzano la storia del video in funzione di una lettura più orientata alle sue mutazioni multiple e ricadute nel presente. Si tratta di una serie di riflessioni (la natura intermediale del video, le sue rinascite, vitalità o dispersioni nella galassia digitale ecc.) che riaffiorano rileggendo oggi i cataloghi di alcune mostre significative e che, oltre all'Italia, trovano riscontro internazionale in esposizioni come ad esempio *Vidéo Topiques – tours et retours de l'art video*[32]. Sono per lo più questioni identitarie che toccano la natura intermediale del gesto video e le conseguenti metodologie di studio.

Che un'impostazione storicistica tradizionale applicata al video rischiasse di smarrirsi tra le forme incerte, extramediali e debordanti di cui il video era stato prima portatore con l'elettronica e poi testimone con l'avvento del digitale, appare in Italia chiaro in una mostra che Silvia Bordini cura per Palazzo dei Diamanti di Ferrara nel 2001 dal titolo *L'arte elettronica. Metamorfosi e metafore*. Secondo la curatrice, seppur mostrando «un'intrinseca flessibilità» che adatta le opere video in versioni, interpretazioni e contesti multipli, queste conservano «una specificità perentoria del senso simbolico e dell'immaginario evocato», tanto da richiedere per l'arte elettronica un'attenzione e una sensibilità particolari «in cui la percezione giunge a costruirsi come partecipazione, emotiva, mentale, fisica, fino a immettere lo spettatore all'interno dell'opera e farlo intervenire anche nella responsabilità dei suoi funzionamenti e delle strategie degli artisti»[33]. Nell'esperienza in eterno divenire delle nuove tecnologie, «nell'entropia di una comunicazione, invasiva, stimolante, e stordente, di una natura e cultura mutanti, in cui siamo immersi», l'arte elettronica inizia un processo di continua metamorfosi, non solo, prosegue la Bordini, «delle possibilità dell'apparire delle immagini in movimento, ma anche dei mezzi che le producono, incessantemente reiventati e modificati per aderire alle scelte degli artisti». Nel farsi della sua frantumazione, globalizzazione o frammentazione, l'arte elettronica si plasma come un pulviscolo di possibilità, di intrecci possibili, di campi d'indagine che la

31 L'intero archivio di tutte le edizioni della rassegna è disponibile online https://videodautore.sciami.com

32 Cfr. *Vidéo Topiques – tours et retours de l'art vidéo*, (a cura di), Patrick Javault, Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg, 19 ottobre – 2 febbraio 2002.

33 In S. Bordini, (a cura di), *L'arte elettronica. Metamorfosi e metafore*. Ferrara – Palazzo dei Diamanti, 24 giugno – 2 settembre 2001, catalogo mostra Sate Editore, Ferrara 2001, p. 24.

Bordini riassume così: «[...] dall'immobilità al movimento, dall'oggetto all'immaterialità, dal compiuto al modificabile, dall'unicum al riproducibile, dal silenzio al suono, dal dato fisico alla fluidità, dalla materia all'evento, dalla contemplazione alla partecipazione, dal visibile all'invisibile»[34].

Se le storie del video conservano una matrice, una memoria che si estende nel presente, si evince come la sua essenza si sia ormai distaccata da un mezzo specifico di produzione e diffusione, consolidandosi come prassi, processo, sguardo, flusso, modo di intendere e interpretare la natura complessa delle immagini in movimento. Per la prima volta l'ampia diffusione a basso costo di camcorder semiprofessionali e di software di post produzione permette a tutti, artisti compresi, di utilizzare un intreccio di mezzi e di tecniche in grado di produrre, manipolare e trasformare spunti che provengono dai tanti e diversi linguaggi che compongono il panorama postmediale.

Come scrive la curatrice Maria Rosa Sossai nel suo libro *Artevideo. Storie e culture del video d'artista in Italia* (2002):

> L'esplorazione del sé come pratica artistica, il riconoscimento della corporeità, il tentativo di personalizzare le tecnologie sono alcuni dei contenuti assunti dagli artisti nella loro ricerca negli anni 90. Il video, in virtù delle sue qualità intrinseche, è diventato il luogo di transito per eccellenza dei diversi saperi – politica, discipline sociali, antropologia – ma anche eclettico punto di congiunzione di diverse aree creative – cinema, teatro, musica, pubblicità, nuovi media[35].

Gli artisti che scelgono il video non lo fanno più in via esclusiva, ma lo integrano all'interno di altre pratiche che spaziano dalla fotografia, all'installazione, alla performance, semmai, precisa Maria Rosa Sossai, la scelta pregiudiziale è per le sue capacità trasversali di integrare e interpretare il flusso di immagini circolanti e di sistemi culturali dominanti:

> L'interesse per il genere del documentario, l'attenzione a soggetti relegati ai margini del sistema produttivo e la curiosità per le espressioni di particolari tradizioni culturali, che in modi diversi tocca gli artisti delle ultime generazioni non hanno più il portato ideologico del passato. Sono invece espressione di un modo di ragionare che non prende posizione e non giudica ma partecipa all'elaborazione di un pensiero sul senso della pratica creativa, sui cambiamenti culturali e mentali che essa può generare nella società, su come si qualifica il ruolo dell'artista nei sistemi di comunicazione[36].

Lo spazio della negoziazione e dell'interazione, storicamente intrinseco alla natura del video, che «porta lo sguardo oltre le soglie della visibilità attuale», come ha sintetizzato Simonetta Fadda, con il digitale interagisce, o reagisce, con immagini e immaginari che sempre più assumono la forma di flusso continuo che si dischiude in un «non luogo illusorio e postottico» in cui «tutto diviene e già è»[37]. L'immagine digitale appartiene per

34 In S. Bordini, *L'arte elettronica. Metamorfosi e metafore*, cit., p. 24.

35 In M. R. Sossai, *Artevideo. Storie e culture del video d'artista in Italia*, Silvana Editoriale, Milano 2002, p. 59.

36 In *Ivi*, p. 65.

37 In S. Fadda, *Definizione Zero, Origini della videoarte fra politica e comunicazione*, Costa & Nolan Genova-Milano 1999, p. 59, ristampato da Meltemi nel 2017.

natura a uno spazio e a un tempo virtualmente ricomposto, immagine neutra, disincarnata, immagine mentale, "concetto spaziale" (per citare Fontana), un'identità plurima che gli artisti del video conoscevano bene già dalla pregressa storia elettronica. «Tecnica impura» la definiva Anne-Marie Duguet[38], linea di confine, «luogo di intreccio e reciproca tensione (ed estensione) tra ambiti diversi (arti plastiche, performative, cinematografia, arti acustiche)» così definito da Gazzano[39], avendo già incarnato la fine della specificità mediale ecco che per il video si andava affermando gradualmente l'ipotesi che potesse incarnare e interpretare, meglio di altri medium perché più libero da condizionamenti culturali ed economici, la fine della specificità mediale, rilanciando al centro del dibattito contemporaneo la sua natura postmediale[40].

Sono riflessioni che s'inquadrano a partire dagli anni 2000 in un contesto più ampio di forte crescita degli studi intermediali, fioriti negli ambienti vicini agli studi di teorie e storia dei media, del cinema, della letteratura e della critica d'arte. Un approccio ben documentato e discusso a partire dal 2003 da una rivista canadese punto di riferimento per questi studi come *Intermédialités* (pubblicata dall'Università Udem di Montreal) – diretta da Silvestra Mariniello – e in Italia da una pubblicazione del 2008 dal titolo *Immagini migranti, forme intermediali del cinema nell'era digitale* a cura di Luciano De Giusti[41]. Gli studi intermediali spostano l'attenzione critica dalle forze primigenie fondatrici di un singolo medium ai rapporti di parentela, di passaggio, di circolazione tra i media, ovvero, come scrive Silvestra Mariniello nel primo numero della rivista «Intermédialités», «[...] alle condizioni (tecnologiche, storiche, culturali, sociali) che rendono possibile l'insieme delle configurazioni che i media producono nell'attraversarsi»[42]. La ricerca intermediale, scrive sempre la Mariniello nel suo saggio introduttivo alla pubblicazione italiana, ha per oggetto: «[...] la storia dei media (basata sulla genealogia dei media e sui transfert mediatici e culturali); l'effetto dei media sul pensiero del tempo, dello spazio e del vivere insieme e, infine, il ruolo dell'arte nella costruzione delle relazioni tra media, conoscenza e comunità»[43]. Uno spettro ampio dunque che senza dimenticare i contesti storici e tecnologici di appartenenza di ogni singola opera e medium è più interessato ai transiti che agli specifici, una via, «un campo di studi transdisciplinare» che verrà sistematizzato e storicamente fondato in Italia dal rilevante studio di Andrea Pinotti e Antonio Somaini *Cultura Visuale. Immagini, sguardi, media dispositivi* (2016)[44].

38 Cfr. A.-M. Duguet, *Dispositivi*, ed. orig. 1988, p. 222, trad. it. in V. Valentini, (a cura di), *Le storie del video*, Bulzoni editore, Roma 2003.

39 In M. M. Gazzano, *Comporre audio-visioni. Suono e musica sulle due sponde dell'Atlantico, alle origini delle arti elettroniche* in *Le arti multimediali digitali*, op. cit. p.146.

40 In Cfr. V. Valentini, *La condizione postmediale del video in I percorsi dell'immaginazione. Studi in onore di Pietro Montani*, Pellegrini editore 2016, si segnala nello stesso volume D. Cecchi, Intermedialità, *interattività (e ritorno). Nuove prospettive estetiche*, pp. 3-11.

41 Sul tema cfr. L. De Giusti, (a cura di), *Immagini Migranti. Forme intermediali del cinema nell'era digitale*, Marsilio, Venezia 2008; P. Montani, *L'intelligenza intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Bari 2010.

42 In S. Mariniello, *Commenceents*, «Intermeédialités», 1, 2003, p.51.

43 In S. Mariniello, *L'intermedialità dieci anni dopo in Immagini migranti*, cit., p. 23.

44 Cfr. A. Pinotti, A. Somaini, (a cura di), *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Einaudi, Torino 2016.

Grazie all'intermedialità e l'interazione tra codici espressivi diversi, scriveva nel 2003 Andrea Balzola, si accede a una «[...] dimensione diversa di ciascun linguaggio (o codice) che vi partecipa, è una pluralità sinestetica che trasforma il gene(re) artistico in un'identità ibrida e mutante. Il motore di questa trasformazione è l'innovazione digitale»[45], così da suggerire per Balzola un recupero per associazione di tutte quelle teorie sinestetiche che dal tardo romanticismo, alle avanguardie e le neo-avanguardie degli anni Sessanta e Settanta, erano più volte fiorite nelle pratiche artistiche. Tornata estremamente efficace alle soglie del digitale, una simile attitudine intermediale tuttavia in Italia fatica a emergere, fin dai contesti accademici dove i saperi vengono normati e parcellizzati in settori disciplinari che ne restringono il potenziale piuttosto che liberarlo. Eppure, viene da pensare, il modello da seguire era noto da tempo, forse da secoli, in particolare in Italia: quello universale del sapere umanistico, ampio, trasversale, multidisciplinare. Ciò detto l'intermedialità non nasconde difficoltà, fino a dove infatti possono spingersi le relazioni, sovrapposizioni, mutazioni? Fino per eccesso all'iperbole, al parossismo o allo sfinimento, allo smarrimento e perdita di qualsiasi legame con le tracce di una storia o di una comunità di appartenenza? È la domanda che forse più di altre mette in questione l'identità del video, smarrito nella non più chiara demarcazione tra arte e comunicazione, disperso nelle mille forme della galassia digitale. Al contempo è proprio lì dove dovremmo ricominciare a cercarlo.

Non è un caso se il già citato festival di Milano, *Invideo*, tenta di offrire risposte (o proposte) a simili quesiti da quando nel 2002 organizza la sua selezione non più per monografie ma per temi, parole chiave, concetti che emergono come dominanti dalla selezione delle opere. "Mutazioni" è non a caso il primo, mutazioni del pensiero creativo fra video arte, documentari di creazione, videoclip, internet, mutazioni di generi, mutazioni nella rete, al quale fanno eco edizioni come "A rovescio" (2005), dedicata al "Cinema altro" e al video che giocano con le figure del tempo reversibile, e "Distanze variabili", edizione dedicata all'esplorazione del punto di vista, privato e pubblico, sul mondo. A questa linea *Invideo* alterna anche focus su festival e centri di produzione, nonché richiami alla storia del video in Italia, presente e passata, incontrando e presentando autori italiani. *Invideo* progressivamente cerca il video al di fuori di se stesso, lo cerca nel cinema, nelle forme e nei formati del web, nei video di astrazione e animazione, nelle video performance musicali, nei videogame artistici, nella video danza, espandono le connessioni e contaminazioni intermediali possibili di quella che il filosofo francese Régis Debray aveva definito in *Vie et mort de l'image*[46] una "Videosfera", una delle tante galassie che compongono l'emisfero digitale (termine ripreso da Simone Arcagni, *Visioni Digitali* , 2014).

In un simile *melieu mediathique* (o sistema mediale), «quale connettore ideale tra la componente sensibile e quella sovrasensibile e cognitiva», il video, sostiene Paolo Granata nel 2009 nel suo saggio *Videomorfosi. Il video come forma simbolica* (autore anche di *Mediabilia*, 2012, *Ecologia dei Media*, 2015) è diventato un meta-medium, «un arcipelago di forme espressive, una superficie mediale omogenea sulla quale convergono le diverse componenti materiali e intellettuali che plasmano l'intero sistema culturale contempo-

45 In A. Balzola, *L'utopia della sintesi delle arti dai romantici alle avanguardie storiche in Le arti multimediali digitali*, cit., p. 53.

46 Cfr. R. Debray, *Vie et mort de l'image*, 1992, trad.it *Vita e Morte dell'immagine*, Il Castoro, Milano 2009.

raneo»[47]. Parole che trovano riscontro nelle ultime edizioni del festival *Invideo*: dal video di astrazione a quello di animazione, dal cinema sperimentale, al documentario di creazione, dalla video performance, alle live projection e video mapping, videogame artistici e video danza. Se il video è assimilabile a un arcipelago di contaminazioni possibili, tuttavia, in un'accezione così espansa, è come se smarrisse il senso, la funzione e il criterio alla base delle sue declinazioni, rendendo per riflesso vaga la sua identità. È come se la materia del video, quando troppo tesa per i suoi bordi, scivolasse via senza lasciare sedimentazioni, vittima della sua stessa natura liquida. Un tale rischio inevitabilmente solleva non solo questioni su cosa e come sia oggi interpretabile un meta-medium come il video, ma più in generale su quale sia il confine che lega o separa arte e comunicazione, mezzo e messaggio, arte e vita, artista e spettatore.

Valentina Valentini, nel catalogo di una mostra che cura per il castello Colonna di Genazzano (finanziato dalla comunità europea con la Lituania come partner) nel 2000, sostiene che il video sia diventato un "processo", «un mezzo di espressione e interazione con gli altri media, piuttosto che un linguaggio videografico specifico»[48], presi all'interno di una "globalizzazione dei media digitali", non si tratterà più di «esaltare il nuovo, né al contrario esprimere la melanconia per la perdita della specificità» quanto «dispiegare una sana attitudine alla storicizzazione che sia in relazione con gli attuali procedimenti produttivi ed espositivi e relativi percorsi artistici»[49]. Se ogni qualvolta si tenta una strada lineare, le opere video la confutano e la problematizzano, tanto vale cambiare il punto di vista o i criteri di associazione e analizzare, opera per opera, le singole caratteristiche e convergenze, tracciando di volta in volta genealogie, osservando nel dettaglio, come scrive Silvestra Mariniello a proposito dell'approccio intermediale: i materiali costitutivi «(luogo, corpo, voce, immagini, suono, ecc.), i supporti materiali (pellicola, nastro magnetico ecc.), le tecniche e le tecnologie implicate in tale produzione; i fenomeni di transfert»[50].

Vitalità digitale

Quali sono oggi i temi, motivi e le "figure di scrittura" del video (nel senso di componenti basilari di una lingua) evidenti, rimosse o inconsce che riemergono o persistono nei domini dell'arte, del cinema, del documentario? Con quali criteri possiamo rintracciarne la vitalità? Con simili quesiti proviamo a rilanciare lo sguardo sulle pratiche videografiche più recenti, troveremo opere eterogenee che si riuniscono intorno a un tema comune, vi attivano un campo magnetico per poi scioglierlo immediatamente dopo. Alcuni di questi campi semantici sono circoscrivibili in un tempo specifico, altri riattivano memorie passate, altri ancora si fondono l'uno nell'altro. Rispetto a questi temi o concetti la pratica degli artisti è molto più tangente e trasversale, piuttosto che concentrata o specializzata, pertanto è facile veder confluire nella pratica di uno stesso artista ordini di discorso diversi. Ipotetiche nebulose estrapolate dalla galassia digitale, questi nuclei di opere e artisti si

47 In P. Granata, *Videomorfosi. Il video come forma simbolica* in *Arte, estetica e nuovi media*, Fausto Lupetti Editore, Bologna 2009, p. 163.

48 In V. Valentini, *Zero Visibility,* cit., p. 23.

49 In *Ivi*, p. 24.

50 In *Ivi*, p. 23.

formano per ragioni storiche, sociali, antropologiche, innescati da cambiamenti tecnologici come l'avvento dell'analogico, del magnetico, dell'elettronica, del digitale, del virtuale.

Già studiose affermate come Sandra Lischi in *Visioni Elettroniche* (2001) e altre emergenti come Vincenza Costantino nella sua tesi dottorale (2006)[51] si erano prodigate su questa linea analizzando nello specifico gli sconfinamenti attivi tra cinema e video. Adriano Aprà e Bruno di Marino ne sono sempre stati attenti lettori[52], ma un libro in particolare, pubblicato da Maria Sossai nel 2002, *Artevideo. Storie e culture del video d'artista in Italia*, dedicato agli artisti italiani attivi negli anni Novanta, si rivela qui da guida, offrendoci l'opportunità di rilanciare la riflessione verso la produzione video digitale più recente. Sossai organizza nel suo libro gli artisti e le opere selezionate per temi e nuclei concettuali. La rappresentazione del tempo, non lineare, ciclico, tempo frammentato, ad esempio, sono strettamente connaturati alla storia video: «Fluidità, ralenti e congelamento dell'immagine – scrive – sono tecniche strettamente collegate con l'idea di tempo che il video accoglie in tutte le sue eccezioni –dilatato, ellittico, ossessivo, continuo – in una fusione tra dimensione interiore e realtà esterna, pulsioni soggettive e visione unitaria»[53]. Questa fascinazione per le figure del tempo Maria Sossai le ritrova nelle opere di Bruna Esposito, in Grazia Toderi nelle sue visioni aeree rotanti di stadi (*Il decollo*, 1998), o di città (*Orbite Rosse*, 2009), mappe aeree rarefatte colte in un tempo irreale e metafisico di luci notturne. Le potremmo altresì rintracciare in un'opera come *La via divina* di Ilaria di Carlo del 2018, un video al confine (questo è il tema) tra atto performativo, sinfonia urbana e rappresentazione ciclica del senza fine mediato dall'immagine simbolica della scala. L'artista, vestita come si usava un tempo per un gran ballo, in un omaggio alla Divina Commedia, scende le scale di oltre 50 differenti ambienti (interni, esterni, industriali, spazi pubblici e privati) scelti secondo differenti tipologie architettoniche, definendo un percorso che appare intriso di misticismo.

C'è poi il tema della rappresentazione del corpo, il mettersi in immagine dell'artista in relazione allo spazio e all'ambiente, ovvero il lato performativo del video, che, oltre alle artiste indicate dalla Sossai (Monica Bonvicini, Vanessa Beecroft, Nicoletta Agostini), si potrebbe per estensione prolungare fino a ritrovarla nelle opere del duo Leoni & Mastrangelo come *Equi-librium* (2015) e *Dicotomia* (2014) (Francesca Leoni e Davide Mastrangelo sono tra l'altro ideatori e curatori dal 2015 di *Ibrida*, festival delle arti intermediali)[54]. Intimamente vicina alle riflessioni sul corpo è la ricerca di Cosimo Terlizzi, poliedrico artista che spazia dalla fotografia, al video, al cinema documentario, alla performance sem-

51 Cfr. V. Costantino, nella sua Tesi dottorale *Il cinema del 'dopo video'. L'influenza del video e delle nuove tecnologie sull'estetica cinematografica*, Università della Calabria (tutor V. Valentini), co-tutela Paris 1 (D. Château), 2006.

52 Cfr. A. Aprà, B. Di Marino, (a cura di), *Il cinema e il suo oltre. Verso il cinema del futuro. Film, video, CD-Rom*, XV Rassegna Internazionale retrospettiva, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 25-30 novembre 1997 e *Fuori Norma*, 27° Evento Speciale della 49a Mostra Internazionale del Nuovo Cinema (Pesaro, 24-30 giugno 2013).

53 In M. R. Sossai, *Artevideo*, cit., p. 98.

54 Come riporta il sito web, con il supporto critico di Piero Degiovanni, "Ibrida" nasce con lo scopo di divulgare le produzioni e le ricerche più recenti nell'ambito dell'audiovisivo sperimentale compreso tra videoart, found footage, meta-cinema, animazione 2D e 3D, ecc. http://ibridafestival.it/ [ultimo accesso 20/09/2019].

pre tenendo un filo di continuità. In particolare a interessare Terlizzi sono i temi connessi alla sessualità, le relazioni, le aspirazioni individuali, la relazione tra il corpo e gli elementi naturali che lo circondano, qualcosa di cui è testimone la sua opera in video *La benedizione degli animali* (2013). L'artista, come uno straniero, è qui circondato dagli animali di una fattoria, ospite del loro mondo; si sveglia nella branda del pastore e con oggetti trovati quali piume, una zampa di coniglio e un corno di una capra, Terlizzi assembla uno strumento che sembra premonizione di morte ma il cui suono è benedizione di vita; l'artista torna alla natura, alla terra, agli elementi e alle tracce di un passato (nel caso di Terlizzi le origini contadine e pastorizie) di cui non sa più nulla, ma forse, proprio per questo, può reinventarne liberamente gli oggetti (o i simulacri) plasmando nuovi usi.

Sulle relazioni umane con l'ambiente circostante, vissute dall'artista in prima persona, si fonda la ricerca in video di Elena Bellantoni (n.1975). Molto spesso scaturisce da esperienze dirette, quali viaggi, residenze, confronti con altre persone e culture (*HalaYella adios/addio*, 2013), altre volte si interroga sulle convenzioni sociali o sul concetto di potere all'interno delle dinamiche di coppia come nel video *Ich Bin …Du Bist* (2010), oppure In *The Fox and The Power : The Struggle of Love* (2014), girato da Bellantoni nella sala delle conferenze internazionali del Ministero degli Affari Esteri alla Farnesina, dove, al posto dei capi di stato si "sfidano" due ballerini di tango che indossano maschere da lupo e da volpe. Ancora sul tema del corpo vengono in mente il ciclo video delle *Fatiche* di Daniele Puppi (conclusosi nel 2008), piccoli esercizi basici, un piede che batte, un corpo che salta, restituiti nello spazio sotto forma amplificazioni sonore e videoinstallazioni site specific.

Il ciclo di opere che seguirà nella produzione di Puppi, intitolato *Cinema Rianimato* (Cinema rianimato n,1, 2, 3 2012), ci introduce a un altro dei tempi ricorrenti proposti dalla Sossai che chiama: «Lo spettacolo dei media». Puppi parte da un film del passato il cui potenziale, dice, è rimasto inespresso, taglia tutti i dialoghi e ogni parvenza di narrazione per sospendere il senso, rimonta il film, ne esalta e isola i suoni fino a comporre una nuova drammaturgia sonora e vi fa interagire le immagini, cambia formato di proiezione, espande, contrae, per superare e mettere in movimento la visione convenzionalmente statica del cinema. Ne consegue un cinema rianimato dal video, risvegliato da un torpore dei sensi e ri-spazializzato sotto la forma di un'installazione visiva e sonora che invoglia lo spettatore a non restare solo seduto inerme di fronte allo schermo ma a muoversi, attraversare le immagini, cambiando il punto di vista. Gli artisti, come in questo caso – scrive Sossai – sembrano aver maturato una vera e propria fascinazione per le forme dello spettacolo – un fatto evidente fin dalla generazione di Douglas Gordon, Mariko Mori, Doug Aitken – sono artisti che in forza di un mezzo rapido e a basso costo, continua la critica e curatrice italiana citando le parole di Philippe Vergine (curatore al Walker Art Center nel 2010 della mostra *Let's Entrtain*) «seduti al cospetto di una nuova rappresentazione dello spazio e del tempo, meditano sulla possibilità di riconquistare un'armonia»[55]. Riappropriarsi di un immaginario collettivo come il cinema, o lavorare su immagini pre-esistenti o archivi digitali, per riplasmarli come materia viva e risemantizzarli, è una strada per-

55 In M. R. Sossai, *Artevideo*, cit., p. 80.

corsa da molti[56]. Le semplificazioni della tecnologia digitale, il facile reperimento online dei materiali, il montaggio come pratica diffusa e sdoganata da software professionali disponibili anche gratuitamente, hanno contribuito non poco a questa ultima affermazione. Rileggere quanto scritto dalla Sossai oggi, ci permette tuttavia di retrodatare questo momento alla metà degli anni novanta quando artisti come Francesco Vezzoli, Elisabetta Benassi, Claudio Guarino, nei loro video, scrive la curatrice: «[...] trasformano le diverse forme di intrattenimento culturale in una pratica artistica che, senza rinunciare al ruolo di critica del sistema, mette in campo in modo a volte dissacrante, altre volte vagamente nostalgico, sentimenti quali piacere, desiderio, gratificazione, seduzione e categorie estetiche del bello e dell'attraente»[57]. L'artista nato e cresciuto nel digitale, come mai nella storia delle immagini in movimento, ha un totale e pieno accesso alle immagini e agli immaginari, tanto da avvertire spesso la necessità di un metodo, o di un filtro, (la storia, l'antropologia, la filosofia, ecc.) per interpretare questa sopraffazione dello sguardo, questo eccesso di potenza.

Il video diventa così uno straordinario mezzo trasversale di lettura, gli artisti che vi fanno ricorso per Sossai perdono progressivamente interesse per le sue specifiche potenzialità tecniche virandole a vantaggio delle «[...] sue capacità di mutamento e di sconfinamento in nuovi processi costruttivi di senso, con un'estensione dei suoi codici interpretativi ad altri contesti ed una pluralità di forme espressive»[58]. Un caso esemplare di questo cambio paradigmatico – seppur a ben vedere non specifico solo degli anni Novanta ma, come ricostruito in precedenza, connaturato alle storie del video – sono le opere di *Canecapovolto*, collettivo nato a Catania nel 1992. Ricco è il loro immaginario visivo, da «telespettatori sovraesposti e cinefili incalliti» a loro dire, si riappropriano per scelta del già visto (come nel ciclo di video *Plagium, il futuro è obsoleto*, 1992-1998) e lo deflagrano, defigurano. Così riporta il collettivo sul loro canale vimeo in una dichiarazione che sembra una presa di coscienza della funzione dell'arte al cospetto delle forme di rappresentazione dello spettacolo e al contempo un atto di rivendicazione di assoluta libertà creativa e incondizionata rispetto alle immagini in movimento:

> Il cinema in super-8, i video che sperimentano la "dissonanza cognitiva", un'interpretazione cinematografica del Radiodramma, collages su carta, i principi dell'omeopatia applicati ad opere video contro la guerra, happening ed installazioni basati sul completamento esperienziale da parte degli "spettatori": è tra le zone d'ombra tra ascolto e visione che Canecapovolto ha fondato la sua identità ed il suo messaggio [...] Non possiamo ignorare la funzione repressiva dell' Arte in una Società che ha un disperato bisogno di astrazione e creatività per sopravvivere. Il nostro lavoro è il prodotto di questa consapevolezza[59].

Il tema della narrazione, intima, diaristica, complessa, articolata, spazializzata, anche questo individuato dalla Sossai come uno dei tratti in comune negli artisti italiani degli

56 Per un approfondimento sul tema cfr. M. Bertozzi, *Recycled Cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia 2012 e F. Zucconi, *La sopravvivenza delle immagini nel cinema: archivio, montaggio, intermedialità*, Mimesis, Udine 2013.

57 Queste citazione e la precedente sono tratte entrambe da M. R. Sossai, *Artevideo*, cit., p. 80.

58 In *Ivi*, p. 85.

59 https://vimeo.com/canecapovolto [ultimo accesso 20/09/2019].

anni Novanta è senza dubbio tra i più centrali, sconfina fino ai due decenni successivi, e meriterebbe un trattamento specifico e articolato. Non si può non ricordare ad esempio che la questione della "narrazione" in video fosse emersa fin dagli anni Ottanta. In Francia in particolare nel 1985 in un convegno *Video Fiction et Cie* ospitato del Festival video di Montbéliard, o in Italia trattato tra gli altri dalle riflessioni di Valentina Valentini[60] e Pietro Montani[61] o argomentato da mostre come *Bords&Fiction. I Bordi della finzione* (2001), a cura di Roberto Pinto con la supervisione di Andrea Lissoni e Giovanna Amadasi. Se dovessimo riassumere queste riflessioni in una domanda potremmo chiederci: che tipo di contributo hanno portato le sperimentazioni elettroniche del video, e quelle coeve in digitale, alla nostra percezione di che cosa sia o possa essere una narrazione? Sossai osserva che molti artisti sempre più si richiamano, misurano e confrontano con la narrazione attraverso le forme lunghe del documentario di creazione, via d'accesso ad analisi introspettive o indagini sociali e antropologiche (un filone che storicamente in Italia risaliva ai movimenti politici degli anni Sessanta e Settanta per i quali il video, si guardi tra tutti l'esperienza di Videobase[62], era stato un formidabile mezzo di documentazione rapida e diretta della realtà in fermento). Nelle opere di Domenico Mangano, Emilo Fantin, Simonetta Fadda, gli artisti entrano in contatto con strati sociali più isolati, con figure marginali, con ambienti famigliari come fa Mangano in *Palermo 2001*, in forte analogia – anche se volutamente con meno rigore formale – con quell'umanità tesa e rarefatta raccontata dalla *Cinico Tv* di Ciprì e Maresco. Nelle opere di questi artisti il video, sistema concettuale, immagine mentale, ibridato con le forme del documentario, si fa sguardo introspettivo, il suo oggetto, soggetto, ambiente e umanità vengono rimediati dal suo occhio leggero – non appesantito da una tradizione alla quale riferirsi o rispetto alla quale differenziarsi – dalla sua camera a mano, dai numerosi involontari e mai estetizzanti fuori fuoco, dall'immediatezza della bassa definizione.

Si fanno dunque strada temi di convergenza che avvicinano sempre più il video al cinema, in particolare a quello documentario. Uno di questi è il paesaggio. Artisti come il collettivo milanese Flatform, o Alterazioni Video, hanno al centro delle proprie riflessioni in video (spesso restituite in forma di mostra) spazi architettonici, urbani, paesaggi naturali. Sappiamo esistere un legame profondo che avvicina da sempre il video alla trascrizione degli elementi visivi e sonori del rapporto uomo - natura. Significativo è uno scritto di Bill Viola del 1991, intitolato *Perception, technologie, imagination et paysage*, pubblicato in francese per la rivista «Trafic» nel 1993. L'idea di Viola è quella di dimostrare come paesaggio e immaginazione, la sfera fisica-esteriore e quella mentale-interiore, non siano scissi quanto strettamente correlati ed equivalenti, un pensiero, scrive l'artista, può infatti muovere una roccia e una montagna ispirare un pensiero. L'uomo così come l'artista è continuamente sollecitato da quel che nel mondo sensibile non conosce o non afferra, è da tale mistero che prende consapevolezza dei propri limiti. Al paesaggio non si applica

60 Questioni simili sono state affrontate da V. Valentini anche in *La narrazione astratta e atonale del video*, «Filmcritica», n. 493, 1993 e in *Le forme del narrare in video*, «Close-Up», n. 17, 2004.

61 In P. Montani, *Video e racconto* in V. Valentini, (a cura di), *Le storie del video*, cit., pp. 183-195.

62 Il collettivo Videobase nato nel 1971 era composto da Anna Lajolo, Guido Lombardi e Alfredo Leonardi, tra i documentari realizzati in video si ricordano *Il fitto dei padroni non lo paghiamo più* (1972), *Carcere in Italia* (1973), *Policlinico in lotta* (1973), *Quartieri popolari di Roma* (1973), *Lotta di classe alla Fiat* (1974), *Lottando la vita (emigrati italiani a Berlino)* (1975).

il tempo dell'uomo ma quello del mito, calarsi al suo interno vuol dire cantarne come un rapsodo le odi: «Le paysage lui-même est un empreinte, l'incarnation vivante d'un temps mythique encore accesible aux être d'aujourd'hui. Marcher dans ce paysage, c'est redire ces histoires aou plutôt les chanter»[63]. Il video per Viola è strumento esclusivo con il quale entrare in ascolto e in contatto profondo con il mondo fatto paesaggio, un insieme coeso di forme viventi, umane, animali, vegetali, sonore o atmosferiche, all'interno del quale vita e morte sono parte di un ciclo vitale di rinascita continua.

Un'attitudine questa, tra sapere mistico e conoscenza scientifica, tra archeologia e geologia che ad esempio fortemente affiora in tutta la ricerca video di Giulio Squillacciotti. In *La dernière image* (2015) è la voce di una donna che come una stramba audioguida intimamente ci confessa una separazione di cui è stata vittima, le immagini che vediamo sono un lungo piano sequenza girato all'interno di un museo senza pubblico, simulacro di se stesso. In *Scala C, Interno B* (2017) un appartamento lasciato vuoto a Roma diventa il set del video girato in 4:3 con un sottofondo sonoro composta da una serie di messaggi lasciati su una segreteria telefonica, è un uomo che si capisce aver conosciuto la signora che lì abitava, che si capisce non abitare più lì. Squillacciotti riattiva nei suoi video delle linee storiografiche, alcune sono finzionali, altre reali, spesso sono riprese di archivi (*La storia in generale*, 2017), musei (il museo di geologia di Bologna), luoghi di cultura (l'accademia di Spagna a Roma in *Casi la mitad de la historia*, 2011), altre volte segue con un taglio più filmico, documentaristico, molto vicino all'antropologia visiva contesti arcaici e remoti (*Archipelago*, documentario del 2017) o luoghi singolari (i lavoratori di un porto in *The Netherlands*, 2018, video installazione a due canali per il padiglione olandese della Biennale di architettura).

In tutti questi casi video e documentario s'incontrano producendo inedite forme di reciproco ascolto. L'assenza di una narrazione didascalica fuori campo, l'utilizzo di inquadrature solitamente considerate errori, l'uso limitato della musica, la complessa e sofisticata articolazione sonora, i paesaggi e gli oggetti inquadrati come stati d'animo identitari, queste sono alcune delle tracce che, secondo Piero Degiovanni risultano dalla convergenza degli artisti video nei territori del documentario (riferendosi ad artisti come Enrico Masi, Alberta Pellacani, il duo Gianni Sirch-Ferruccio Gioia)[64]. Una simile tendenza trova ancora riscontro nei documentari d'osservazione di Massimo D'Anolfi e Martina Parenti (*Il Castello* 2010; *Materia Oscura* 2013; *Spira Mirabilis* 2016), nella filmografia di Michelangelo Frammartino (*Il Dono* 2003, *Le quattro volte*, 2010) o ancora nei video dell'artista milanese a Yuri Ancarani. Nel suo video forse più noto del 2010 *Il capo* (2010) Ancarani si sofferma sui dettagli di un linguaggio fatto di precisissimi segni con il quale il capocava di Carrara guida le ruspe del cantiere per distaccare senza danneggiarli i blocchi di marmo dalla montagna. Non ci sono dialoghi o interviste, ma una riproduzione sonora di altissima fedeltà ed estremamente immersiva, incisa dal montatore del suono Mirco Mencacci

63 In B. Viola, *Perception, technologie, imagination et paysage in La vidéo entre art et communication*, École nationale supérieure des Beux-Arts, Paris, 1997, p. 152.

64 Cfr. P. Degiovanni, Tendenze nel documentario italiano tra antropologia e videoarte, «Rifrazioni 16», 2013 http://www.rifrazioni.net/index_rifrazioni16.html [ultimo accesso 20/09/2019]. Deggiovanni cura nel 2013 anche una rassegna di proiezioni all'Accademia di Bologna dal titolo Documentario come opera d'arte, 9-10 maggio 2013.

(collaboratore del collettivo Zimmerfrei) con un sistema da lui ideato per una captazione del suono a 360 gradi (*spherical sound)*. È nel trattamento sonoro che queste opere mantengono con le figure di scrittura e i motivi del videografico le parentele più strette, ed è qui, verso un'analisi delle partiture drammaturgiche sonore, che potranno essere indirizzati maggiormente gli studi futuri. Come affrontato da Marco Bertozzi in una sua recente monografia (*Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema documentario*, 2018), tali sperimentazioni, più o meno radicali, sono prove di una convergenza del cinema documentario verso una contaminazione sempre più stretta con le forme e i regimi estetico narrativi delle arti visive (e gli artisti e autori italiani sono in questo tra i maggiori protagonisti internazionali), affrancando di fatto il documentario in sé dal genere didattico e divulgativo al quale culturalmente in Italia era da sempre stato associato[65].

Nelle opere di questi artisti la ricerca non si esaurisce mai in un solo tema, lo tocca per poi a volte lasciarlo, ritrovarlo o abbandonarlo del tutto. La macchina da presa si muove secondo una regia, l'immagine è curata, pulita (forse troppo) ha una sua potenza e raffinatezza estetica ben marcata. L'arrivo dell'HD, del 4k dell'alta risoluzione, porta con sé l'attrazione verso l'immagine nitida e disincarnata, l'ottica giusta, a volte sconfinando nel fascino di toccare con mano la macchina del cinema. Si affermano artisti che si muovono su questo crinale, nascono generi come i "gallery film", prodotti e distribuiti tra festival, gallerie e musei. Il cercare il video al di fuori di se stesso porta molta critica (Angela Madesani, Marco Maria Gazzano tra gli altri)[66] ad analizzare questi sconfinamenti cinematografici[67], tuttavia quel che in definitiva chiude questo nostro breve *excursus* è la proposta di uno scarto.

Chi si muove oggi sul crinale della narrazione in video non ama più definizioni, scivola senza pregiudizi tra video più sperimentali, personali, frammentari e autoprodotti, ad altri più complessi, (documentari o film di finzione) accolti e premiati sia da festival cinematografici che da musei, biennali e gallerie di tutto il mondo. Se la tecnologia ci aiuta a trapassare da un medium all'altro, procedendo per convergenze e rimediazioni, perché quindi limitarsi alle definizioni (Cinema? Non cinema? Video? Non Video?). Se il cinema oggi si è "smaterializzato", «svuotato della propria carne e animato da altri organi, sottili» – come scrive l'artista Cosimo Terlizzi, nell'introduzione all'edizione dell'Asolo Art Film Festival che dirige nel 2018 – non restano che le immagini in movimento «Resta l'immagine tempo»[68]. Provare, sperimentare linguaggi, recuperare tecniche, scovare macchine e formati di ripresa desueti, ibridare cinema e video, video e documentario, animazione, disegno e fotografia quando serve, questo è il campo di forze gravitazionali in cui muoversi

65 Cfr. M. Bertozzi, *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell'esperienza del cinema documentario*, Marsilio Editori, Venezia 2018.

66 Cfr. A. Medesani, *Icone Fluttuani. Storia del cinema d'artista e della videoarte in Italia*, Mondadori, Milano 2002. M. M. Gazzano, *Kinema, il cinema sulle traccie del cinema. Dal film alle arti elettroniche*, Exòrma, Roma 2013.

67 L'edizione del Pesaro Film Festival del 1996, *Il cinema e il suo oltre*, curata da Adriano Aprà, è stata forse una delle maggiori anticipatrici di questa mutata visione.

68 Asolo Art Film Festival 37° edizione / 20 – 23 giugno 2019, Cosimo Terlizzi, prefazione al catalogo, p. 8.

in futuro, analizzando, senza pregiudizio, opera per opera, caso per caso. Spostando la nostra attenzione dalla storia del video – intesa come inizio, sviluppo e fine – allo sviluppo e al mutamento dei suoi "motivi" e delle sue "figure di scrittura", il video ci apparirà, al di là del proprio supporto d'appartenenza, come un "groviglio" di azioni e reazioni che continuano ad influenzare e deterritorializzare tutti i campi dell'arte. Una storia o una storiografia delle forme simboliche del video, preso in un più ampio campo d'indagine e di confronto con le immagini in movimento tutte, è una prossima ricerca a venire.

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

Valentino Catricalà

ABSTRACT

Il saggio mira a indagare le pratiche artistiche legate agli ultimi sviluppi nell'intelligenza artificiale. Da un lato, il saggio vuole mostrare come il ruolo degli artisti nei processi di sviluppo tecnologico non sia, né secondario, né marginale, ma che invece sia un motore per l'innovazione tecnologica. Dall'altro, l'idea dell'intelligenza artificiale è collegata a quelle pratiche che, piuttosto che sollevare acriticamente questi temi, cercano di investigare i significati, le nuove relazioni e le riflessioni aperte dall'avvento di queste aree.
Dopo una introduzione, il concetto di video arte sarà visto dal punto di vista dell'ultimo sviluppo dell'IA in modo da mostrare la natura polimorfa di tale concetto. L'analisi della pratica artistica sarà sviluppata non solo dal punto di vista della tecnica e dei linguaggi, ma anche dal punto di vista di una nuova tendenza, la quale, usando le tecnologie dell'IA, sta conducendo a una nuova visione ecologica: verso una visione postantropocentrica dell'essere umano.

The paper aim at investigating the artistic practices linked to the latest developments in artificial intelligence. From one hand, the paper shows how the role of artists within technological development processes is neither secondary nor marginal, but that instead represents an engine for technological innovation. On the other hand, the idea of artificial intelligence is connected to those practices which, rather than uncritically taking up these themes, try to investigate the meanings, the new relationships and the reflections opened by the advent of these areas.
After an introduction section, the concept of videoart will be reread from the point of view of the latest development in AI showing the polymorph nature of the concept. The analysis of the artistic practice will be developed not only from the point of view of technics and languages, but also showing how a new trend of artists, using AI technologies, are leading a new ecological vision, a postanthropocentric vision of the human being.

L'obiettivo di questo saggio è iniziare a porre le basi per un'analisi delle pratiche artistiche e videoartistiche legate agli ultimi sviluppi dell'intelligenza artificiale.

Da una parte si vuole dimostrare come il ruolo degli artisti all'interno dei processi di sviluppo tecnologico non sia, né secondario, né marginale, ma che invece rappresenti, e ha rappresentato, un motore per l'innovazione tecnologica stessa. Dall'altra, l'idea di intelligenza artificiale è connessa a quelle pratiche che, piuttosto che prendere acriticamente questi temi, cercano di indagare i significati, le nuove relazioni e riflessioni aperte dall'avvento di tali ambiti.

L'analisi dei processi artistici non è infatti connessa al semplice utilizzo di tecnologie di intelligenza artificiale, ma anche al ruolo guida che l'arte ancora oggi assume nell'interpretazione della nostra contemporaneità.

Il video, in questo senso, si trova oggi a essere ancora un elemento fondamentale all'interno dei processi artistici, anche se in modo diverso rispetto a ciò che si intendeva con esso fino a venti anni fa.

Se il video è ancora il medium principale con il quale gli artisti operano sia in ambito cinematografico (le grandi commistioni audiovisive) che artistico (la presenza ormai co-

stante di video nel mondo dell'arte), è anche vero che l'immagine si dota sempre più di meccanismi tecnologici complessi, essendo sempre più creata con software e sistemi legati a un mercato di intelligenza artificiale in crescita. Come afferma l'artista e studioso Eric Drass «[...] the problem with the term "Artificial Intelligence" is that it tends to make us think of "human like" intelligence – machine that thinks like we do – this leads people erroneously think that AI is not here yet. It is very much here, and literally manipulating our experience of the world, yet we tend to dismiss it, since it is not behaving in the way we expect from a human»[1].

Questa situazione è completamente cambiata rispetto allo scenario videoartistico degli anni Novanta e primi Duemila, quando ancora le pratiche video, contaminate dal digitale, rimanevano salde a un immaginario espressivo e narrativo più vicino a quello degli anni precedenti. Questo porta, come si vedrà, a una ridefinizione del concetto stesso di "video arte"[2].

Arte e innovazione

In un recente libro dal titolo *AI Aesthetics*, Lev Manovich pone delle questioni importanti intorno all'utilizzo artistico dell'intelligenza artificiale e alla cultura estetica di riferimento guidata dal suo sviluppo. Le basi sono comuni a molti altri studi: l'intelligenza artificiale è oggi pervasiva in ogni nostra azione cambiando anche regimi estetici e sociali. L'intelligenza artificiale muove l'economia, la finanza, la produzione culturale, essa pervade ogni nostro ambito. Per Manovich però

> While algorithms have been employed in artistic creation by artists since the 1960s, today industrial scale "cultural AI" is built into devices and services used by billions of people. Instead of being an instrument of a single artistic imagination, AI has become a mechanism for influencing the imaginations of billions[3].

Per Manovich, più che studiare il lavoro degli artisti, bisogna concentrarsi sugli strumenti di intelligenza artificiale impiantati in ogni nostro dispositivo che influenzano la nostra immaginazione e la nostra estetica. Per Manovich l'intelligenza artificiale non è più uno strumento al servizio di qualcuno, ma diventa un nuovo meccanismo, una nuova forma di estetica.

Questa impostazione sembra aprire a una tematica che negli ultimi tempi è stata comune nel dibattito filosofico e che riguarda soprattutto un passaggio dall'arte a una estetizzazione totale della società[4]. Teorie di estremo interesse ma che spesso sembrano

1 Intervista a Eric Drass in «Neural», n. 56, 2017, p. 9.

2 Pensiamo anche al successo in ambito artistico dell'extended reality (realtà virtuale, aumentata e mixed reality).

3 Cfr. L. Manovich, *AI Aesthetics*, Strelka Press, 2018, p. 9. Edizione italiana di prossima pubblicazione per Luca Sossella editore.

4 Il dibattito è molto ampio e in Italia ha visto una prima ondata teorica in testi come M. Perniola, *Del Sentire*, Einaudi, Torino 1991 o E. Garroni, *L'arte e l'altro dall'arte. Saggi di estetica e di critica*, Laterza, Bari 1995. Si veda anche G. Lipovetsky, J. Serroy, *L'estetizzazione del mondo. Vivere nell'era del capitalismo artistico*, Sellerio, Palermo 2017.

annullare il ruolo fondamentale degli artisti, non solo nella creazione di opere ma nei processi di innovazione.

Le cose non cambiano se si modifica il punto di vista, spostando l'asse sull'importanza dei processi tecnologici. Non è nuovo sentire come l'avvento di una tecnologia cambi completamente il nostro ambiente, i nostri costumi e le nostre abitudini. Molti studi, tuttavia, continuano ad avere un approccio deterministico a favore di una visione lineare e prettamente tecnologica dello sviluppo dei media. A nostro avviso, dare per scontato un avvento incessante dei media, in quanto essi "accadono", mantenendo un ruolo passivo, o limitatamente attivo, del tessuto sociale rischia di non riuscire a inquadrare il fenomeno nella sua interezza. Potrebbe, invece, essere d'aiuto interpretare il ruolo dell'artista non come utilizzatore passivo di media già immessi sul mercato, ma come innovatore e motore del processo tecnologico[5].

Molte teorie di marketing ed economiche hanno messo in discussione l'impostazione deterministica, guidata da concetti quali *path* dependance o *planned obsoloscence*. Per questo è importante guardare alle pratiche artistiche che si confrontano con le tecnologie, perché esse ci portano non solo dentro al mondo dell'arte contemporanea, ma possono essere una risorsa per approfondire nuove modalità di concepire il ruolo della tecnologia e dei media.

Il modo di procedere degli artisti non si confà alle caratteristiche deterministiche del mercato sopramenzionate. L'utilizzo del concetto di determinismo deriva dalla necessità di sottolineare come i processi economici e di evoluzione dei media siano ancora pensati attraverso questo concetto, nonostante a una lettura più profonda risulta evidente considerare l'opacità di questa visione. Se consideriamo il determinismo come quella concezione filosofica, a carattere accentuatamente meccanicistico, secondo la quale ogni fenomeno o evento del presente è necessariamente determinato da un fenomeno o evento accaduto nel passato, risulta semplice applicare questa formula ai processi di sviluppo economici e ingegneristici determinati da quel passaggio costante da vecchi a nuovi media. Questa visione è solo in apparenza vera, è la visione opaca che il determinismo impone quando si presenta sotto forma di macchinismo tecnologico. È la visione comune. I processi di sviluppo tecnologico non sono assolutamente lineari e deterministici e rispondono a delle logiche economiche, sociali, politiche e filosofiche complesse[6].

Fra gli esempi più famosi troviamo sicuramente l'evoluzione della tastiera QWERTY, il più comune sistema di tastiere alfanumeriche. Tale sistema si è imposto nella seconda metà dell'Ottocento superando tastiere molto più funzionali che permettevano una maneggevolezza e velocità maggiore.

La tastiera QWERTY è divenuta così uno degli esempi massimi della teoria della "path dependence", dimostrazione di un evoluzione tecnologica non basata sulla funzionalità e su una maggiore prestanza, «A path-dependent sequence of economic changes is one of which important influences upon the eventual outcome can be exerted by temporally re-

5 Rimando al mio libro *The Artist Inventor*, Rowman & Littlefield, Londra 2019. Di prossima pubblicazione.

6 Si veda il concetto di complessità di W. B. Arthur, *The Economy as an Evolving Complex System II*, con Steven Durlauf e David Lane, Addison-Wesley, Reading, MA, Series in the Sciences of Complexity.

mote events, including happenings dominated by chance elements rather than systematic forces»[7]. Sullo stesso piano l'analisi di W. Brian Arthur per quanto riguarda il successo del VHS al posto del più definito Betamax showing «[...]how systems become locked-in to certain behavioural patterns»[8]. Teorie che trovano un loro precedente filosofico nell'interessante concetto di *Dépense* di George Bataille[9] del 1947.

Il lavoro degli artisti è la dimostrazione di questa complessità evolutiva. Gli artisti con il loro lavoro, portano all'ennesima potenza la non linearità dello sviluppo abbattendo funzionalità e prestanza, in questo modo dando risalto a una nuova idea di innovazione tecnologica. Per questo il rapporto degli artisti con la tecnologia è utile non solo per la storia dell'arte ma anche per lo studio dei media e della società più in generale. Oltre allo studio dei fenomeni estetici globali, indicati da Manovich, riteniamo sia ancora importante guardare alle pratiche artistiche che usano le tecnologie come, da una parte esperienze di ridefinizione di categorie dell'arte contemporanea, dall'altra di apertura su nuove intuizioni per una analisi approfondita dei processi tecnologici, in questi casi, di intelligenza artificiale.

L'artista e l'intelligenza (artificiale)

«In the last decade the ground upon which 'media arts' is practiced has changed substantially»[10], afferma Simon Penny. Un cambiamento che l'autore rintraccia proprio nel nuovo rapporto tra arte e sviluppo tecnologico. Infatti,

> The problem for practionners in the 1990s was usually that the technology they wanted didn't exist or lacked required capabilities. The task of the artists was often to imagine and than develop the technologies themselves, from relatively raw component. While onerous, this task tended to ensure the synchronization of aesthetic goals with technical form[11].

Siamo d'accordo con questo cambiamento, con il fatto, cioè, che, nel modo in cui gli artisti hanno reinventato i media e quindi l'innovazione tecnologica, possiamo notare un cambiamento, una "historical transition": «[...] the task of the artist is no longer to imagine possible technologies but to decode the assumptions of the designer and to disentangle functionalities from these complex artifacts, or at least to proceed with an awarness of the sediment imbrication of purposing»[12].

Nonostante non sia uno dei punti centrali del libro, Penny è uno dei pochi ad aver messo in risalto questo rapporto tra artisti e produzione tecnologica. Nell'interpretazione di Penny, tuttavia, se il ruolo dell'artista è visto fino a qualche anno fa come attivo inventore e ideatore di tecnologie ancora non in mercato, oggi egli torna a essere un passivo

7 In P. A. David, *Clio and the Economics of QWERTY*, The American Economic Review, Vol. 75, No. 2, p. 332.

8 In F. Halsall, *Systems of Art: Art, History and Systems Theory*, Peter Lang, Bern 2008, p 75. Il concetto di "lock-in" è emerso grazie agli studi di W. Brian Adams.

9 Cfr. G. Bataille, *La parte maledetta*, Bollati Boringhieri, Torino 2015.

10 In S. Penny, *Making Sense*, Mit Press, Cambridge (Ma) 2017, p. 89.

11 In *Ibidem.*

12 In *Ibidem.*

utilizzatore o al massimo un sovvertitore delle funzionalità ingegneristiche e di design. A nostro avviso, invece, l'«historical transition» non va vista solo nella «crystallization of technologies» e nella «proliferation of highly specialized technological widgets», ma anche nella «highly specialized of the artist».

Quella "crystallization" di cui parla Simon Penny è valida anche per gli artisti che consolidano sempre più il loro rapporto con le aziende del settore tecnologico, entrando finalmente dentro centri di ricerca, dipartimenti scientifici e aziende del settore riacquistando un nuovo ruolo attivo all'interno della produzione tecnologica, apportando quel valore etico fondamentale, il vero più dell'arte. Questo è evidente soprattutto in ambiti che prevedono un'alta conoscenza scientifica e ingegneristica: come la robotica e l'intelligenza artificiale che stanno impattando e modificando ambiti in apparenza consolidati. Prendiamo come esempio la video arte, una delle prime forme del binomio "arte e tecnologia". Essa è nata come termine, e quindi come campo a se stante, all'incirca negli anni Sessanta, quando le tecnologie video erano fra le più sviluppate. Tecnologie, cioè, che a differenza dei primi elaboratori elettronici degli stessi anni, permettevano un maggiore controllo dell'immagine, una maggiore varietà espressiva, un minore costo, e un rapporto immagine ripresa/immagine modificata inedito per i tempi.

La nascita di un fenomeno artistico viene unito, già nella sua base terminologica, con una tecnologia industrialmente determinata, in un nuovo rapporto tra mondo dell'arte e mondo dell'innovazione tecnologica[13]. Ma come ogni termine legato a un medium ("video" e "arte") bisogna capire se con gli sviluppi tecnologici i termini nominano ancora, «Il dramma – afferma Umberto Eco – è che l'uomo parla sempre in generale mentre le cose sono singolari»[14]: dramma dell'impossibilità di ogni definizione. Il dramma della mutabilità dei fenomeni, del susseguirsi delle forme e del rincorrere dei concetti.

Ci si potrebbe chiedere, dunque, se, alla luce degli sviluppi tecnologici e artistici, sia possibile parlare oggi di video arte come se ne parlava negli anni Sessanta o Settanta; ha senso oggi delimitare il campo dell'arte in relazione con la tecnologia al solo ambito del video? O utilizzare termini ombrello come audiovisivo.

Già molto utilizzato in ambito sociologico, negli studi di cinema

> sotto l'ombrello della nozione di "audiovisivo" – afferma Bettetini – si raccolgono testi e prodotti diversi, che nella loro composizione uniscono immagini (fisse e/o in movimento) con parole, suoni, rumori: dal cinema sonoro alla televisione, dalle filmine didattiche a certi annunci pubblicitari, dalle videocassette ai compact disc, dagli oggetti della multimedialità a molti della Computer Graphics e agli ipertesti, fino ai più recenti casi di Realtà Virtuale, che aumenta il numero dei sensi umani coinvolti nelle sue esperienze, aggiungendovi anche il tatto e il senso del corpo[15].

13 Sulla questione terminologica rimando a C. Saba, V. Valentini, *Medium senza Medium*, Bulzoni, Roma 2017 e a M. M. Gazzano, *Kinema. Il cinema sulle tracce del cinema*, Exorma, Roma 2014.

14 In U. Eco, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani 1997, p. 20.

15 In G. Bettetini, *L'audiovisivo. Dal cinema ai nuovi media*, Bompiani, Milano 1996, p. 7. Si veda anche l'importante libro di M. Chion, *L'audiovision*, Nathan, Paris, 1994, tr. it. *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino 1997.

O forse si potrebbe dire con Tom Gunning, a proposito della rivoluzione digitale in fotografia, «cambierà come le fotografie saranno fatte, chi le farà e come saranno usate: ma resteranno pur sempre fotografie»[16].

Il punto, per dirla ancora con una citazione, questa volta di Chris Meigh-Andrews, è che

> The terms "artists" video and "video art" are both themselves increasingly troublesome, and with the phenomenon of converging electronic media with the rise and spread of digital technology, these labels are often ascribed to any kind of moving image art practice, regardless of the original format or source material[17].

Il grande lavoro degli artisti su questi temi ci può aiutare a districarci in questo universo investigando proprio queste problematiche. Oggi, in particolare, approfondendo questioni dalla robotica all'intelligenza artificiale, fino a spingerci a temi molto più complessi come la *superintelligence*, la *singularity*, la "vita artificiale" ecc. Sono temi molto discussi che ci portano oltre la mera questione tecnologica, oltre anche quella terminologica, spingendoci verso tematiche di carattere filosofico come il tentativo di rileggere lo stesso concetto di "essere umano".

Dando uno sguardo a libri, quotidiani o riviste, anche non specializzate, si percepisce una forte ansia per il futuro determinata soprattutto dall'avvento dell'intelligenza artificiale e dalle interpretazioni "futurologhe" che questa definizione si porta dietro. È oggi sempre più comune leggere in quotidiani nazionali affermazioni, anche forse esagerate, del tipo:

> Io penso che ciò a cui assistiamo oggi ha probabilmente un impatto evolutivo persino maggiore di quello dell'invenzione dell'agricoltura e dell'allevamento, perché l'attuale rivoluzione dell'intelligenza artificiale e della biotecnologia ci offre la possibilità di cambiare l'umanità stessa, e non soltanto la nostra economia, quello che mangiamo, la società e la politica[18].

Ancora una volta una rivoluzione, qualcosa che cambia nella sua essenza il concetto stesso di *human being*.

Che le macchine ci battono a scacchi o a molti giochi con basi "matematiche" (provate a far giocare un robot a pallone, perderà sicuramente!), che abbiano strumenti molto più veloci nel calcolo, nel trovare il percorso più veloce, o nella risoluzione di problemi logici, questo ormai è acquisito senza particolari sorprese, ma «Tasking a computer to discern the better of two chocolate cakes is a far more challenging task than playing chess»[19]. Forse, proprio l'IA ci darà una nuova definizione di intelligenza umana, più legata a valori non logici. Negli ultimi anni, gli artisti hanno dato una nuova interpretazione di queste tematiche utilizzando tecnologie e linguaggi, ridefinendo settori artistici e coniando nuovi concetti. Questi artisti rappresentano una nuova ondata utile allo studio dell'arte e

16 Cfr. T. Gunning, *What's the point of an index*, «NORDICOM Review», vol. 5, no.1/2, September 2004, p.41 (traduzione nostra). In questo contest Gunning sviluppa il concetto di *truth claim*.

17 In C. Meigh-Andrews, *A History of Video Art*, Bloomsbury, London 2015, p. 8.

18 Cfr. Intervista a Yuval Noah Harari da parte dello scrittore italiano Roberto Saviano, speciale "Robinson" di «La Repubblica», 27/07/2019.

19 In S. Penny, *Making Sense*, cit., p. 7.

dei media. Più che al tecnologico, l'arte ci fa guardare al nuovo rapporto che l'uomo sta instaurando con questo, e alla nuova relazione che egli inaugura con l'ambiente circostante.

Oltre il video, verso il video. Esempi di artisti

Pensiamo al concetto di "deficienza artificiale" di Donato Piccolo. Partendo dalla nota frase di Bertrand Russel, «The fundamental cause of the problems is that in the modern world the stupid are always safer while the intelligent are full of doubts», l'artista ha creato delle piccole *intelligence* artificiali composte di oggetti di vita quotidiana (vasi, piante, scatole di cartone usate, etc.) che si muovono all'interno dello spazio espositivo. Per l'artista, «the human being is not created to be right but to prove himself to exist.» Sono oggetti di vita quotidiana (una pianta, una scatola, ecc.) che si muovono nello spazio espositivo con software di intelligenza artificiale. Gli oggetti hanno tutti sentimenti diversi (rabbia, amore, paura, ecc.) che li rendono non tanto degli "esseri" logicamente intelligenti, ma sentimentalmente intelligenti: più intelligenza è stupidità.

Hito Steyerl, *How Not To Be Seen. A Fucking Didactic Educational*, 2013.

O *Sebastiano*, sempre di Piccolo, una scultura rappresentata da un uomo piegato in camice bianco sulla cui schiena dei piccoli bracci robotici disegnano. L'uomo accoglie i robot permettendo a essi, come a dei bimbi, di giocare sulla sua schiena, disegnare forme artificiali gestite da algoritmi. La tecnologia è il motore per la creazione di una nuova modalità poetica: come possibilità immaginifica di nuovi mondi. La tecnologia non potenzia nulla, essa si depotenzia divenendo strumento dell'uomo per una nuova relazione pianeta, natura, uomo, tecnologia.

L'artista tedesca Hito Steyerl per la sua installazione alla Serpentine Gallery di Londra, sceglie un titolo molto significativo: *Power Plants*.

Il concetto di "potere" è oggi generalmente affidato alla tecnologia, è questa, pensiamo, ad avere il controllo, la forza di far accadere i fenomeni. Sempre più deleghiamo alla tecnologia questo potere del controllo in contrasto con tutto ciò che non è controllabile e che ci richiama a forme più effimere o magiche. Una relazione quella fra tecnica e magia che oggi andrebbe rivista, come l'interessante libro di Federico Campagna mette in evidenza[20].

Ancora fino a qualche tempo fa Umberto Eco distingueva rigidamente tra tecnica, tecnologia e magia. Per Eco, la magia era ciò di cui ci dovevamo liberare: «ecco, che dopo secoli di luce, noi siamo ancora come Isidoro: i giornali parleranno dei nostri convegni scientifici ma fatalmente l'immagine che ne sortirà sarà ancora magica»[21].

Su questa base la mostra di Steyerl mette in crisi il concetto classico di "potere" per ampliarlo e approfondirlo: «Beginning from the premise that power is the necessary condition for any digital technology, the artist considers the multiple meanings of the word, including electrical currents, the ecological powers of plants or natural elements, and the complex networks of authority that shape our environments»[22].

Per questo l'installazione di Steyerl è composta da sei video generati attraverso meccanismi di reti neurali, su sistemi informatici modellati sul cervello umano e sul sistema nervoso, che sono programmati per predire il futuro calcolando il fotogramma successivo nel video. L'immagine delle piante come sistema reticolare e decentralizzato, data da studiosi quali Stefano Mancuso[23], diventa anche la metafora per poter comprendere il funzionamento del nostro cervello e del nostro corpo. La pianta diventa metafora di un nuovo modo di guardare all'uomo e alla sua relazione con l'esterno.

Nel 1997 Steina Vasulka fu chiamata a rappresentare il Padiglione Islandese alla Biennale di Venezia. Questo fu un evento molto importante, in quanto consolidò, dopo la vittoria del Leone D'Oro di Nam June Paik nel 1993 e la rappresentazione del Padiglione americano da parte di Bill Viola nel 1995, la presenza dell'utilizzo artistico della tecnologia nel mondo patinato dell'arte contemporanea, attraverso un altro dei suoi maggiori rappresentanti.

A differenza di Paik e Viola, l'installazione di Steina Vasulka proponeva un tema nuovo ancora poco esplorato all'epoca, *Orka* a Multiscreen Nature. Orka è una parola islandese che significa "energia", "forza", "potenza". La potenza della Natura è in questo caso rappresentata dalla particolarità dell'Islanda, dal suo stretto rapporto tra le viscere più profonde della Terra e la loro eruzione in superficie. Una Terra che Steina Vasulka riprende e filma, dove la presenza di elementi naturali ha una potenza esplosiva maggiore di qualsiasi civilizzazione.

20 Cfr. F. Campagna, *Technic and Magic: The Reconstruction of Reality*, Bloomsberry, Londra 2018.

21 In U. Eco, *A passo di gambero*, Bompiani, Milano 2006, p. 109.

22 Nel booklet della mostra *Hito Steyerl, Power Plants*, dal 11-04-2019 al 06-05-2019 alla Serpentine Gallery.

23 Stefano Mancuso è uno dei più importanti studiosi internazionali di Piante.

Immergersi nell'installazione dell'artista islandese voleva dire viaggiare in un nuovo mondo, in contrasto con il modo con cui era concepita la tecnologia all'epoca. Lo sfoggio tecnologico che caratterizzava molte opere d'arte degli anni Novanta, viene soppiantato da un depotenziamento tecnologico in funzione di una nuova relazione con una nuova potenza: quella delle piante, della natura.

È la stessa tecnologia video che ci trascina in un nuovo contatto, sostiene Steina Vasluka: «I think I have a duty to show what can't be seen, like water flowing uphill or sideways and an upside-down sea. By putting people in a mental world where they have never lived, you can hypnotize them»[24]. Sì, possiamo ipotizzarlo, e oggi possiamo immaginarlo e vederlo sempre più vicino. È questa la condizione, forse non tanto del postumano, postantropocentrismo, ma forse dei premoderni. Forse, più che al "post", dovremmo guardare al - del "pre".

Prendiamo in Italia il lavoro di Daniele Puppi e a un'opera come *Naked* (2014), nella quale la trasformazione in lupo, ripresa dal film *Un lupo mannaro americano a Londra*[25], diviene la tortura di un uomo che perde tutte le sue categorie e intermediazioni razionali, sociali, di costume, per divenire corpo nudo animale.

Pensiamo agli Oceani di *Moving off the Land* di Joan Jonas, oceani immaginari popolati di creature, alla figura dello sciamano tipica dei video dell'artista americana, chiave del collegamento tra natura e cultura.

È questo ciò che emerge dall'ultimo fondamentale libro di Donna Haraway che, non a caso, si sbarazza dei vari "post" preferendo un'altra impostazione di analisi. "Cthulucene" è il termine chiave, oltre l'Antropocene e il Capitalocene, foriero di un nuovo pensiero tentacolare. Con questo termine, Haraway ci suggerisce di non guardare in alto o in avanti, ma di guardare in basso, verso la Terra, «To renew the biodiverse powers of terra is the sympoietic work and play of the Chthulucene. Specifically, unlike either the Anthropocene or the Capitalocene, the Chthulucene is made up of ongoing multispecies stories and practices of becoming-with in times that remain at stake, in precarious times, in which the world is not finished and the sky has not fallen—yet»[26].

Per la Haraway fin'ora siamo stati immersi in diversi stadi, diversi "mondi", come l'Anthropocene, il Plantationocene or Capitalocene. Il punto è che per riuscire veramente a superare questi stadi non basta mettere un prefisso, ma serve un altro nome, «[...] we need a name for the dynamic ongoing symchthonic forces and powers of which people are a part, within which ongoingness is at stake. [...] I am calling all this the Chtulucene»[27].

Siamo ormai oltre. Non c'è più distinzione tra entità animali, piante, uomini. Siamo in relazione continua di diverse grandezze (genetiche, fisiche, biologiche). Una nuova visione che ci spinge a rileggere tanti temi sopradescritti. È una visione aperta da molti artisti che usano la tecnologia e che qui abbiamo solo accennato.

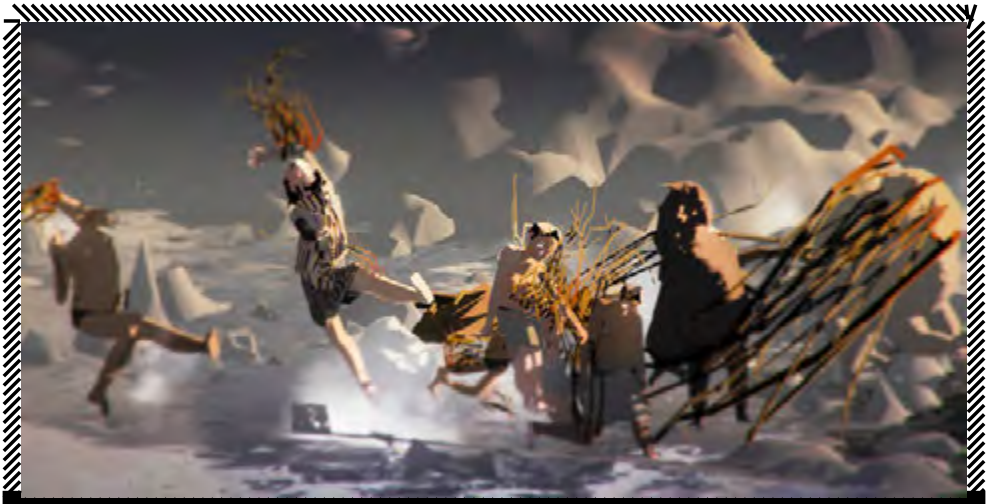
24 Dichiarazione di Steina Vasulka all'interno del testo di Auður Ólafsdóttir all'interno del Catalogue of the Island Pavillion at the 47th Venice Biennale, p. 3.

25 Il film è del 1981, regia di John Landis.

26 In D. Haraway, *Staying with the Trouble*, Duke University Press 2016, p. 55.

27 In *Ivi*, p. 101.

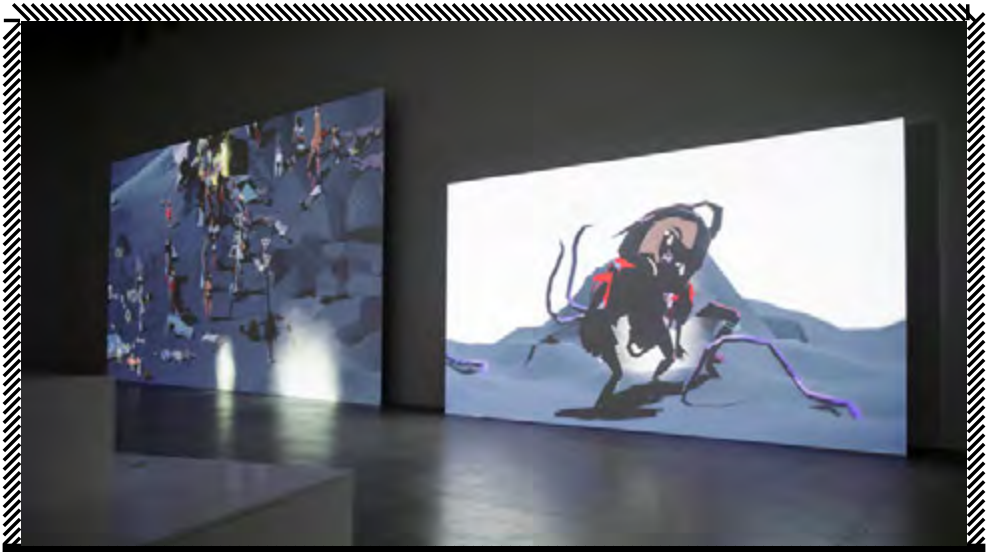
Siamo oltre il video, ma anche, allo stesso tempo, verso una nuova idea di video. Tutti questi esempi rappresentano, infatti, una figura dell'artista che esce ed entra da ciò che prima veniva delimitato con il concetto di video arte. Tale concetto si rigenera, trovando nuove dimore in contesti diversi. Più che videoartisti si dovrebbe forse parlare di artisti che usano il video, il quale con la sua storia pervade oggi tanta parte dell'arte contemporanea. I linguaggi del video classico vengono così inglobati e riletti, consciamente o inconsciamente, dalle nuove generazioni. Nell'appropriarsene, li contaminano con nuove pratiche legate alla robotica, intelligenza artificiale, alla sound art. Come nelle opere di Davide Quayola, fra video arte e robotica, o di Ian Cheng. Quest'ultimo, dal video passa a costruire, insieme a un gruppo di ingegneri, software di intelligenza artificiale che creano continuamente mondi sempre più complessi potenzialmente infiniti – termineranno solo con lo spegnimento del software a fine mostra. Ancora una volta i temi trattati da questa nuova ondata di artisti sono legati a una nuova visione dell'uomo in nuovi scenari ecologici, influenzati dalle teorie del post-antropocentrismo.



Ian Cheng, *Emissary,* 2017.

L'arte si relaziona con questi temi, come oggi il design, l'architettura, la moda. Pensiamo a Neri Oxman che si oppone all'idea di design moderno, parlando di due opposte design culture, «Since the industrial revolution, the world of design has been dominated by the realm of manifacture and massproduction. Assamble line has dictated a world made of parts framing the imagination of designer and architecture who have been trained to think about the object as assemblies of descreet parts with distinct function. But you don't find homogenius materialist assemblies in nature»[28]. Da qui Neri Oxman propone un design che si ispira ai processi evolutivi della natura, alla genetica e ai processi biologici.

28 Design at the Intersection of Technology and Biology", Neri Oxman's Ted Conference 2015, min. 6, reperibile a: https://www.ted.com/talks/neri_oxman_design_at_the_intersection_of_technology_and_biology [data ultimo accesso 21/10/2019].



Ian Cheng, *Emissary,* 2017.

È ciò che ha mostrato Paola Antonelli, chief curator al MOMA, nella mostra *Broken Nature* alla Triennale di Milano 2019, Arte, design, architettura, sono qui affiancati per una approfondita indagine sui legami che uniscono gli uomini all'ambiente naturale attraverso il concetto di "restorative design"[29]. Oltre il video, ancora

> What happens when the best biologies of the twenty-first century cannot do their job with bounded individuals plus contexts, when organisms plus environments, or genes plus whatever they need, no longer sustain the overflowing richness of biological knowledges, if they ever did? What happens when organisms plus environments can hardly be remembered for the same reasons that even Western-indebted people can no longer figure themselves as individuals and societies of individuals in human only histories?» Si chiede ancora Donna Haraway: «Surely such a transformative time on earth must not be named the Anthropocene!».

In epoca di protesi tecnologiche, di super-io, di deliri transumanisti, gli esempi appena accennati sembrerebbero aprire una nuova prospettiva: quella di ritrovare una nostra nuova condizione esistenziale non nell'aggiunta, nel potenziamento deterministico della tecnologia applicata al corpo o nel potenziamento della macchina, nella creazione e nello sviluppo di un Io all'ennesima potenza. Ma piuttosto nel depotenziamento, nello scambio reciproco: non nel potenziamento ma nella conoscenza di noi stessi, dei nostri strati più profondi del sentire.

29 Il Ristorative Design è un approccio contemporaneo al design degli ambienti incentrato sulla ricerca di un nuovo equilibrio tra corpo e natura. L'utilizzo di tecniche e materiali naturali legati alla cultura tradizionale della costruzione – come ad esempio legno, argilla e calce – si unisce a una sensibilità estetica orientata allo sviluppo dell'armonia e della pace interiore.

L'opera d'arte video tra diritto e mercato

Alessandra Donati
Eliana Romanelli

ABSTRACT

L'opera d'arte video, nonostante sia una forma d'arte ormai risalente nel tempo fatica ancora oggi a trovare un inquadramento giuridico condiviso. Il rischio è quello di associare la video arte ad altre forme artistiche più tradizionali e ciò ha impedito di attribuire alla video arte una propria autonomia, indipendenza e specificità espressiva I video d'artista non sono elencati tra le opere espressamente tutelate dalla Legge sul diritto d'autore, con tutte le conseguenze che ne derivano sul piano della determinazione dei soggetti titolari dei diritti morali e patrimoniali d'autore e della suddivisione di tali diritti tra i diversi soggetti che a vario titolo contribuiscono alla loro realizzazione (artista, regista, sceneggiatore, interpreti, autori delle musiche, ecc.), soprattutto nel caso in cui le opere video siano il frutto del contributo creativo indissolubile e del lavoro collettivo di un gruppo di persone. Infine, la video arte sconta inevitabilmente i limiti propri dell'arte digitale, facilmente riproducibile, deteriorabile, non limitata e numerata nelle sue edizioni e soggetta all'obsolescenza derivante dallo sviluppo tecnologico; ciò determina il sorgere di non poche difficoltà in tema di rivendicazione dello status di opera d'arte nell'essenza della sua unicità, originalità e autenticità. La rilevanza delle problematiche connesse alla regolamentazione giuridica e alla conservazione della video arte è tale anche in considerazione del possibile riconoscimento come bene culturale che i supporti audiovisivi aventi carattere di rarità e di pregio possono ottenere ai sensi del Codice dei beni culturali e del paesaggio Di estremo rilievo è, dunque, l'analisi giuridica finalizzata alla qualificazione di tale medium, mediante la quale inquadrare la sua natura espressiva e comprendere come gestire la circolazione di tali opere, come garantirne la tutela e la conservazione e assicurarne l'autenticità e la paternità.

Despite being a form of art that dates back in time, the work of video art still struggles today to find a shared legal framework. There is a risk to associate video art with other more traditional artistic forms and this risk has prevented video art from attributing its own autonomy, independence and expressive specificity. Artists' videos are not listed among the works expressly protected by Italian Law no. 633/1941 (Law on protection of copyright and moral rights), with all the consequences in terms of determining the holders of the moral and patrimonial rights of the author and the division of these rights between the various persons who, in various ways, contribute to their realization (artist, director, screenwriter, interpreters, music authors, etc.), especially if the video works result from the indissoluble creative contribution and the collective work of a group of people. Finally, video art inevitably suffers the limits of digital art: it is easily reproducible, perishable, not limited and numbered in its editions, subject to obsolescence resulting from technological development; these factors causes the arising of various difficulties in terms of claiming the status of a work of art in the essence of its uniqueness, originality and authenticity. The relevance of issues related to legal regulation and the conservation of video art is also relevant for the possible recognition as a cultural asset that audiovisual media of a rare and valuable nature can obtain under the Italian Legislative Decree no. 42/2004 (Code of Cultural Heritage). Of extreme importance, therefore, is the legal analysis aimed at qualifying such a medium, through which to frame its expressive nature and understand how to manage the circulation of such works of art, how to ensure their protection and preservation and ensure their authenticity and paternity.

Al collezionista consegno i file digitali necessari per riprodurre la maggior parte o tutto il lavoro. Ma come dargli certezza dell'unicità dell'opera? La risposta, è vecchia di secoli: con una firma.
Per ognuno dei miei pezzi predispongo un certificato di autenticità che è la merce commerciabile del mio lavoro. Nel mio caso, il certificato è un lingotto in alluminio doppiamente anodizzato di dimensioni A5 che mostra i dettagli e l'immagine del lavoro. Firmo il certificato a mano, aggiungendo il numero dell'edizione. Il certificato è anche inciso con il nostro sistema di numerazione in studio, ha tre filigrane digitali e presto avrà anche una firma unica blockchain. Questo è ciò che il collezionista deve conservare nella cassetta di sicurezza perché è completamente irriproducibile[1].

Rafael Lozano Hemmer, #Best practices for conservation of media art from an artist's perspective, September 28, 2015

1. Introduzione

(A. Donati, E. Romanelli)

L'evoluzione delle forme e dei linguaggi espressivi ha sempre portato con sé la nascita di nuovi generi artistici e il sorgere di considerevoli problematiche legate al loro inquadramento giuridico e alla loro regolamentazione nel mercato dell'arte.

È ciò che è accaduto con la nascita della video arte (termine coniato dal mercato dell'arte

1 Cfr. https://github.com/antimodular/Best-practices-for-conservation-of-media-art

della florida New York degli anni '50 e '60 del secolo scorso), la quale, nonostante sia una forma d'arte ormai risalente nel tempo, fatica ancora oggi a trovare un inquadramento giuridico condiviso a causa di una molteplicità di ragioni[2].

In primo luogo, la video arte si presenta spesso quale forma espressiva ibrida, essendo il frutto di diverse contaminazioni: a differenza del video monocanale, si parla in tali ipotesi di *time-based-media art* e *mixed media* nel formato installativo, ovvero di opere di video arte che nel loro formato monocanale utilizzano materiali vari, quali video, spezzoni di film, diapositive, e che, nella fase allestitiva, danno origine ad installazioni video. Il fatto di venire ad esistenza soltanto nel momento in cui è installata e attivata e di essere associata a forme artistiche diverse ha esposto la video arte, soprattutto nella forma della installazione video, al rischio di essere associata ad altre forme artistiche più tradizionali e ciò ha impedito di attribuire alla video arte una propria autonomia, indipendenza e specificità di tutela.

In secondo luogo, i video d'artista non trovano una distinta disciplina nell'ambito della Legge sul diritto d'autore (Legge 22 aprile 1941, n. 633 – "Protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al suo esercizio" – di seguito LdA), così come invece la cinematografia, con tutte le conseguenze che ne derivano sul piano della determinazione dei soggetti titolari dei diritti morali e patrimoniali d'autore e della suddivisione di tali diritti tra i diversi soggetti che a vario titolo contribuiscono alla loro realizzazione (artista, regista, sceneggiatore, interpreti, autori delle musiche, ecc.), soprattutto nel caso in cui le opere video siano il frutto del contributo creativo indissolubile e del lavoro collettivo di un gruppo di persone[3].

Infine, la video arte sconta inevitabilmente i limiti propri dell'arte digitale, facilmente riproducibile, deteriorabile, non limitata e numerata nelle sue edizioni e soggetta all'obsolescenza derivante dallo sviluppo tecnologico; ciò determina il sorgere di non poche difficoltà in tema di rivendicazione dello status di opera d'arte nell'essenza della sua unicità, originalità e autenticità[4].

2 La bibliografia sulla videoarte dagli anni Settanta ad oggi è molto vasta, sia per quanto riguarda l'Italia che in campo internazionale, e non è possibile pertanto esaurirla in una singola nota; ci limitiamo in tale sede ad indicare alcuni riferimenti bibliografici inerenti le principali questioni problematiche sorte intorno alla videoarte: E. Balsom, *After Uniqueness: A History of Film and Video Art in Circulation*, Columbia University Press, New York 2017; B. H. D. Buchloh, *From Gadget Video to Agit Video: Some Notes on Four Recent Video*, in *Art Journal*, vol. 45, n. 3, 1985, pp. 217-227; Per una disamina delle principali questioni problematiche inerenti la videoarte si vedano, tra gli altri, C. Cardenas, V. Justin, M. Maertens, *Collect Digital Video Art*, Les presses du réel, Dijon 2015; N. Horowitz, *Art of the Deal. Contemporary Art in a Global Financial Market*, Princeton University Press, Princeton 2014; J. M. Garon, *Commercializing the Digital Canvas: Renewing Rights of Attribution for Artists, Authors, and Performers*, in *Texas A&M Law Review*, 2014, vol. 1, n. 4, pp. 837-872; A.; A. Puttemans, B. Demarsin, *Les aspects juridiques de l'art contemporain*, Larcier, Bruxelles 2013; N. Walravens, *L'oeuvre d'art en droit d'autetur, Forme et originalité des oeuvres d'art contemporaines*, ed. Economica, 200, p. 239 ss.

3 In K. Mucinskas, *Moral Rights and Digital Art: Revitalizing the Visual Artists' Rights Act*, in *Journal of Law, Technology & Policy*, n. 2, 2005, pp. 291-315.

4 Cfr. N. Horowitz, *Art of the Deal. Contemporary Art in a Global Financial Market*, op. cit., p. 26 ss.; A. Donati, *"Art as Idea as Idea". Diritto e creazione artistica contemporanea*, in V. Borsotti, *Arte e Dritto*, Quaderni del dottorato di Firenze, 2017, pp. 11-25; A. Donati, *La tutela giuridica dell'identità e dell'integrità dell'opera d'arte contemporanea*, in *Contratto e Impresa Europa*, 2017, pp. 160-182.

In questo contesto dovrebbe - e avrebbe dovuto - acquisire massima importanza l'intervento dell'autonomia contrattuale dell'artista volta a definire, individuare e disciplinare identità e modalità di circolazione della propria creazione attraverso la redazione di specifici ed articolati contratti e certificati di autenticità, similmente a quanto è accaduto tra e da parte degli artisti concettuali[5].

Infine, la rilevanza delle problematiche connesse alla regolamentazione giuridica e alla conservazione della video arte è tale anche in considerazione del possibile riconoscimento come bene culturale che i supporti audiovisivi aventi carattere di rarità e di pregio possono ottenere ai sensi del Codice dei beni culturali e del paesaggio (Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42 – di seguito CBC).

Di estremo rilievo è, dunque, l'analisi giuridica finalizzata alla qualificazione di tale medium, mediante la quale inquadrare la sua natura espressiva e comprendere come gestire la circolazione di tali opere, come garantirne la tutela e la conservazione e assicurarne paternità ed autenticità.

2. Video arte, tutela del diritto d'autore e le utilità del contratto e del certificato d'autenticità

(A. Donati)

La creazione di un'opera d'arte comporta, per il fatto stesso della sua creazione, l'attivazione di una serie di prerogative e diritti in capo all'autore sia a tutela dell'opera – come proiezione e riflesso della personalità dell'artista – (cd. diritti morali – art. 20 LdA, in particolare il diritto alla paternità e alla integrità dell'opera d'arte) – che come facoltà di sfruttamento economico della creazione stessa e della sua immagine (diritti di utilizzazione economica art. 12 ss. LdA).

Il diritto d'autore presuppone che l'opera sia il prodotto-oggetto di un artista-soggetto e questo sistema ha suggerito il consolidarsi di *categorie classiche,* quali quelle di unicità e originalità, autenticità dell'opera.

Rispetto all'opera d'arte classica, la definizione dello statuto ontologico dell'opera d'arte in video attiene, invece, al molteplice, al plurale; inoltre l'opera video ha spesso carattere "eventuale" e "difficilmente sedimenta una condizione fisica permanente"[6].

La definizione di uno statuto giuridico dell'opera di video arte non ha fino ad ora attirato l'attenzione della dottrina giuridica, mentre a livello più divulgativo si accenna alla complessità del tema, senza peraltro fornire specifici criteri di disciplina[7]; all'estero si registra

5 David Ross, primo curatore di un museo di video arte ha chiaramente affermato: "*Like mutch conceptual proformance work, is essentially uncollectibale"*, dovendosi pertanto attivare strategie di autenticazione ad hoc. D. Ross è citato da N. Horowitz, *Art of the Deal. Contemporary Art in a Global Financial Market*, cit., *p. 38*. Sul punto diffusamente cfr. A. Donati, *Law and Art: diritto civile e arte contemporanea*, Giuffrè, Milano 2012.

6 Così Paolo Rosa, di Studio Azzurro.

7 Cfr. S. Segnalini, *Dizionario giuridico dell'arte. Guida al diritto per il mondo dell'arte*, Skira, Milano 2018. S. Morabito, *Videoarte: strumenti di tutela*, in *BusinessJus*, 2013; S. Stabile, *Videoarte e diritti d'autore*, in *Il Diritto Industriale*, vol. 4. 2007, pp. 401 ss.

un maggiore interesse, seppur ancora siano limitati i saggi giuridici dedicati a ricostruire una speciale disciplina per tale medium e attenti a definire le strategie di tutela volte a garantirne l'autenticità in occasione della sua circolazione[8].

L'opera video è, dal punto di vista del diritto, opera nella quale confluiscono tutte le complessità relative alla qualificazione, gestione, tutela e circolazione dell'opera d'arte contemporanea.

L'opera d'arte video è opera d'arte ibrida, "forma costitutivamente interdisciplinare"[9], usa il linguaggio audiovisivo, il giurista direbbe più schematicamente della cinematografia (o addirittura del videoclip), e, nel formato video monocanale, è infinitamente riproducibile. L'opera di video arte spesso si presenta come installazione, opera *time based media*: è necessario valutare in quale veste e in che misura tale opera possa beneficiare della completa tutela del diritto d'autore, similmente ad altre opere d'arte visiva.

Non solo, la precisa individuazione dell'oggetto artistico e della sua identità è di primaria importanza anche al fine di garantire l'acquisto e la conservazione dell'opera da parte del collezionista: a tal fine pare imprescindibile, come si avrà modo di affermare nel prosieguo, lo strumento del certificato di autenticità o di un contratto che ne raccolgano le relative istruzioni[10].

L'opera video abbisogna infatti, di un preciso e complesso dispositivo di istruzioni per la sua corretta definizione, per la corretta individuazione della sua autorialità e dei rapporti con i soggetti che l'hanno creata, per la sua conservazione, riattivazione ed esposizione: contratto e certificato di autenticità divengono in questo contesto strumenti imprescindibili per la individuazione precisa di questi elementi nonché per la conservazione dell'intenzione dell'artista e pertanto della permanenza dell'identità e autenticità dell'opera stessa[11].

Pare pertanto utile procedere per gradi, isolando alcuni degli aspetti che caratterizzano l'opera d'arte video per misurarne il riconoscimento di tutela da parte del diritto d'autore, dando conto anche delle differenze di disciplina presenti in alcuni dei principali paesi – UK, USA, Francia – centri di produzione e mercato di tali opere.

L'opera di video arte utilizza come mezzo espressivo il medium audiovisuale e per questo rischia di essere attratto al regime della cinematografia, in quanto apparato ben definito,

8 Cfr. oltre a bibliografia citata in nota 2, anche: M. A. Torsen, *Beyond Oil on Canvas: New Media and Presentation Formats Challenge International Copyright Law's Ability to Protect the Interests of the Contemporary Artist,* in *Script-ed*, Vol. 3, Marzo, 2006; A. Barron, *Copyright law and the claims of art,* in *Intellectual Property Quarterly*, 2002, vol.4, p. 368; K. Mucinskas, *Moral Rights and Digital Art: Revitalizing the Visual Artists' Rights Act*, in *Journal Of Law, Technology & Policy,* 2005, p. 291.

9 Cfr. C. Saba, *Migrazioni. Il videotape d'artista: dall'archivio analogico all'archivio digitale*, in «Sciami|Ricerche», n.5, aprile 2019.

10 Cfr. ad esempio le indicazioni di L. Buck e J. Greer, *Owning art, The contemporary art collector's Hanbook* Cultureshock Media Ltd, 2008, p. 085 ss.

11 Cfr. N. Horowitz, *Art of the Deal. Contemporary Art in a Global Financial Market, op cit.,* p. 57 ss; A. Donati, *Autenticità, Authenticité, Authenticity dell'opera d'arte. Diritto, mercato, prassi virtuose*, in *Riv. dir. civ.*, n. 4, 2015, pp. 987-1025; R. Lerner e J. Bresler, *Art Law: The Guide for Collectors*, *Investors, Dealers and Artists,* 4th ed. New York: Practicing Law Institute, 2012, pp. 1453,1454.

seppur storicamente sia altro, o, per meglio dire, in quello delle immagini in movimento[12].

Il diritto d'autore conosce bene l'opera cinematografica e dedica a tale forma di espressione artistica una disciplina ad hoc (artt. 44 ss. LdA): per l'opera cinematografica, in modo schematico e secondo logiche variabili da paese a paese, e anche a livello comunitario e internazionale (WIPO), sono state individuate presunzioni volte a qualificarne, tra la molteplicità di soggetti coinvolti, il titolare originario dei diritti d'autore, distinguendo tra autore del soggetto, autore della musica e sceneggiatore e il direttore artistico (art. 44 LdA), mentre i diritti di utilizzazione economica si presume spettino al produttore che ha organizzato la produzione dell'opera (art. 45 LdA).

È chiaro che per quanto concerne la cinematografia, il legislatore non abbia inteso tutelare l'opera cinematografica come oggetto in sé[13] - come pellicola -, quanto piuttosto la sequenza e sommatoria di immagini e l'organizzazione della loro riproduzione.

Il diritto d'autore non conosce specificamente invece l'opera di video arte come opera a edizione unica o limitata, come opera d'arte visiva.

È pertanto di fondamentale importanza che l'artista di video arte definisca ed espliciti in modo puntuale lo statuto giuridico della propria creazione e disciplini la relazione con gli eventuali altri soggetti coinvolti, dal produttore agli altri artisti, in modo da rendere chiara la natura della propria creazione, diversa dalla cinematografia, al fine di evitare in tal modo l'attivarsi di presunzioni legali che gli impedirebbero di godere dei diritti di sfruttamento economico dell'opera.

D'altra parte fuori dallo schema della cinematografia, la video arte si trova potenzialmente, ed in alcuni ordinamenti completamente, priva di qualsiasi tipo di tutela.

In Italia, come in Francia, seppure si registri a livello legale definitorio una importante apertura data l'ampia definizione dell'oggetto di tutela del diritto d'autore[14], si può affermare che tale forma di espressione faticherebbe ad essere tutelata come oggetto di opera d'arte visiva, soffrendo di tutti i limiti che dottrina e giurisprudenza sono soliti rilevare in caso di opere concettuali, effimere e facilmente riproducibili: la mancanza del requisito di originalità, ossia della mano dell'artista nella determinazione della forma dell'oggetto[15]. In termini generali il giudice, e così anche la Corte di Giustizia, ritiene di essere chiamato e tenuto all'accertamento della forma creativa originale: il carattere di originalità si

12 Sulle confusioni terminologiche della legge in ordine alle prosuioni non assimilabili alle opere cinematografiche cfr. V.M. De Sanctis, M. Fabiani, *I Contratti del Diritto d'Autore*, in A. Cicu, F. Messineo. L. Mengoni, *Trattato di Diritto civile e commerciale*, Giuffré, Milano, 2007, p. 327.

13 Cfr. S. Stokes, *Art and Copyright,* Hart Publiching, 2012, p. 168 ss. Significativo il caso, seppur risalente, nel quale la corte d'appello inglese qualifica ad un cortometraggio promozionale (*Joy* del produttore Norowzian) come "*dramatic work*" "*a work of action, with or wihout words or music, whic is capable of being perfomred before an audiance" (Norowzian v. Arks Ltd and Others (No 2)* 4 novembre 1999, FSR, 2000, 363.

14 Così l'art. 1 della LdA: "Sono protette ai sensi di questa legge le opere dell'ingegno di carattere creativo che appartengono alla letteratura, alla musica, alle arti figurative, all'architettura, al teatro ed alla cinematografia, qualunque ne sia il modo o la forma di espressione".

15 Per la bibliografia la definizione della problematica si rinvia a A. Donati, *Art as Idea as idea*, cit., pp. 16 ss.

riferisce all'impronta materiale e direttamente incisa dall'artista della propria personalità sul prodotto opera.

D'altra parte, vi sono alcuni ordinamenti nei quali la tutela è limitata ad alcuni medium specificamente enumerati dalla legge di tutela dei diritti d'autore: il medium non letteralmente previsto è pertanto escluso dalla tutela. A livello legale definitorio, così, in UK e in USA, l'opera di video arte non è assimilata ad altre tradizionali opere d'arte visiva – opere di pittura, disegno, scultura o collage.

In particolare, in Gran Bretagna il *CDPA (Copyright, Designs and Patents Act* del 1988) accorda tutela esclusivamente ad alcune, tradizionali, forme di espressione artistica specificamente enumerate nella legge sul diritto d'autore[16], tra le quali l'opera video non è compresa.

La disciplina Nord Americana[17], il *VARA*, (*Visual Artist's Rights Act* del 1990) esclude poi in modo esplicito l'opera video dalla tutela del diritto morale d'autore[18], lasciando aperta invece dignità di opera d'arte visiva ai multipli della scultura e fotografia solo se prodotti in edizione limitata di massimo 200 copie, individualmente e consecutivamente numerate e firmate per mano dell'artista[19]. Come l'opera di video arte risultano altresì escluse dalla tutela approntata da tale disciplina tutte le forme di espressione artistica che utilizzano il medium digitale[20].

L'opera video deve, poi, essere tenuta distinta dalla pura documentazione video della *performance:* dalla piena autorialità che spetta all'autore di un'opera di video arte, che si vorrebbe assimilata ad un'opera d'arte visiva tradizionale, si differenzia la tutela riconosciuta all'autore del video di documentazione, così come della foto documentale (art. 2 LdA) – anche rispetto al diritto dell'autore della performance documentata[21].

16 Si riporta l'Art. 4 del *Copyright, Designs and Patents Act* 1988, "*Artistic works. (1)In this Part "artistic work" means— (a)a graphic work, photograph, sculpture or collage, irrespective of artistic quality, ... (2)In this Part —"graphic work" includes— (a)any painting, drawing, diagram, map, chart or plan, and (b)any engraving, etching, lithograph, woodcut or similar work; "photograph" means a recording of light or other radiation on any medium on which an image is produced or from which an image may by any means be produced, and which is not part of a film; "sculpture" includes a cast or model made for purposes of sculpture".*

17 Cfr. L. J. Gibbons, *Visual Artists Rights Act (VARA) and the Protection of Digital Works of Photographic Act*, in *North Carolina Journal of Law and Technology,* vol. 11, 2010, pp. 531 ss.

18 L'art. 17 U.S. Code § 101VARA esclude specificamente: "*(A) (i) any poster, map, globe, chart, technical drawing, diagram,model, applied art, motion picture or other audiovisual work, book,magazine, newspaper, periodical, data base, electronic informationservice, electronic publication, or similar publication ...".*

19 L'art 17 U.S. Code § 101 del VARA tutela "works *of visual art,"which are defined as:(1) a painting, drawing, print, or sculpture, existing in a single copy, ina limited edition of 200 copies or fewer that are signed and consecutively numbered by the author, or, in the case of a sculpture, inmultiple cast, carved, or fabricated sculptures of 200 or fewer that areconsecutively numbered by the author and bear the signature or otheridentifying mark of the author; or(2) a still photographic image produced for exhibition purposes only, existingin a single copy that is signed by the author, or in a limited edition of 200 copiesor fewer that are signed and consecutively numbered by the author...*".

20 In A. Rhodes, *Art Law & Transactions*, Carolina Academic Press, 2011, pp. 245-246.

21 Il confine nel riconoscimento dell'autorialità tra autore della documentazione e autore della performance non è così chiaro. Si veda in questo senso, per un caso di qualificazione della documenta-

L'opera video è opera d'arte complessa in quanto coinvolge il contributo creativo di una molteplicità di soggetti, seppur l'opera riferibile ad uno specifico artista[22].

Difficilmente tuttavia si tratta di opera composta, opera nella quale cioè i contributi di ciascun autore non siano facilmente distinguibili e scindibili. La legge sul diritto d'autore stabilisce che: "*Se l'opera è stata creata con il contributo indistinguibile ed inscindibile di più persone, il diritto di autore appartiene in comune a tutti i coautori*" e che "*le parti indivise si presumono di valore uguale, salvo la prova per iscritto di diverso accordo*". La relazione tra gli autori coinvolti è regolamentata dalle norme che disciplinano la comunione (art. 1100 ss. del Codice civile), mentre in tal caso "la difesa del diritto morale può peraltro essere sempre esercitata individualmente da ciascun coautore" (art. 10 LdA)[23].

Più facilmente, d'altra parte, l'opera video può qualificarsi, opera collettiva, opera cioè "*costituita dalla riunione di opere o di parti di opere, che hanno carattere di creazione autonoma*" (art. 3 LdA), e nella quale il contributo dei singoli autori sia ben distinguibile. Se opera collettiva, che si considera come insieme, va sottolineato che il diritto morale d'autore spetta a "*chi organizza e dirige la creazione dell'opera stessa*" (art. 7 LdA) e pertanto all'artista.

È importante, pertanto, che l'artista, collaborando con diversi soggetti, qualifichi specificamente, preferibilmente in un contratto scritto, i ruoli di ciascun autore coinvolto nella produzione dell'opera al fine di individuare in modo corretto diritti e prerogative derivanti dalla creazione, nel rispetto, in ogni caso, delle qualificazioni operate dalla normativa in materia.

L'opera di video arte è opera realizzata su supporto tecnologico e pertanto facilmente riproducibile ed esposta a tutte le problematiche relative alla nozione di edizione numerata e limitata[24]; anche in tale contesto appare importante che l'artista curi la produzione delle edizioni o dia istruzioni in tal senso.

Paradigmatico l'esempio dell'opera *Der Lauf Der Dinge* (*The Way Things Go*, 1987), un lavoro video di Peter Fischlie David Weiss, originariamente girato su un film da 16 mm, trasferito

zione fotografica di una performance di Joseph Beuys, la nota sentenza del LG di Düsseldorf, 29 Settembre 2010, Az.: 12 O 255/09, pubblicata anche in http://www.aufrecht.de. riformata da BGH, 16 maggio 2013, Az. I ZR 28/12. Di rilevo altresì la sentenza della Corte d'Appello di Parigi del 3 dicembre 2004, in *Dalloz*, 2005, J., 588 nota di B. Edelman, che, dopo una pronuncia opposta del Tribunale di primo grado, ha riconosciuto qualità di coautore all'artista Alberto Sorbelli, ripreso durante una performance realizzata all'interno del Louvre, nella sala della Gioconda, insieme alla fotografa, autrice dell'opera fotografica, dallo stesso Sorbelli ingaggiata per la documentazione della performance.

22 Cfr. A. Musso, *Del diritto di autore sulle opere dell'ingegno, letterarie e artistiche, artt. 2575-2583*, in *Commentario del Codice civile Scialoja Branca*, 2008, Bologna, pp. 106 e 107; V.M. De Sanctis, M. Fabiani, *I Contratti del Diritto d'Autore*, cit., p. 330.

23 L'art. prosegue specificando che "*l'opera non può essere pubblicata, se inedita, né può essere modificata o utilizzata in forma diversa da quella della prima pubblicazione, senza l'accordo di tutti i coautori. Tuttavia, in caso di ingiustificato rifiuto di uno o più coautori, la pubblicazione, la modificazione o la nuova utilizzazione dell'opera può essere autorizzata dall'autorità giudiziaria, alle condizioni e con le modalità da essa stabilite*".

24 Storicamente questa è stata la prassi dei centri di produzione: ad esempio, quella adottata (sul piano contrattuale) da art/tapes/22 che oscilla tra l'edizione numerata e l'edizione illimitata.

a video a colori e venduto come cassetta nastro numerata e firmata. Qualche anno dopo, un'edizione illimitata della stessa opera fu venduta per soli CHF 45, e più recentemente *Artspace* ha pubblicato una "edizione limitata" DVD di 150 copie a $ 7.500,28[25].

L'opera video si affida, infatti, a divergenti standard tecnologici variamente aggiornabili che ne rendono incerta la circolazione e la collezione ed in questo ambito rileva il tema della variabilità relativa sia a eventuali nuove versioni autoriali, alle versioni autorizzate, alle nuove edizioni, compresa la complessa disciplina degli *ancillary goods* con la difficile qualificazione di tutte quelle opere realizzate dalla stessa matrice e fissate su diversi supporti; sia quello inerente alle migrazioni di supporto a fini preservativi (obsolescenza tecnologica programmata), nonché al display di visualizzazione (aggiornamento emulazione tecnologie)[26].

È inoltre facilmente deteriorabile perché il supporto è soggetto al processo di obsolescenza delle tecnologie di registrazione e di riproduzione e dunque a probabile cancellazione[27].

In rapporto alle opere originariamente non digitali assume rilievo un'ulteriore questione: la relazione tra l'opera elettronica (nastro magnetico come oggetto fisico) e l'opera digitale (file – differenti livelli di compressione) nei suoi successivi formati di migrazione.

Nel caso di opere dipendenti da tecnologia l'artista nel contratto o nel certificato dovrà preferibilmente specificare quali elementi costitutivi si intendono essenziali dell'identità estetica dell'opera e quali unicamente intesi come strumentazione necessaria alla sua attivazione, mentre nel caso di opere su supporto audiovisivo, sarà preferibile indicare inoltre quale formato è considerabile come master d'archivio. A titolo esemplificativo si può espressamente prevedere, ad esempio, che in caso di prestito dell'opera video per una mostra possa essere realizzata una *exibition copy*, definendo modalità di produzione delle copie del video, al fine di non mettere in circolazione l'originale. Si deve pertanto regolamentare nel contratto il diritto del museo o del collezionista di realizzare tali copie e prevedere poi se e come, una volta utilizzate, tali copie debbano essere distrutte. O ancora, si dovranno prevedere misure conservative nel caso in cui la tecnologia dell'originale venga superata: è necessario che il collezionista abbia acquisito il diritto di trasformare e convertire l'originale in un new media, ecc.

Così è esplicitamente richiesto, ad esempio, dal certificato PACTA, *Protocolli per l'Autenticità, la Cura e la Tutela dell'Arte contemporanea*, nuovo documento proposto dal MIBAC per la certificazione dell'autenticità di opere d'arte contemporanea[28].

Si tratta, inoltre, di un medium di per sé complesso essendo spesso opera creata come installazione, rilevando qui la distinzione tra opere monocanale e opere multicanale, e pertanto di complessa conservazione e riattivazione.

25 In G. Adam, *Artist's Legacy, Authentication, and the Art Market: not always a Happy Ménage*, in D. McClean, (a cura di), *Artist, Authorship, Legacy, A Reader*, Ridinghouse, 2018, p. 186.

26 Cfr., N. Horowitz, *Art of the Deal. Contemporary Art in a Global Financial Market*, op cit., p. 26 ss.

27 Cfr. C. Saba, *Migrazioni. Il videotape d'artista: dall'archivio analogico all'archivio digitale*, cit.

28 Così in *Linee Guida, Certificato Pacta-*, luglio 2017, in https://www.beniculturali.it/mibac /multimedia/MiBAC/documents/1501501151576_Allegato_1_Linee_guida.pdf.

L'opera video e le tecnologie video vengono sovente a costituire elementi compositivi di un insieme ampio di oggetti, sculture, fotografie, disegni, ecc., che formano l'opera installata; dal punto di vista 'concettuale' questi elementi compositivi sono l'opera; essi possono essere ricreati in situ, oppure possono essere 'spostati', 'trasportati' a seconda dell'intenzione creativa dell'artista.

Quest'ultima qualifica – installazione video - è preferita dagli stessi artisti poiché sottrae in modo chiaro la disciplina dell'opera video dal contesto del regime del video puro che, come si vedrà a breve, è anche soggetto ad adempimenti obbligatori e restrittivi, escludendo inoltre l'attivarsi del regime specifico della cinematografia.

Tutto ciò, d'altra parte, apre ad altre incertezze: l'installazione, infatti, resta oggi di difficile inquadramento da un punto di vista giuridico[29], soprattutto negli ordinamenti nei quali, come visto. la tutela è oggettivamente limitata ad alcuni mezzi espressivi (medium) tradizionali tassativamente enumerati dalle stesse normative di tutela del diritto d'autore. Si pensi alla sopra richiamata enumerazione tassativamente indicata dell'art 4 del CPA inglese e alla cauta apertura della giurisprudenza inglese alla tutela di non tradizionali forme di espressione artistica[30].

L'opera video, sia monocanale che installativa, inoltre, affinché possa beneficiare della disciplina del diritto di seguito, diritto del videoartista di ottenere una percentuale del prezzo nel caso in cui l'opera circoli, successivamente alla prima vendita, nel mercato, deve costituire opera originale: la disciplina del Diritto di seguito è infatti diretta a supportare "gli originali delle opere delle arti figurative, comprese nell'art. 2 LdA, come i quadri, i "*collages*", i dipinti, i disegni, le incisioni, le stampe, le litografie, le sculture, gli arazzi, le ceramiche, le opere in vetro e le fotografie, nonché gli originali dei manoscritti, purché si tratti di creazioni eseguite dall'autore stesso o di esemplari considerati come opere d'arte e originali, nonché le copie delle opere prodotte in numero limitato dall'autore stesso o sotto la sua autorità purché siano numerate, firmate o altrimenti debitamente autorizzate dall'autore" (art. 145 LdA). A questo scopo è necessario che l'artista, concepisca, anche solo attraverso il certificato, l'opera come originale.

La complessità del mezzo espressivo richiede che la sua circolazione venga accompagnata da un contratto articolato, nel quale le parti definiscano modalità di riattivazione, di esposizione, di sostituzione dei materiali, di conservazione, di restauro; è necessario che

29 Più diffusamente, A. Donati, *Art as Idea as idea*, in V. Borsotti, *Arte e Dritto*, Quaderni del dottorato di Firenze, 2017.

30 D'altra parte, la ulteriore chiusura del sistema di Common Law ha indotto il giudice a forzare dall'interno le singole categorie (pittura scultura collage e fotografia) al fine di farvi rientrare anche la tutela di nuovi linguaggi. Contenitori maggiormente flessibili si sono dimostrati quelli del "collage" e della scultura. Così il collage, nel caso Oasis (*Creation Records Limited and Others v News Group Newspapers Limited*, [1997] EMLR 444, EWHC Ch 370) è stato inteso come «*collection of unrelated things*» che naturalmente devono essere fissate in modo materiale, criterio che, come ipotizzato dallo stesso giudice, può essere applicato esemplificativamente anche a opere concettuali come i Briks di Carl Andre, i cerchi di pietre di Richard Long, le sculture viventi di Gilbert & Georg e dunque anche alle installazioni. Per la scultura, cfr. il caso *Lucasfilm v Ainsworth* [2011] UKSC 39, [105]; Cfr. H. Lydiate, *What is art? A brief review of international judicial interpretations of art in the light of the uk supreme court's 2011 judgment in the star wars case: lucasfilm limited*, in *Journal of International Media & Entertainment Law*, 2012-2013, p. 111.

il contratto, con le istruzioni dettate dall'artista, venga conservato[31] e circoli con l'opera.

Dal contratto e dal certificato di autenticità possono derivare importanti utilità per la tutela dell'opera d'arte video, ma affinché si possa addivenire ad una certa uniformità di disciplina, pare urgente la definizione di specifiche linee guida.

4. Il deposito obbligatorio

(A. Donati)

Che nel nostro ordinamento i video di artista, come prima osservato, siano attratti nell'ambito di altre forme di espressione – editoria, cinematografia, ecc. – è reso evidente dall'inserimento dei video d'artista tra le opere soggette a deposito obbligatorio, in particolare ci si riferisce al D.P.R. 3 maggio 2006, n. 252 "Regolamento recante norme in materia di deposito legale dei documenti di interesse culturale destinati all'uso pubblico"[32], emanato a seguito della Legge 15 aprile 2004, n. 106 recante "Norme relative al deposito legale dei documenti di interesse culturale destinati all'uso pubblico", pubblicata nella Gazzetta Ufficiale n. 98 del 27 aprile 2004.

Tale regolamento definisce il video d'artista come «*videogrammi di qualsiasi natura, qualunque sia il loro supporto o metodo tecnico di produzione, prescelti dall'autore stesso nella volontà di creare un'opera dell'ingegno protetta ai sensi della legge 22 aprile 1941, n. 633, e successive modificazioni*», riservando a tali opere una specifica e macchinosa disciplina di registrazione obbligatoria. In particolare, la normativa prevede, all'art. 6, che i video d'artista debbano essere obbligatoriamente inviati, entro sessanta giorni dalla prima distribuzione al pubblico, alla Biblioteca nazionale centrale di Firenze e alla Biblioteca nazionale centrale di Roma[33], nonché all'istituto che gestisce l'archivio delle produzioni editoriali regionali della regione di competenza e individuato dal Regolamento del 28 dicembre 2007 e pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale n. 38 del 14 febbraio 2008. I soggetti obbligati al deposito hanno l'obbligo di accompagnare la consegna con un elenco in due copie dei documenti inviati.

L'elenco deve riportare, per ciascun documento, gli elementi identificativi necessari alla sua individuazione (art. 4)[34].

31 Cfr. A. Donati, *Rilevanza giuridica dell'archivio d'artista*, in Aa. Vv., *Impresa Cultura. Creatività, partecipazione, competitività. XII Rapporto annuale Federculture*, Gangemi, Roma 2016.

32 Dove per uso pubblico, in virtù della stessa normativa, deve intendersi "*la distribuzione, la immissione in circolazione, in commercio o comunque la diffusione al pubblico dei documenti di cui al presente regolamento, anche tramite reti informatiche*".

33 Le Biblioteche nazionali centrali, ove detti documenti non siano pertinenti alle proprie funzioni di archivio nazionale, li trasmettono all'istituto depositario più idoneo alla loro conservazione.

34 Art. 7 - 2. Gli esemplari depositati devono avere una perfetta qualità ed essere identici, per forma e contenuto, agli esemplari messi in circolazione. 3. Gli esemplari devono essere racchiusi in plichi confezionati con involucro resistente, recanti all'esterno la dicitura: «esemplari fuori commercio per il deposito legale agli effetti della legge 15 aprile 2004, n. 106», nonché nome, ovvero denominazione o ragione sociale e domicilio o sede legale del soggetto obbligato al deposito. 4. I soggetti obbligati al deposito hanno l'obbligo di accompagnare la consegna con un elenco in due copie dei documenti inviati. L'elenco deve riportare, per ciascun documento, gli elementi identificativi necessari alla sua individuazione. 5. Ciascun istituto depositario, dopo avere effettuato il controllo

Obbligati ad adempiere al deposito sono l'editore o il responsabile della pubblicazione, il produttore di opere filmiche e il Ministero per i Beni e le Attività Culturali: non si tratta pertanto dell'artista, ma dei soggetti preposti alla produzione o alla distribuzione dell'opera video[35].

La mancata osservanza del deposito è punita con una sanzione amministrativa pecuniaria pari a tre volte il valore commerciale del documento, raddoppiata in caso di recidiva, fino ad un massimo di € 1.500,00, per ogni documento non depositato ed è aumentata fino a quindici volte in caso di evasione totale da parte del soggetto obbligato.

L'obbligo di registrazione è volto alla costituzione di un archivio nazionale della produzione editoriale allo scopo di conservare la memoria della cultura e della vita sociale italiana. La misura concerne tutti i documenti destinati all'uso pubblico e fruibili mediante la lettura, l'ascolto e la visione.

Ma perché l'opera d'arte video monocanale deve essere accomunata ad un libro piuttosto che ad una scultura?

La breve disamina conferma la tendenza del nostro legislatore ad attrarre la gestione dell'opera video nella disciplina di altre forme di espressione rispetto a quella dell'arte visiva; il riferimento alla cinematografia è forte, soprattutto con la previsione di un ruolo di responsabilità in capo al produttore, piuttosto che all'artista, e non considerandosi il circuito della galleria quale principale intermediario di riferimento per la distribuzione di tale tipologia di opera d'arte.

4. L'opera video in dogana

(A. Donati)

Le stesse problematiche osservate in materia di tutela della video arte da parte del diritto d'autore, le si ritrovano nell'ambito del diritto fiscale e doganale. Si rilevano, anche in tale ambito, inopportune discriminazioni tra le opere d'arte a seconda del medium utilizzato, cioè della modalità di espressione adottata: il riferimento è alle difficoltà e agli ostacoli determinati dalle scansioni definitorie, totalmente artificiose e superate, che si ritrovano in tali normative specialistiche. Rispetto alla molteplicità delle forme cui ricorre l'artista oggi, queste discipline specifiche risultano eccessivamente rigide perché si fondano, ciascuna, su una diversa e puntuale definizione d'opera d'arte che si sovrappone alle altre, frammentando e parcellizzando l'omogenea disciplina delle varie forme di espressione artistica, qualunque sia il supporto usato, tela e colori a olio, piuttosto che video arte.

sul contenuto del pacco, se non ha riscontrato irregolarità, restituisce, opportunamente vidimata, una delle copie dell'elenco inviato. Tale copia costituisce ricevuta e dovrà essere conservata dal soggetto interessato come prova dell'avvenuta consegna. 6. Ove venga utilizzato il servizio pubblico postale, l'obbligo di deposito legale si intende assolto mediante la consegna ai relativi uffici del plico di cui al comma 3 e dell'elenco di cui al comma 4.

35 Cfr. S. Sengnalini, *Dizionario giuridico dell'arte*, op. cit., p. 243, che si chiede se, dati i molteplici soggetti potenzialmente coinvolti – gallerista, produttore, collezionista che commissiona il lavoro ecc., – la norma non crei solo confusione, con la conseguenza che difficilmente uno dei soggetti coinvolti si senta responsabile della registrazione.

E, infatti, proprio nel settore del diritto doganale e fiscale che si trovano definizioni puntuali e molto circoscritte di cosa debba intendersi, ai fini della tassazione, per opera d'arte, e cosa no. Ed è principalmente nell'ambito di queste materie che si sono verificati casi che hanno coinvolto il giudice nella definizione di opera d'arte, rendendo necessaria e imprescindibile una presa di posizione in materia[36]. Un rapido esame della normativa fiscale di alcuni paesi fa bene emergere la tensione che scaturisce fra la condizione di sovrapposizione e stratificazione di specifiche definizioni di opera d'arte dettate in diversi ambiti di regolamentazione nei vari ordinamenti, e il principio della giusta astensione del diritto positivo dal costringere l'arte nei troppo rigidi confini della norma.

Si pensi alla disciplina che riconosce totale esenzione dal dazio doganale delle opere d'arte, o alla disciplina di riduzione dell'Iva di importazione per le opere d'arte al 10%. In Francia, poi, sempre a titolo esemplificativo, l'art. 238-bis, del *Code général des impôts* (CGT) riconosce uno sgravio fiscale ai soggetti che effettuano investimenti nell'acquisto di una lista di tipologie di opere di artisti viventi da destinare alla fruizione del pubblico.

Al fine di individuare la qualità di opera d'arte ciascuna normativa procede alla enumerazione di specifici oggetti. In occasione dell'applicazione di tali normative il giudice è stato chiamato alla definizione di opera d'arte, talvolta con notevole sforzo interpretativo. Dal caso Brancusi[37], in cui il giudice americano negli anni 20 ha valutato per la prima volta un'opera d'arte astratta, non riproducente cioè forme naturali, la giurisprudenza in materia doganale, sia nazionale che comunitaria, si è tendenzialmente dimostrata aperta a interpretazioni estensive al fine di applicare trattamenti agevolativi per le opere d'arte in frontiera anche a nuove tipologie.

In particolare, a titolo di esempio, il capitolo 97 della nomenclatura combinata sui dazi doganali qualifica come opere d'arte «*Quadri, pitture e disegni, eseguiti interamente a mano, esclusi i disegni della voce 4906 e gli oggetti manifatturati decorati a mano; "collages" e quadretti simili; Incisioni, stampe e litografie, originali; Opere originali dell'arte statuaria o dell'arte scultoria, di qualsiasi materia;* [...] *Oggetti di antichità aventi più di cento anni di età*». Seppur l'elencazione abbia un intento pratico, cioè quello di consentire la individuazione di opere che possano beneficiare della speciale esenzione a livello doganale, nello stesso tempo, tuttavia, determina una esclusione di principio dal regime agevolativo di opere che non possono ricomprendersi nella enumerazione descrittiva.

A questo si aggiunge il recente sfavore del legislatore comunitario che, incomprensibilmente, a seguito di una causa inglese[38], con un regolamento del 2010 (n. 731/2010) ha

36 In B. Demarsin, *Qu'est-ce que une oeuvre d'art en droit de douane? Anthologie des manifestations perturbantes et des juges perturbe´s, in Les aspects juridiques de l'art contemporain*, cit., p. 107; In P. Scarioni, A. Gallizioli, *L'importazione di opere d'arte: disciplina iva e dazi doganali,* in P. Scarioni, P. Angelucci, *La tassazione delle opere d'arte*, Egea, 2014, p. 155 ss.

37 *Brancusi v. United States*, 54 Treas Dec, 428, 429 (Cust. Ct. 1928). Sul caso la letteratura è davvero molta. Cfr. anche J. Merryman, A.E. Elsen, S.K. Urice, *Law Ethics and Visual Arts,* V ed., Kluver International, 2007, in particolare pp. 672 ss.; D. Mcclean, *Trials of the Title: The Trials of Brancusi and Veronese*, in D. Mcclean (a cura di), *The Trials of Art*, Ridinghouse, 2007, p. 37 ss.; N. Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Parigi, 1998, p. 47. Cfr. B. Edelman, *Addio alle arti. 1926: l'«affaire» Brancusi*, Medusa, Milano, 2001.

38 *Haunch of Venison Partners Limited v. HM Revenue an Customs.* Cfr. M.P. Markellou, *Rejecting the works*

apportato modifiche alla classificazione di alcune merci nella Nomenclatura Combinata delle tariffe doganali, affermando, esplicitamente, che le installazioni di Bill Viola non possono essere classificate come arte, ma come materiale per riproduzione.

Significativa la lettera del regolamento:

REGOLAMENTO 731/2010*:*

> Designazione delle merci - Classificazione (Codice NC)
> 1. Un'installazione video-sonora costituita essenzialmente dai seguenti componenti:
> — 10 apparecchi per la videoriproduzione di dischi digitali versatili (DVD),
> — 10 proiettori che incorporano dispositivi a cristalli liquidi (LCD) a matrice attiva, del tipo in grado di visualizzare informazioni digitali generate da una macchina automatica per l'elaborazione dei dati,
> — 10 altoparlanti singoli autoalimentati incorporati in un involucro, e
> — 20 dischi digitali versatili (DVD) contenenti opere «d'arte moderna» registrate sotto forma di immagini accompagnate da suono.
> L'aspetto del videoriproduttore, dei proiettori e degli altoparlanti è stato modificato da un artista per trasformarli in un'opera «d'arte moderna», senza alterarne le funzioni.
> L'installazione si presenta smontata.
> È esclusa la classificazione dell'articolo alla voce 9703 00 00 quale scultura, in quanto nessuna delle sue componenti principali né l'intera installazione, se assemblata, può essere considerata tale.
> I componenti sono stati leggermente modificati dall'artista, ma le modifiche non alterano la funzione principale dei prodotti, appartenenti alla sezione XVI.
> È il contenuto registrato sul DVD, insieme ai componenti dell'installazione, che viene investito della connotazione di «arte moderna».
> L'installazione video-sonora non rappresenta né un oggetto composito, in quanto è costituita da singoli componenti, né una merce presentata in assortimento condizionato per la vendita al minuto ai sensi della regola generale 3(b).
> Di conseguenza, i componenti dell'installazione devono essere classificati separatamente.
> Gli apparecchi per la video-riproduzione devono pertanto essere classificati con il codice NC 8521 90 00, i proiettori con il codice NC 8528 69 10, gli altoparlanti con il codice NC 8518 21 00 e i DVD con il codice NC 8523 40 51.

In particolare è enunciato per l'installazione video di Bill Viola, al fine della tassazione, un principio che distingue due livelli di valutabilità: uno sublime, quando l'opera è attivata ed esposta nel museo, ed uno, invece, di bene di uso quotidiano, quando le componenti dell'opera non sono assemblate e l'installazione non è attivata (così in dogana).

Il regolamento comunitario statuisce che non sarebbero i materiali a costituire «un'opera d'arte», non potendosi definire come scultura l'insieme delle singole parti che la compongono, - i proiettori - in quanto queste componenti, prese singolarmente e non assembla-

of Dan Flavin and Bill Viola: revisiting the boundaries of copyright protection for post-modern art, in *Queen Mary Journal of Intellectual Property,* vol. 2, n. 2, pp. 175 ss.; P. Valentin, *European definition of art is absurd,* in *The art newspaper*, 13 gennaio 2011. Cfr. D. McClean, P. Valentin, *Haunch of Venison VAT victory,* in *The art newspaper*, 11 febbraio 2009.

te, non avrebbero alcuna peculiarità creativa, non essendo modificate nella loro essenza dall'intervento dell'artista: l'opera difetta dell'originalità dell'impronta della mano dell'artista che il legislatore comunitario cerca nei materiali dell'installazione.

Costituirebbe invece opera d'arte l'effetto di proiezione dell'opera e si valuta ai fini del giudizio, dunque, solo l'effetto dell'installazione attivata; quando inattiva, l'opera, secondo la norma comunitaria, perderebbe il suo status di opera d'arte e i componenti tornerebbero ad essere oggetti d'uso quotidiano e pertanto, in dogana, "provvidenzialmente" tassati come tali.

La nozione di opera suggerita dal legislatore europeo appare tuttavia parziale: si concentra sul materiale senza considerare il certificato, il progetto che permette di riattivare il materiale.

Si individua così, un insieme separato e diverso di opere alle quali è riconosciuta una speciale aura - qualità di opera d'arte - alla quale è conseguente il vantaggio fiscale, con esclusione di opere non ritenute meritevoli di tale considerazione e dei conseguenti benefici. In questo caso si può immediatamente notare una scarsa considerazione da parte della norma del contesto contemporaneo compresa tutta la video arte.

È importante che in primo luogo l'artista rifletta sui diversi trattamenti e le discriminazioni cui è soggetta l'opera Video rispetto ad altre forme di espressione artistica. Urgente appare la richiesta di un riconoscimento della video arte come forma d'arte, da enumerarsi tra quelle classiche e tradizionali.

6. La video arte come bene culturale

(E. Romanelli)

L'interesse della legislazione italiana verso la video arte intesa come bene culturale è sicuramente molto recente. Se si considera che le prime sperimentazioni artistico-espressive legate alla creazione e riproduzione di immagini in movimento vedono la luce a metà degli anni '50 del secolo scorso, pare ovvio che nella prima legislazione organica in materia di beni culturali, la Legge 1° giugno 1939, n. 1089, nota come la Legge Bottai, non si rinvenisse alcun riferimento alle opere di video arte.

Tale normativa, che ha disciplinato la tutela del patrimonio artistico e culturale nazionale per oltre mezzo secolo, per poi essere abrogata e sostituita dal Testo Unico del 1999, ha continuato per decenni ad interessarsi soltanto a quelle manifestazioni particolarmente significative per valore estetico, storico ed economico, assoggettando, secondo una concezione puramente estetica e meramente conservativa delle "cose d'arte", alla sua disciplina soltanto le «cose mobili o immobili che rappresentano un interesse storico, archeologico o etnografico, comprese le cose che interessano la paleontologia, la preistoria e le primitive civiltà, le cose di interesse numismatico, i manoscritti, gli autografi, i carteggi, i documenti notevoli, gli incunaboli, i libri, le stampe e le incisioni aventi caratteri di rarità e di pregio, nonché le ville, i parchi ed i giardini che abbiano interesse storico e artistico, ad esclusione delle opere di autori viventi o la cui esecuzione non risalga ad

oltre cinquant'anni» (art. 1 Legge Bottai)[39].

A partire dal secondo dopoguerra, l'emergere di nuove forme artistiche e l'individuazione di diverse e ulteriori categorie di beni culturali hanno spinto la dottrina italiana a sottolineare i limiti dell'impostazione della Legge Bottai. Nella metà degli anni Sessanta, infatti, si era pervenuti, «ad un condiviso e definitivo distacco dalle filosofie sottese alla concezione estetico-idealistica del bene che è di interesse storico-artistico, archeologico, etc., in quanto sia di particolare pregio o rarità, per aderire ad una differente visione, volta a privilegiare, in tale momento di riconoscimento, un giudizio di valore di tipo più storico che estetico, in grado di sottolineare piuttosto la rilevanza che il bene abbia avuto per la storia dell'evoluzione della civiltà di cui costituisce documento, memoria del tempo in cui è sorto»[40].

Con la Legge 26 aprile 1964, n. 310 è stata istituita la Commissione di indagine per la tutela e la valorizzazione delle cose di interesse storico, archeologico ed artistico, nota come la Commissione Franceschini[41]: tra i principali meriti del lavoro della Commissione c'è stato quello di raccogliere in un'unica nozione di "beni culturali" i tratti omogenei che emergevano dall'espressione di «cose di interesse artistico, storico, archeologico et etnografico» contenuta nella Legge Bottai. Nella Dichiarazione I, infatti, la Commissione ha precisato che «appartengono al patrimonio culturale della Nazione tutti i beni aventi riferimento alla storia della civiltà. Sono assoggettati alla legge i beni di interesse archeologico, storico, artistico ambientale e paesistico, archivistico e librario ed ogni altro bene che costituisca testimonianza materiale avente valore di civiltà».

La Commissione, dunque, ha sancito il definitivo passaggio dalla più tradizionale concezione estetizzante del bene culturale, propria della Legge Bottai[42], ad una diversa conce-

39 Per una approfondita ricostruzione delle vicende legislative relative alla tutela delle cose d'antichità e d'arte si vedano, tra gli altri, N. Assini, G. Cordini, *I beni culturali e paesaggistici: diritto interno, comunitario, comparato e internazionale*, CEDAM, Padova 2006; F. Mariotti, *La legislazione delle belle arti*, Eoma, Unione Cooperativa Editrice, Roma 1892; N.A. Falcone, *Il codice delle belle arti ed antichità*, Baldoni, Firenze 1913; M. Grisolia, *La tutela delle cose d'arte*, in *Foro it.,* 1952; M. Cantucci, *La tutela giuridica delle cose di interesse artistico o storico*, CEDAM, Padova 1953; O. Ferrari, *Tutela dei monumenti e delle opere d'arte*, in *Enc. Univ. dell'Arte*, Venezia-Roma, XIV, 1961, pp. 267-290; E. Mattaliano, *Il movimento legislativo per la tutela delle cose di interesse artistico e storico dal 1861 al 1939*, in *Servizio studi e ricerche parlamentari, Ricerca sui beni culturali*, Roma, I, 1975, pp. 3-26; G. Volpe, *Manuale di diritto dei beni culturali: storia e attualità*, CEDAM, Padova 2013; T. Scovazzi, *Analisi e significato della pratica italiana*, in T. Scovazzi (a cura di), *La restituzione dei beni culturali rimossi con particolare riguardo alla pratica italiana*, Università degli Studi di Milano – Bicocca Scuola di Giurisprudenza, Milano 2013; W. Cortese, *I beni culturali e ambientali. Profili normativi*, CEDAM, Padova 1999.

40 Così G. Volpe, *Manuale di diritto dei beni culturali: storia e attualità*, cit., p. 112.

41 Cfr. Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio, Per la salvezza dei beni culturali in Italia. Atti e documenti della Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio, Colombo, Roma 1967; Relazione della Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio, in *Riv. Trim. dr. pubb.*, 1966, pp. 119 ss. Cfr. anche B. Cavallo, *La nozione di bene culturale tra mito e realtà: rilettura critica della prima dichiarazione della Commissione Franceschini*, in Aa. Vv., *Scritti in onore di Massimo Severo Giannini*, Giuffrè, Milano 1988, vol. II, pp. 113 ss.

42 Cfr. M. Ainis, *Beni Culturali XXI Secolo*, in *Enc. Treccani*, 2009, consultabile all'indirizzo online http://

zione più profonda e più lata, per la quale idoneo oggetto di tutela sul piano normativo è divenuto tutto ciò che abbia interesse culturale[43], ossia che abbia valore di testimonianza storica di civiltà e che abbia la "funzione culturale" di trasmissione di una memoria del passato[44], contribuendo, in tal modo, anche a determinare un mutamento del modo di intendere la politica di tutela e di valorizzazione dei beni culturali in Italia.

La nozione di "bene culturale" elaborata dalla Commissione Franceschini nel 1964 è divenuta di ufficiale utilizzo con la legge istitutiva del Dicastero per i beni culturali e ambientali del 29 gennaio 1975, n. 5,; tuttavia, essa è stata ripresa dal legislatore italiano ed utilizzata in un testo normativo soltanto nel 1998, con l'elaborazione del Decreto Legislativo 31 marzo 1998, n. 112 (noto come Decreto Bassanini)[45], il quale, all'art. 148, lett. a), ha disposto che sono beni culturali «quelli che compongono il patrimonio storico, artistico, monumentale, demo-etnoantropologico, archeologico, archivistico e librario» e tutti gli altri beni che «costituiscono testimonianza avente valore di civiltà così individuati in base alla legge», proponendo una interpretazione storicistica del concetto di bene culturale, indipendentemente dalla sussistenza di un particolare pregio artistico.

Nonostante la sempre maggiore attenzione della dottrina e della giurisprudenza per la tutela di nuove forme artistiche e l'istituzione nel 1975 dell'Istituto Centrale per il Cata-

www.treccani.it/enciclopedia/beni-culturali_(XXI_Secolo).

43 Secondo le intuizioni della Commissione, il valore culturale di un bene sarebbe insito ad origine nella qualità stessa del bene, a prescindere da qualsiasi dichiarazione che ne attesti la sussistenza. Le Dichiarazioni IV e VI della Commissione avevano precisato che la dichiarazione di interesse culturale del bene non aveva valore costitutivo, ma di mero accertamento. In particolare, la Dichiarazione IV della Commissione Franceschini si era espressa affermando che «la qualità di bene culturale è accertata mediante dichiarazione; tuttavia, detta qualità esiste indipendentemente dalla dichiarazione. Questa è atto dichiarativo della qualità di Bene culturale; producendo l'effetto di costituire certezza legale della qualità medesima, assoggetta i beni ai poteri dell'autorità, secondo le norme della legge». Si veda sul punto l'Introduzione alla Relazione della Commissione d'Indagine, in *Per la salvezza dei beni culturali in Italia*, Roma, vol. I, 1967, p. 11. Cfr. inoltre V. Cerulli Irelli, *I beni culturali nell'ordinamento italiano vigente*, in M. P. Chiti (a cura di), *Beni culturali e Comunità Europea*, Giuffrè, Milano 1994; G. Severini, *Disposizioni generali*, in M. A. Sandulli (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Giuffrè, Milano 2012. La giurisprudenza amministrativa ha compreso l'importanza dell'evoluzione concettuale avviata dalla Commissione Franceschini, tanto che la decisione del Consiglio di Stato, Sez. VI, 17 ottobre 2003, n. 6344, ha sottolineato che il patrimonio culturale deve essere protetto soprattutto per ragioni storiche, essendo fondamentale alla conoscenza del passato e al progresso della scienza.

44 Cfr. V. Cerulli Irelli, *I beni culturali nell'ordinamento italiano vigente*, in M. P. Chiti (a cura di), *Beni culturali e Comunità Europea*, cit., p. 2; M. A. Sandulli (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, cit., p. 23.

45 Per una ricostruzione dell'iter legislativo che ha portato il legislatore italiano a sostituire la vecchia nozione di cose di interesse storico-artistico introdotta dalla legge Bottai con quella di beni culturali in questione si rinvia a M. P. Chiti, *La nuova nozione di "beni culturali" nel d.lg. 112/1998: prime note esegetiche*, in *Aedon*, n. 1, 1998; G. Cogo, *Beni culturali e ambientali tra ordinamenti e istituzioni*, in L. Mezzetti (a cura di), *Esigenze umanitarie e pluralità di ordinamenti*, CEDAM, Padova 1995; C. Camilli, *Attività di promozione educativa e culturale e ordinamento regionale*, Pliniana, Perugia 1993; R. Marzocca, *La nozione di bene culturale dalla Commissione Franceschini al nuovo Codice dei Beni Culturali*, in *Altalex*, 2007, consultabile all'indirizzo online https://www.altalex.com/documents/news/2007/01/03/la-nozione-di-bene-culturale-dalla-commissione-franceschini-al-nuovo-codice.

logo e la Documentazione (ICCD)[46], ancora nessun esplicito riferimento alla video arte si rinveniva in tali normative. Solo con la redazione del "Testo Unico delle disposizioni legislative in materia di Beni Culturali e Ambientali", emanato col Decreto Legislativo 29 ottobre 1999, n. 490 (di seguito, anche il "Testo Unico")[47], gli esemplari delle opere audiovisive, le sequenze di immagini in movimento o comunque registrate e le documentazioni di manifestazioni sonore o verbali comunque registrate, la cui produzione risalisse ad oltre venticinque anni, sono state considerate beni culturali, meritevoli di tutela e valorizzazione, venendo incluse tra le categorie speciali di beni culturali ai sensi dell'art. 3 del Testo Unico, ovvero venendo sottoposte alle specifiche disposizioni di tutela, conservazione e valorizzazione disposte in materia soltanto laddove la loro produzione risalisse ad oltre venticinque anni.

Il Testo Unico del 1999, a sua volta, è stato abrogato espressamente e sostituito dal Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, che ha introdotto il Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio (di seguito, anche il "Codice"), il quale, con le successive modifiche, costituisce la normativa oggi in vigore[48].

46 L'Istituto centrale per il catalogo e la documentazione (ICCD) è stato istituito con la finalità di gestire il Catalogo generale del patrimonio archeologico, architettonico, storico artistico ed etnoantropologico nazionale e documentare tale patrimonio, conservandolo per il futuro.

47 Cfr. G. Pitruzzella, *La nozione di bene culturale (artt. 1, 2, 3 e 4 d.lg. 490/1999)*, in *Aedon*, n. 1, 2000; M. Cammelli (a cura di), *La nuova disciplina dei beni culturali e ambientali. Commento al Testo Unico approvato con il d.lg. 29 ottobre 1999, n. 490*, Il Mulino, Bologna 2000.

48 Il Codice per i Beni Culturali e del Paesaggio, anche noto come Codice Urbani, è stato introdotto a seguito dell'emergere della necessità di riformare nuovamente ed aggiornare le norme in materia di tutela del patrimonio culturale e paesaggistico della Nazione e con la finalità di armonizzare e rendere compatibile la disciplina con la normativa comunitaria e gli accordi internazionali e con il mutamento del quadro istituzionale conseguente alla modifica del Titolo V, parte II, della Costituzione, operata con Legge costituzionale 18 ottobre 2001, n. 3, la quale aveva introdotto i nuovi articoli 117 e 118 alla Carta Costituzionale. Era, pertanto, risultato fondamentale procedere ad una riforma organica della materia e la struttura del Codice è apparsa adeguata non solo al fine di riunire e coordinare le leggi preesistenti, ma anche di creare un sistema coordinato e programmato di tutela e valorizzazione dei beni culturali, in armonia con i principi di semplificazione e delegificazione. Sul punto L. Casini, *La codificazione del diritto dei beni culturali in Italia e in Francia*, in *Giornale di diritto amministrativo*, 2005, ha sottolineato che il Codice, lungi dal limitarsi al riordino e alla semplificazione della materia, è apparso come un testo pienamente innovativo dal contenuto di vero e proprio riassetto normativo. Si veda sul punto B. G. Mattarella, *La codificazione del diritto dei beni culturali e del paesaggio*, in *Giornale di diritto amministrativo*, 2005, p. 797, dove si mette in rilievo che il Codice ha sì il suo decisivo presupposto nel Testo Unico del 1999, senza il quale la sua elaborazione non sarebbe stata possibile, ma ne rappresenta un riordino sostanziale e ne costituisce o la naturale evoluzione o una profonda revisione. Sull'impianto del Codice Urbani si vedano Governo Italiano, Dossier del 16 gennaio 2004, Nuovo Codice dei beni culturali e paesaggistici, consultabile all'indirizzo online www.palazzochigi.it/GovernoInforma/Dossier/beni_cultuali_paesaggistici; R. Tamiozzo (a cura di), *Il Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio*, Milano 2004; G. Leone, A. L. Tarasco, *Commentario al codice dei beni culturali e del paesaggio*, CEDAM, Padova 2006; M. Cammelli (a cura di), *Il Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Il Mulino, Bologna 2007; M. Cammelli, *Il Codice dei beni culturali e del paesaggio: dall'analisi all'applicazione*, in *Aedon*, n. 2, 2004, consultabile online all'indirizzo http://www.aedon.mulino.it/archivio/2004/2/cammelli.htm.

Il Codice conserva il sistema misto introdotto dal Testo Unico[49]: da un lato, il riferimento concettuale di cui all'art. 2 riprende e trasferisce sul piano normativo i contenuti della Dichiarazione I della Commissione Franceschini, lasciando aperta la possibilità di ricomprendere nella categoria di beni culturali qualunque altro bene che, in base alla legge, sia stato individuato quale "testimonianza avente valore di civiltà"; dall'altro, invece, l'art. 10 rappresenta la norma nella quale i beni culturali vengono distinti e suddivisi nelle categorie assunte ad oggetto dell'intera normativa codicistica, mentre l'art. 11 contiene ulteriori tipologie di cose prese in considerazione dal legislatore quali beni culturali ed assoggettate alla normativa di tutela codicistica, ma solo limitatamente agli effetti di talune specifiche disposizioni[50].

L'art. 10 del Codice, infatti, definisce la categoria delle cose che rientrano tra i beni culturali che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico (cosiddetti "beni culturali esemplificati")[51]. Tra i beni culturali esemplificati rientrano, ai sensi dell'art. 10, comma 4, lett. e), i supporti audiovisivi in genere, aventi carattere di rarità e di pregio, i quali sono considerati beni culturali qualora:

- appartengano a soggetti pubblici o parapubblici (Stato, regioni, altri enti pubblici territoriali, altri enti ed istituti pubblici, persone giuridiche private senza fine di lucro, enti ecclesiastici civilmente riconosciuti) e presentino interesse artistico e storico (art. 10, comma 1);
- appartengano a soggetti privati, presentino interesse artistico o storico particolarmente importante e sia intervenuta la dichiarazione di interesse culturale prevista dall'art. 13 (art. 10, comma 3, lett. a).

Il Codice poi all'art. 11, ricalcando la previgente disposizione dell'art. 3 del Testo Unico, elenca una serie di altre tipologie di beni, considerate categorie speciali e definiti dalla dottrina "a rilevanza culturale limitata" o "beni culturali in senso lato", che, pur non essendo beni culturali *stricto sensu*[52], possono rivestire carattere di bene culturale ed essere

49 La Relazione ministeriale allo schema del Codice parla di "nozione mista" di bene culturale in linea con il Testo Unico del 1999 e risultante dalla sintesi della nozione elencativa offerta dall'art. 2 della Legge Bottai con la nozione aperta già proposta dalla Commissione Franceschini. Si vedano sul punto G. L. Perdonò, *L'uso illecito e le violazioni in materia di alienazione: riproposizione di vecchi schemi a fronte della rinuncia alle chances offerte dalle nuove frontiere della politica criminale*, in A. Manna, *Il Codice dei beni culturali e del paesaggio. Gli illeciti penali*, Giuffrè, Milano 2005, p. 118.

50 Cfr. N. Assini, G. Cordini, *I beni culturali e paesaggistici: diritto interno, comunitario, comparato e internazionale*, cit., pp. 67-68; G. Sciullo, *I beni*, in C. Barbati, M. Cammelli, G. Sciullo, (a cura di), *Diritto e gestione dei beni culturali*, Il Mulino, Bologna 2011, pp. 28 ss.; G. Pastori, *Commento all'art. 10*, in M. Cammelli (a cura di), *Il Codice dei beni culturali e del paesaggio*, cit., pp. 100 ss.; G. Morbidelli, *Art. 11*, in M. A. Sandulli (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, cit., pp. 130 ss.

51 La lista dei beni culturali è stata redatta per esemplificare le categorie di beni definite nelle precedenti sezioni, ma non deve essere considerata una lista chiusa. Cfr. G. Boldon Zanetti, *Il nuovo diritto dei beni culturali*, Cafoscarina, Venezia 2016, pp. 61-62; R. Tamiozzo (a cura di), *Il Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio*, cit., pp. 40 ss.; G. Sciullo, *Patrimonio e beni*, in C. Barbati (a cura di), *Diritto del patrimonio culturale*, Il Mulino, Bologna 2017, pp. 41 ss.

52 Sono le espressioni elaborate, rispettivamente, da S. Foà, *La legittimità costituzionale della l. reg. Lazio sulla tutela e valorizzazione dei locali storici*, in *Giornale di diritto amministrativo*, 2003, pp. 907-9088 e da P. Carpentieri, *Tutela e valorizzazione dei beni culturali*, in *Urbanistica e Appalti*, 2003, pp. 1017-1018, nelle note di commento da essi svolte riguardo ai contenuti della decisione della Corte Co-

soggette all'applicazione di specifiche disposizioni codicistiche in determinate ipotesi. Per tali tipologie di beni non vi è alcuna automatica ascrivibilità al novero dei beni culturali, poiché tale status può conseguire unicamente all'esito di una indagine di natura tecnico discrezionale intesa ad accertare la presenza del grado di interesse storico ed artistico e delle altre condizioni richieste dall'art. 10 per la loro sottoposizione a tutela. L'art. 11, comma 1, lett. f) del Codice inserisce nell'elenco delle cose oggetto di specifiche disposizioni di tutela, tra gli altri, gli esemplari di opere audiovisive o di sequenze di immagini in movimento, le documentazioni di manifestazioni, sonore o verbali, comunque realizzate, la cui produzione risalga ad oltre venticinque anni, a termine dell'art. 65, comma 3, lettera c), del Codice, specificando, inoltre, che, qualora tali beni incontrino i requisiti dell'art. 10, fino a quando non è intervenuta una verifica negativa di mancata sussistenza dell'interesse culturale (per i beni appartenenti a soggetti pubblici o assimilati *ex* art. 12) e a partire dalla dichiarazione di interesse culturale (per i beni appartenenti a soggetti privati *ex* art. 13), essi saranno soggetti a tutte le disposizioni di tutela previste dal Codice per i beni culturali[53].

Con riferimento alla generale disciplina amministrativista inerente la circolazione dei beni culturali al di fuori del territorio nazionale[54]:

- è proibita l'esportazione permanente dei beni culturali appartenenti a soggetti pubblici e assimilati, aventi interesse artistico e storico, per i quali non è intervenuta la verifica negativa di interesse culturale di cui all'art. 12[55] e non rientranti tra le "opere d'arte contemporanea" (art. 10, commi 1, 2 e 5 e art. 65, comma 1);
- è proibita l'esportazione permanente dei beni culturali appartenenti a soggetti privati, aventi interesse artistico e storico particolarmente importante, per i quali sia

stituzionale del 28 marzo 2003, n. 94, con nota anche di F. S. Marini, *I beni culturali ed i locali storici del Lazio: una differenza storico normativa*, in *Giur. Costituzion.*, 2003, pp. 764 ss.

53 Cfr. G. Volpe, *Manuale di diritto dei beni culturali: storia e attualità*, cit., pp. 126-127; G. Sciullo, *I beni*, in C. Barbati, M. Cammelli, G. Sciullo, (a cura di), *Diritto e gestione dei beni culturali*, cit., p. 30; D. Antonucci, *Codice commentato dei beni culturali e del paesaggio*, Esselibri, Napoli 2009, pp. 98-99.

54 Cfr. G. Tempesta, *La tutela dei beni culturali: aspetti di diritto italiano, di diritto canonico e dei trattati internazionali*, in T. Scovazzi, *La restituzione dei beni culturali rimossi con particolare riguardo alla pratica italiana*, Giuffrè, Milano 2014, pp. 275-276; M. Frigo, *La circolazione internazionale dei beni culturali. Diritto internazionale, diritto comunitario e diritto interno*, Giuffrè, Milano 2007, p. 70; N. Assini, G. Cordini, *I beni culturali e paesaggistici: diritto interno, comunitario, comparato e internazionale*, cit., pp. 152-153; R. Tamiozzo, *La legislazione dei beni culturali e paesaggistici*, Giuffrè, Milano 2014, pp. 279 ss.; M. Ainis, M. Fiorillo, *L'ordinamento della cultura*, Giuffrè, Milano 2015, pp. 245 ss.; G. Sciullo, *Tutela*, in C. Barbati (a cura di), *Diritto del patrimonio culturale*, cit., pp. 170 ss.

55 Cfr. G. Vesperini, *Il silenzio nel regime dei beni culturali*, in *Aedon* n. 2, 2006, consultabile all'indirizzo online http://www.aedon.mulino.it/archivio/2006/2/vesperini.htm; A. Barletta, *Art. 12*, in M. A. Sandulli (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, cit., pp. 135 ss.; G. Sciullo, *Commento all'art. 12*, in C. Barbati, M. Cammelli, G. Sciullo, (a cura di), *Il codice dei beni culturali e del paesaggio*, Il Mulino, Bologna 2007, pp. 113 ss.; G. Sciullo, *La verifica dell'interesse culturale (art. 12)*, in *Aedon*, n. 1, 2004, consultabile all'indirizzo online http://www.aedon.mulino.it/archivio/2004/1/art12.htm; A. Rende, R. Rolli, *Lo status giuridico dei beni culturali. Individuazione, vincoli ed incentivi*, in *Giustizia amministrativa*, n. 3, 2006, pp. 487 ss.; M. Ainis, M. Fiorillo, *L'ordinamento della cultura*, cit., pp. 208 ss.; G. Morbidelli, *Art. 10*, in M. A. Sandulli (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, cit., pp. 128-129; G. Sciullo, *Patrimonio e beni*, in C. Barbati (a cura di), *Diritto del patrimonio culturale*, cit., pp. 44 ss.

intervenuta la dichiarazione positiva di interesse culturale ai sensi dell'art. 13[56] e non rientranti tra le "opere d'arte contemporanea" (art. 10, commi 1 e 3 e art. 65, comma 1);

- l'esportazione permanente di tutti gli altri beni, a chiunque appartenenti, solitamente appartenenti a soggetti privati e non ancora dichiarati beni culturali, è sottoposta alla preventiva autorizzazione dei competenti uffici esportazione – l'attestato di libera circolazione ai sensi dell'art. 68 CBC, nel caso di spedizione in ambito comunitario, o la licenza di esportazione ai sensi dell'art. 74 CBC, nel caso di esportazione verso Paesi non UE (art. 65, comma 3). L'art. 65, comma 3, lett. c), in particolare, dispone che è soggetta ad autorizzazione l'uscita definitiva dal territorio della Repubblica delle opere audiovisive, sequenze di immagini in movimento, documentazioni di manifestazioni, sonore o verbali, comunque realizzate, la cui produzione risalga ad oltre venticinque anni, a chiunque appartengano;
- l'esportazione delle opere d'arte contemporanea (opere di autore vivente o, prima della riforma del 2017, la cui esecuzione non risalga ad oltre cinquanta anni rispetto alla data di esportazione) è libera, non essendo richiesta alcuna preventiva autorizzazione da parte delle competenti autorità[57] (art. 11, comma 1, lett. d) e art. 65, comma 4, lett. a).

Lo status giuridico delle opere di video arte e la loro disciplina dell'esportazione ai sensi della normativa vigente dal 2004 al 2017, secondo gli artt. 10, 11 e 65 del Codice[58], possono, dunque, essere riassunte come segue.

1. I supporti audiovisivi, aventi carattere di rarità e di pregio, appartenenti a soggetti pubblici o assimilati, che presentavano interesse artistico e storico e che non rientravano nella nozione di opere di arte contemporanea, erano soggetti a tutte le disposizioni di tutela del Codice e la loro esportazione permanente era proibita, salvo l'intervento di una verifica negativa della sussistenza dell'interesse culturale (art. 10, commi 1 e 5 e art. 65, comma 1 e comma 2, lett. a).
2. I supporti audiovisivi, aventi carattere di rarità e di pregio, appartenenti a soggetti privati, che non rientravano nella nozione di opere di arte contemporanea, erano soggette a tutte le disposizioni di tutela del Codice e la loro esportazione permanente era proibita, a condizione che fosse intervenuta una dichiarazione positiva di sus-

56 Cfr. A. Rende, R. Rolli, *Lo status giuridico dei beni culturali. Individuazione, vincoli ed incentivi*, cit., pp. 487 ss.; M. Ainis, M. Fiorillo, *L'ordinamento della cultura*, cit., pp. 210 ss.; C. Zucchelli, *Artt. 13-16*, in M. A. Sandulli (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, cit., pp. 147 ss.; G. Sciullo, *Patrimonio e beni*, in C. Barbati (a cura di), *Diritto del patrimonio culturale*, cit., pp. 47 ss.; N. Assini, G. Cordini, *I beni culturali e paesaggistici: diritto interno, comunitario, comparato e internazionale*, cit., p. 69; G. Caruso, *Dichiarazione dell'interesse: dalla verifica al ricorso*, in *Guida al Diritto*, n. 4,2004; A. Maglieri, *Commento all'art. 13*, in M. Cammelli (a cura di), *Il Codice dei beni culturali e del paesaggio*, pp. 110 ss.

57 Cfr. N. Assini, G. Cordini, *I beni culturali e paesaggistici: diritto interno, comunitario, comparato e internazionale*, cit., p. 153; G. Volpe, *Manuale di diritto dei beni culturali: storia e attualità*, cit., p. 294; R. Tamiozzo, *La legislazione dei beni culturali e paesaggistici*, cit., pp. 282 e 347.

58 Cfr. A. Roccella, *Manuale di legislazione dei beni culturali*, Cacucci, Bari 2017, pp. 92-93; G. Boldon Zanetti, *Il nuovo diritto dei beni culturali*, cit., pp. 65-66.

sistenza di interesse artistico o storico particolarmente importante (art. 10, comma 3, lett. a) e comma 4, lett. e), art. 13 e art. 65, comma 1).

3. Le opere audiovisive, sequenze di immagini in movimento, documentazioni di manifestazioni, sonore o verbali, comunque realizzate, a chiunque appartenenti, la cui produzione risaliva ad oltre venticinque anni e che non erano mai state dichiarate di interesse culturale, erano soggette ad un preventivo controllo da parte delle competenti autorità al fine di verificare la sussistenza del carattere di pregio e rarità, in relazione al loro interesse artistico e storico, nel caso di beni di proprietà pubblica, o al loro interesse artistico e storico particolarmente importante, nel caso di beni di proprietà privata[59] (art. 10, comma 4, lett. e), art. 11, comma 1, lett. f) e art. 65, comma 3, lett. c).

Ne consegue che, al di fuori dai casi di cui all'art. 65, comma 1, le opere video, appartenenti a chiunque, prodotte da meno di venticinque anni, potevano essere liberamente esportate[60].

Da un punto di vista penale, considerata la stretta correlazione tra le norme amministrativiste e le norme penaliste a tutela dei beni culturali[61], l'art. 174 del Codice[62] prevede la commissione del reato di esportazione illecita nel caso in cui le opere di video arte rientranti nelle situazioni 1) e 2) sono state esportate permanentemente (o non vengono riportate in Italia dopo lo spirare del termine della licenza di esportazione temporanea precedentemente ottenuta), così come nel caso di esportazione delle opere di video arte rientranti nella situazione 2) senza aver ottenuto la preventiva autorizzazione di cui

59 Nel caso in cui la Soprintendenza rifiuti di concedere il certificato di esportazione, tale ente ha il dovere di avviare il procedimento di dichiarazione di interesse culturale (artt. 68-69); qualora l'opera sia considerata e dichiarata bene culturale, il MIBACT o altre autorità pubbliche possono decidere di acquistare coattivamente l'opera entro 90 giorni dalla presentazione della stessa davanti alle competenti autorità (art. 70). Si vedano sul punto G. Magri, *La circolazione dei beni culturali nel diritto europeo: limiti e obblighi di restituzione*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2011, pp. 108-109; R. Tamiozzo, *La legislazione dei beni culturali e paesaggistici*, cit., pp. 350-353; G. Volpe, *Manuale di diritto dei beni culturali: storia e attualità*, cit., pp. 274-276 e 295-296; M. Frigo, *La circolazione internazionale dei beni culturali. Diritto internazionale, diritto comunitario e diritto interno*, cit., p. 69; G. Sciullo, *Le funzioni*, in C. Barbati, M. Cammelli, G. Sciullo, (a cura di), *Diritto e gestione dei beni culturali*, Il Mulino, Bologna 2011, pp. 93-94.

60 Cfr. A. Donati, *La circolazione dei beni culturali. I primi due anni della Riforma*, Milano, 9 aprile 2018.

61 Cfr. V. Manes, *La tutela penale*, in C. Barbati, M. Cammelli, G. Sciullo, (a cura di), *Diritto e gestione dei beni culturali*, Il Mulino, Bologna 2011, p. 292; S. Manacorda, *La circolazione illecita dei beni culturali nella prospettiva penalistica: problemi e prospettive di riforma*, in Aa. Vv., *Circolazione dei beni culturali mobili e tutela penale: un'analisi di diritto interno, comparato e internazionale*, Giuffrè, Milano 2015, pp. 12-13. Cfr. anche la decisione della Corte di Cassazione, Sez. III penale, 20 luglio 2017, n. 39517.

62 Cfr. V. Manes, *La tutela penale*, in C. Barbati, M. Cammelli, G. Sciullo, (a cura di), *Diritto e gestione dei beni culturali*, cit., pp. 299-300; V. Manes, *La circolazione illecita dei beni artistici e archeologici. Risposte penali ed extrapenali a confronto*, in Aa. Vv., *Circolazione dei beni culturali mobili e tutela penale: un'analisi di diritto interno, comparato e internazionale*, cit., pp. 94-96; G. Volpe, *Manuale di diritto dei beni culturali: storia e attualità*, cit., pp. 355 ss.; A. Massaro, *Illecita esportazione di cose di interesse artistico: la nozione sostanziale di bene culturale e le modifiche introdotte dalla legge n. 124 del 2017*, in *Dir. pen. contemporaneo*, n. 5, 2018, pp. 116 ss.; M. Trapani, *Riflessioni a margine del sistema sanzionatorio previsto dal c.d. codice dei beni culturali*, in E. Battelli, B. Cortese, A. Gemma, A. Massaro, *Patrimonio culturale. Profili giuridici e tecniche di tutela*, RomaTre-Press, Roma 2017, pp. 244-245.

all'art. 65, comma 3, lett. c), anche qualora tali opere non erano state ancora considerate beni culturali ai sensi dell'art. 13[63].

La Legge annuale per il mercato e la concorrenza, Legge 4 agosto 2017, n. 124, all'art. 1, commi 175 e 176, ha introdotto significative modifiche alla disciplina di esportazione dei beni culturali prevista dal Codice e fin qui illustrata[64].

In particolare, ai sensi del nuovo art. 10, comma 5, del Codice, la soglia di età rilevante che deve essere considerata al fine di qualificare come bene culturale un determinato oggetto è stata elevata da cinquanta a settanta anni dal momento di creazione dell'opera. Ne consegue che le opere di autore vivente o di autore deceduto ma la cui realizzazione non risalga ad oltre settanta anni sono oggi considerate opere di arte contemporanea e possono circolare liberamente al di fuori del territorio italiano senza la necessità di una preventiva autorizzazione da parte dei competenti Uffici esportazione.

La riforma, inoltre, ha introdotto, per la prima volta nell'ordinamento italiano, una soglia di valore economico di € 13.500, sotto la quale le opere di autore deceduto e realizzate da più di settanti anni possono essere liberamente esportate sulla base di una semplice autocertificazione presentata da parte del proprietario dell'opera alle competenti autorità (art. 10, comma 3, lett. d-bis) e art. 65, comma 3, lett. a), comma 4, lett. b) e comma 4-bis)[65].

Alla luce di tale nuovo scenario, ci si è chiesti se la nuova disciplina per l'esportazione dei beni culturali abbia avuto un impatto anche sull'esportazione delle opere di video arte, le quali, come illustrato, presentano specifici parametri e seguono una loro diversa disciplina. La risposta appare negativa: la disciplina delle opere di video arte fin qui illustrata, infatti, non sembra aver subito modifiche dalla riforma introdotta in data 29 agosto 2017.

In particolare, resta previsto che le opere di video arte, la cui produzione risalga a oltre

63 Il reato di cui all'art. 174 del Codice non richiede la preventiva dichiarazione di interesse culturale dei beni illecitamente esportati. Cfr. sul punto M. A. Sandulli (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, cit., pp. 1266-1267; A. Mansi, *La tutela dei beni culturali e del paesaggio*, CEDAM, Padova 2004, p. 342.

64 Cfr. G. Calabi, V. Favero, *Progetto Apollo. Verso una riforma del mercato dell'arte*, in *Wannenes Art Magazine*, vol. 7(1), 2017, consultabile all'indirizzo online https://wannenesgroup.com/magazine/progetto-apollo-verso-una-riforma-del-mercato-dellarte/; H. Marsala, *Il Ddl concorrenza è legge. Cosa cambia per arte e beni culturali*, in *Artribune*, 3 agosto 2017, consultabile all'indirizzo online https://www.artribune.com/arti-visive/archeologia-arte-antica/2017/08/politica-mercato-ddl-concorrenza-e-legge-cosa-cambia-per-arte-beni-culturali-polemiche/; G. Calabi, *International Circulation of Artworks: an important Reform approved by the Italian Parliament*, in Deloitte, ArtTactic (a cura di), *Art & Finance Report 2017*, Lussemburgo, 2017, consultabile all'indirizzo online https://www2.deloitte.com/lu/en/pages/art-finance/articles/art-finance-report.html; G. Calabi, *Italy*, in P. Valentin (a cura di), *Art Law 2018*, Law Business Research Ltd., Londra 2018, consultabile all'indirizzo online https://www.artatlaw.com/wp-content/uploads/2018/06/AL2018Engand-Wales.pdf; A. Pirri Valentini, *Il patrimonio culturale tra separazione dei poteri e controllo giurisdizionale: il caso dell'esportazione di opere d'arte*, Convegno Annuale Aipda 2018, consultabile all'indirizzo online http://www.diritto-amministrativo.org/index.php?page=42.

65 L'applicazione di tale soglia di valore è stata, peraltro, sospesa fino al 31 dicembre 2019. Si veda sul punto il Decreto Ministeriale 9 luglio 2018, n. 305 recante "Condizioni, modalità e procedure per la circolazione internazionale di beni culturali. Decreto integrativo".

venticinque anni, rientrano tra i beni per la cui esportazione è necessaria una preventiva autorizzazione, a differenza delle altre opere, per una soglia di età differenziata ed inferiore rispetto a quella prevista per tutte le altre tipologie di beni culturali (venticinque anni e non settanta anni), proprio a sottolineare la specialità della disciplina dettata dal Codice per le opere video, la quale deroga tutte le disposizioni generali codicistiche.

La specifica soglia di età prevista per le opere video, infatti, è stata lasciata invariata dalla riforma: trattandosi di *lex specialis*, essa rappresenta una eccezione alla disciplina generale prevista dal Codice.

Per quanto concerne la soglia unica di valore, invece, per espressa previsione di legge, essa non è applicabile ad alcune categorie di beni – quali quelli di cui all'allegato A), lett. B, n. 1 del Codice, ovvero reperti archeologici, incunaboli, manoscritti, archivi – per i quali l'autorizzazione è sempre richiesta a prescindere dal loro valore economico[66]. In tale elencazione non risultano comprese le opere video, dovendosi, pertanto, ritenere che la soglia di valore trovi applicazione anche per queste ultime. Tuttavia, l'applicazione della nuova soglia di valore è strettamente limitata al caso indicato dall'art. 65, comma 3, lett. a) del Codice, ovvero ai beni la cui esecuzione risalga ad oltre settanta anni, per cui deve ritenersi che essa non trovi applicazione relativamente al caso dell'esportazione delle opere di video arte, per le quali opera solo la disciplina speciale indicata dall'art. 65, comma 3, lett. c) del Codice.

Parimenti, la riforma del 2017 non sembra essere intervenuta sulla disciplina prevista dal Codice per l'esportazione dei beni culturali al di fuori del territorio dell'Unione Europea (che richiama il Regolamento CEE n. 3911/1992, poi sostituito dal Regolamento CE n. 116/2009), nel qual caso, per l'esportazione delle opere di videoarte (film e relativi negativi) aventi più di cinquanta anni, non appartenenti all'autore e il cui valore sia superiore ad € 13.979,50, sarà sempre necessaria la licenza di esportazione *ex* art. 74 del Codice[67].

Alla luce di quanto sin qui illustrato appare chiaro che una riforma più organica della legislazione italiana a tutela del patrimonio culturale avrebbe dovuto intervenire anche sulla disciplina dell'esportazione delle opere video con l'obiettivo di consolidare, anche sul piano normativo, il crescente interesse manifestato dai collezionisti e, più in generale, dal mercato dell'arte per le opere di video arte e di riconoscere queste ultime come espressione fondamentale dei linguaggi artistici contemporanei[68].

66 Cfr. A. Visconti, *Riorganizzazione delle soprintendenze e novità legislative: profili penali della riforma dell'esportazione dei beni culturali*, 7 aprile 2018.

67 Cfr. R. Leonardi, *Esportazione dal territorio dell'Unione europea*, in M. A. Sandulli (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Giuffré, Milano 2006, pp. 562-570; F. Lafarge, *Esportazione dal territorio dell'Unione Europea,* in M. Cammelli (a cura di), *Il Codice dei beni culturali e del paesaggio*, cit., p. 219; G. N. Carugno, W. Mazzitti, C. Zucchelli, *Codice dei beni culturali*, Giuffrè, Milano 2006, pp. 122-123; M. Frigo, *La circolazione internazionale dei beni culturali. Diritto internazionale, diritto comunitario e diritto interno*, cit., p. 52; P. Otranto, *Commento agli artt. 73 e 74*, in A. M. Angiuli, V. Caputi Jambrenghi, *Commentario al Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Giappichelli, Torino 2004, p. 212; F. Lemme, *La tutela internazionale dei beni culturali e ambientali*, in N. Assini, P. Francalacci, *Manuale dei beni culturali*, CEDAM, Padova 2000, p. 16.

68 Cfr. B. Graham, *New Collecting: Exhibiting and Audiences after New Media Art*, Routledge, Londra 2016; D. Quaranta, *Beyond New Media Art*, LINK Editions, Brescia 2013; A. Bellini, C. Alemani, L. Davies, *Collecting Contemporary Art*, Jrp Ringier Kunstverlag Ag, Zurigo 2008.

6. Conclusioni

(A. Donati, E. Romanelli)

La peculiarità del medium artistico della video arte, la complessità del fenomeno, che sfugge per sua stessa natura a qualsivoglia classificazione, le complessità definitorie, sia a livello storico-artistico che legale, nonché la considerazione delle lacune normative sussistenti non solo nel diritto nazionale italiano, ma a livello internazionale e diffuso, sollecitano l'individuazione e la formulazione di linee guida, di immediata utilità per tutti gli operatori del mercato delle opere di video arte.

Fin qui, a fronte delle profonde lacune del diritto e della mancanza di prassi consolidate, sono stati suggeriti rimedi pratici, individuando come strumenti idonei alla definizione dello statuto giuridico dell'opera video il certificato d'autenticità e il contratto. Si tratta di utilità lasciate all'autonomia e alla libera determinazione dei singoli operatori e contraenti e non disposte e richieste da norme cogenti.

Pare allora in questo contesto quantomeno necessaria la definizione di precise linee guida.

La definizione e la pubblicazione di raccomandazioni deve passare attraverso l'osservazione delle prassi adottate dagli artisti e dagli operatori che lavorano con il medium video, nonché delle pratiche del mercato dell'opera d'arte video, al fine di elaborare adeguate linee comuni per le modalità di creazione, gestione, autenticazione, archiviazione e conservazione delle opere video, le quali dovranno costituire la base di un più ampio lavoro di impostazione del quadro normativo e giuridico legale della video arte, ad oggi assente, e che porteranno, a loro volta, alla formulazione di nuovi modelli contrattuali e di certificazione e autenticazione delle opere di video arte.

Il femminile della vocalità

Conversazione di Valentina Valentini con Chiara Guidi

Valentina Valentini

Roma,Teatro del Quarticciolo, marzo 2019

ABSTRACT

La conversazione di Valentina Valentini con Chiara Guidi è parte di un'indagine sul "femminile della vocalità" che ha avuto una sua prima elaborazione nel seminario realizzato presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma (maggio 2019). Questa indagine – relativa a una sfera matriarcale e corporea della vocalità – affronta molte questioni: possiamo tematizzare una vocalità del femminile? Quali tratti dell'espressione vocale fa affiorare? Quali figure ci fa incontrare? Quali ascolti instaura? Le riflessioni in questa conversazione con Chiara Guidi ci mettono di fronte a voci "organiche" e "gravide" e contemporaneamente illustrano alcuni processi delle sue pratiche.

The conversation between Valentina Valentini and Chiara Guidi is part of a research on "the feminine in vocalization", a first working out of the subject during a seminary held at Palazzzo delle Esposizioni in Rome in May 2019. This research - concerning a matriarchal, physical sphere of vocalizing – tackles diverse questions: can we develop a feminine in vocalizing? What aspects of vocal expression will it let come out? What figures will it make us meet? What will we listen to? The reasonings in this conversation with Chiara Guidi put us before "organic" and "pregnant" voices, at the same time delineating some procedures of her practices.

Valentina Valentini [da qui in poi **V.V.**] Una delle immagini più potenti del teatro greco è l'orecchio gigantesco scolpito sul lato della montagna – uno spazio di ascolto. Il potere del teatro greco è un potere acustico, aveva a che fare con la creazione di un'architettura che permettesse a ogni singola voce di raggiungere la cima della montagna. Se questo è vero come è vera l'origine dalla parola *theaomai*, che significa vedere, come si concilia con l'idea del teatro come ascolto? Questo è il prologo.

Chiara Guidi [da qui in poi **C.G.**] Credo che nei teatri antichi il suono fosse la porta per accedere alla visione. Vedere con gli occhi non era sufficiente. La scena era così distante che solo l'udito permetteva di andare oltre ciò che appariva. L'ascolto completava la presenza, manifestando in potenza ciò che la vista faceva presentire. Vedere era ascoltare e chi ascoltava suonava, in risonanza con quanto accadeva sulla scena. Chi, per assistere allo spettacolo, saliva i gradoni della cavea in realtà non scalava il monte che l'architettura del teatro aveva modellato ma si addentrava nella profondità del proprio essere. Il pubblico mentre ascoltava vedeva e mentre vedeva si vedeva. Vedeva sé attraverso altro da sé. La struttura ritmica e melodica della parola lo percuoteva così come si percuote un tamburo, così come la metrica con i suoi accenti taglia la parola portando alla luce l'abissale origine della sua forma. Il ritmo metteva tutto in risonanza: tutto suonava, sia le pietre che il pubblico. E suonando nasceva ogni volta un nuovo sguardo. Ad ogni rappresentazione si ritrovava lo sguardo: ecco perché il teatro è per definizione il luogo dello sguardo. Non lo sguardo del pubblico che assiste allo spettacolo, ma lo sguardo di colui che all'interno di un grande orecchio, tra scena e platea, ascoltando e risuonando, usava se stesso per ritrovare nell'udito i propri occhi, il vedere come cura di sé.

V.V. Ecco, consideriamo questo rapporto con l'immagine, con *theaomai*: il teatro greco è voce, è oralità che nel contempo ha la proprietà di far vedere la voce come capacità di visione in assenza dell'immagine. Tu sei arrivata a definire questo cammino della voce nel-

lo spazio attraverso una storia che viene da lontano. Negli anni Ottanta voi parlavate di una lingua che non c'era, la 'generalissima' la chiamavate, e per me l'immagine della donna con la bocca chiusa da un cerotto, ne *I Miserabili* (1986) in mezzo al palco, tutta vestita di nero – l'occlusione della verbalità, dell'oralità – era un'immagine molto potente. La mia domanda è: per comprendere che la voce ha un disegno che non è quello del significato, tu sei passata, con la storia della Socìetas, attraverso la negazione della verbalità? O no?

C.G. Il rapporto tra voce e immagine mi affascina e, credo, sia quello che costituisce il teatro. Io l'immagine la cerco nel suono della sua presenza. La cerco perché si fa sentire come si fa sentire l'aria dello spazio scenico che il pubblico respira quando è seduto in platea, oppure come si fa sentire il corpo dell'attore che suona sul palco, anche se tace o sta immobile. Quest'estate ho avuto occasione di lavorare nel sito archeologico di Dodona, invitata dal Summery Oracle in dialogo con il Teatro Municipale di Ioannina e Dodona's Festival. Il sito porta la memoria di una musica. Nel 2000 a.C. lì, tra i monti dell'Epiro, si sviluppò un culto intorno alla quercia profetica che, con il frusciare delle sue foglie, trasmetteva ai sacerdoti le risposte alle domande che i pellegrini rivolgevano all'oracolo attraverso piccole lamelle di metallo incise. I pellegrini non parlavano. Ma la quercia udiva e suonava le sue foglie: suoni che i sacerdoti interpretavano. Successivamente, nel III secolo a.C., al fianco della quercia sacra, Pirro fece costruire un teatro che conteneva 17.000 posti. Questo significa che la struttura organica e naturale di quell'ascolto tra le alte montagne dava la possibilità a tantissime persone di seguire l'azione scenica dopo aver percorso a piedi molti chilometri tra le montagne e aver corso non pochi pericoli. Il loro guardare comportava una scelta non priva di rischi e conseguenze. Credo che si andasse a teatro con una domanda e si uscisse con un'altra domanda. Lo credo perché la fiaba me lo indica: il conclusivo "...felici e contenti" non è mai una risposta definitiva. "E vissero felici e contenti" esprime il coraggio di intraprendere un nuovo inizio: "Ricorda: ora sta a te!". La fiaba come il mito manifesta un senso ma quel senso è complesso: non riconducibile a un'unica e chiara informazione da utilizzare nei momenti opportuni della vita. Il senso della fiaba o del mito diventa viscere nelle viscere, forza che si manifesterà. La forza manifestativa è propria del suono in generale e della musica in particolare: essi non esauriscono il significato in un'unica trama. Lo fanno presagire. Interrogano chi ascolta restituendo al pubblico la responsabilità dell'ascoltare. Per questo il teatro ha bisogno dell'ascolto del pubblico. Da sempre io mi sono concentrata sulla parte più sonora del corpo dell'attore, la sua voce, forse perché dovevo trovare una tecnica per recitare i testi drammatici che Claudia Castellucci scriveva. Come potevo recitarli e ripetere la complessità di quelle parole? Come tradurre con il suono della mia voce la molteplicità dei significati che il testo scritto generava? Come far uscire le parole dalla pagina scritta e trasformarle in aria? Cercai un'idea per la voce sganciandola da ogni cadenza che sottolineasse il significato palese che ogni parola comunicava. Non dovevo sottolineare il significato della parola ma trasferire quel potere manifestativo che il testo testimoniava nel suono della voce. Dovevo paradossalmente dimenticare le parole e, sebbene le usassi con estrema precisione, dovevo ritrovarle nella loro essenza sonora, vocale. Solo in questo modo riconoscevo al pubblico la responsabilità del suo esserci: chi siede in platea decide di ascoltare e chi ascolta non può fare a meno di suonare. Al pubblico va restituito il compito di usare se stesso per spingere la parola al suo gesto sonoro iniziale, matrice

di ogni significato possibile. La Socìetas ha messo in scena numerosi testi. Il libro è stato il punto di partenza di molte rappresentazioni, anche se, spesso, nessuna parola veniva pronunciata sul palco: sempre, comunque, la parola consegnava al corpo dell'attore quel "silenzio del senso" che va sempre cercato.

Chiara Guidi, *Fiabe giapponesi*, Teatro Comandini di Cesena. Foto di Nicolò Gialain.

V.V. Quando ho cominciato ad occuparmi di voce, di vocalità, con il lavoro su *Drammaturgie sonore*[1], ero mossa da una motivazione, quella di superare questa opposizione manichea: da una parte c'è il significato e dall'altra parte c'è la *phoné*, una polarità, cioè da una parte c'è l'assenza di soggettività, il soggetto che si annulla, quindi la mancanza, il non poter proferire, e la *phoné* diventava il luogo dell'irrazionale, del puro ascolto senza comunicare. Sono partita dal desiderio di capire come fosse possibile superare questo. E in quello che tu dici mi pare che siamo oltre l'opposizione tra *phoné* e *semantiké*.

C.G. Sì, siamo oltre, perché la voce, prima di fabbricare la parola, prima di dire ciò che ha scelto di dire, si nutre di aria, respiro, e quindi la parola che verrà udita è anche parola non udita, puro soffio. Ciò che sentiamo è come l'eco di qualcosa che non sentiamo ma c'è. L'attore deve interrogarsi su questo. Il suo problema è prima di tutto il respiro, l'aria. E l'aria è densa e il pubblico la sente. E quindi in quale aria far camminare le parole? Di fronte ad ogni testo che devo recitare io cerco di scrivere una storia per la mia voce. Un'aria. Una storia fatta di immagini che come una partitura musicale guida la sinfonia emotiva della mia voce: una storia invisibile che si va a sovrapporre alla storia scritta che

1 Cfr. V. Valentini, (a cura di), *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 2012.

il pubblico ascolta. L'orecchio di cui tu parli, l'orecchio del teatro antico, è l'orecchio del pubblico. L'architettura non è fatta per l'attore, è fatta per il pubblico. L'idea di voce che si muove sulle parole è un'idea per il pubblico. Superare l'opposizione tra *phoné* e *semantiké* è interessante per riconoscere che in teatro il lavoro dell'attore è accompagnato dal lavoro dello spettatore. L'attore sceglie il timbro e il tono per l'ascolto: l'attore li deve scegliere ben sapendo che la sua voce non solo nasce dalle viscere ma anche dalle convenzioni sociali e dalle necessità del mercato. L'attore deve scegliere la sua musica per la sua città. Attore cittadino. La voce assorbe i timbri e i toni di un'epoca. Spesso è legata. L'attore deve torcere il corpo della propria voce come uno scultore torce la materia per trovarne l'essenza. Deve compiere un cammino a ritroso verso la "voce nuda". Fragile. Se non lo fa, quando declama, chiede allo sguardo dello spettatore solo di capire, non di immaginare.

Chiara Guidi, *La terra dei lombrichi*, Magazzini del sale di Genova. Foto di Nicolò Gialain.

V.V. Arriviamo al tema del femminile, che vive ancora come un'intuizione: sono le donne che urlano, piangono, balbettano, singhiozzano, borbottano, cioè sono le donne che sono ricche di gesti sonori. Mi chiedevo se ci sia una relazione tra il femminile – non la donna nel senso 'gender' – e l'espressività vocale. Secondo te c'è un'espressività – questa ricerca dell'espressività vocale che non è negazione del significato, ma che è acquisizione di un timbro, di un tono, di un discernimento, con cui vuoi dire quella parola – legata al materno? La voce esce dalla laringe – la voce è un parto, è parto di un corpo – abbiamo la vagina da cui esce il corpo del bambino e la laringe da cui esce il corpo della voce, che a volte è bloccato. Volevo capire se tu ci hai mai pensato, se trovi un'assonanza con questa dimensione del femminile e della ricerca vocale.

Chiara Guidi, *La terra dei lombrichi*, Magazzini del sale di Genova. Foto di Nicolò Gialain.

C.G. No, non ci ho mai pensato, perché credo che la voce sia di entrambi i generi, la voce femminile è anche maschile, la voce maschile è anche femminile. In ogni uomo o donna c'è un suono che è di entrambi. Il suono della terra che li ha plasmati. Posso tuttavia rispondere alla tua domanda se introduco l'idea di memoria. La voce sedimenta sulla sua grana la memoria di una storia. Ogni esperienza arricchisce la voce, la cambia in modo impercettibile. Che bella la voce anziana di Elizabeth Cotten che canta *Freight Train*. In quella voce sento non solo lo scorrere del tempo, ma la vita. E qui sta il punto. Nella sua voce rugosa non si hanno informazioni dettagliate, ma quelle rughe manifestano (e non spiegano) la vita, la sua che, attraverso la musica, diventa anche la mia. Nella voce si rifugia la memoria. E nasce la poesia. La memoria ha una essenza femminile? Credo di sì, perché la memoria è una forza generante. Ci sarà sempre una madre che genererà una voce, farà nascere una voce e la inserirà nel solco della storia. La madre è la soglia che dall'interno, (dalle viscere, dalla placenta, che si genera per una nuova creatura e scompare dopo la sua nascita), conduce all'esterno la sorpresa di una voce. Dalla madre esce una voce che piange. A volte penso che la gravidanza sia il luogo simbolico della voce. Non solo: credo che la voce sia in sé gravida! Per questo l'attore deve scegliere voci organiche, voci in potenza, pregne di possibilità, voci aperte, che ascoltate generano in chi ascolta immagini simili ma diverse, come avviene quando si ascolta una sinfonia: mentre ascoltiamo immaginiamo qualcosa che, forse, il musicista non aveva immaginato. Ma abbiamo la libertà di vederlo. Generarlo.

V.V. Bisogna ricostruire un'enciclopedia del discorso sulla parola e sulla vocalità, perché siamo ancora legati a dei concetti vecchi, che parlano di assenza, sempre riprendendo Carmelo Bene. Lui parlava di una voce bambina, e questo è bello, non mi sembra vecchio, mi sembra che possa continuare. Per lui la voce bambina era la figura della potenza rispetto all'adulto, che era il presente: in questo si lega anche il tuo lavoro, la figura del bambino come figura di onnipotenza anche vocale, e di gioco anche vocale.

C.G. Io penso che la voce e il bambino siano elementi fragili e facilmente condizionabili. Eppure ogni voce e ogni infante sono la promessa di un tempo che verrà. Chi ascolta una voce o sta con un bambino deve compiere uno sforzo: interpretare così come si interpreta una profezia. Da tempo la voce e l'infanzia sono l'oggetto di un fortissimo condizionamento sociale, mediatico e commerciale: perciò le voci si uniformano e i bambini portano con sé i desideri degli adulti. Il mio lavoro concentrandosi in quello spazio tra infanzia e voce si pone spesso alcune domande e le rivolge all'attore: quale è la tua voce? Cosa racchiude? Come stai davanti a colui che vive prima del linguaggio, come ascolti un bambino? Queste domande sono un invito ad ascoltare prima di declamare.

V.V. Pensando alla voce per questo seminario[2] e alla dimensione femminile, son venute fuori tutta una serie di figure mitiche. Per esempio pensavo alla voce delle profetesse, della Pizia, la voce non è la sua voce, ma trasmette la volontà di un altro, è parlata. Se

2 Il seminario "Il femminile della vocalità", curato da Valentina Valentini e dal Gruppo Acusma, interroga l'espressione vocale a partire dalla prospettiva del femminile. Il seminario si svolge in due momenti – il primo avvenuto il 29 maggio 2019 presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma, ospitato all'interno degli eventi gravitanti attorno alla mostra *Il corpo della voce. Carmelo Bene, Cathy Berberian, Demetrio Stratos*; il secondo è previsto per il 5 novembre 2019 presso il Dipartimento pianificazione design tecnologia dell'architettura de La Sapienza di Roma.

pensiamo alla Sibilla Cumana, è potente come immagine, ma c'è qualcosa che la sovrasta, non è la voce che esce dalle sue viscere. Tu come la vedi?

C.G. C'è un racconto sulla vita degli indiani nativi d'America dove la donna, preparata fin da bambina al parto, allo scadere del nono mese di gravidanza, abbandona la comunità e va da sola nel deserto. Lì, quando partorisce, unisce il suo sguardo rivolto al bambino a ciò che vede nello spazio sconfinato che si distende davanti a sè. Inscrive la sua creatura nella vastità che la circonda. Questo racconto mi fa riflettere molto su chi, uscendo dal caos delle possibilità, apre la voragine della propria bocca e parla. Chi parla, non parla se non in relazione ad una connessione con un esterno e, quell'esterno lo fa entrare dentro di sé pur uscendo da sé. Armonia tra elementi diversi. In fondo l'etimologia della parola rimanda a questo: armonia è quel cardine che unisce l'animale, il bue, al carro che va in guerra. Nel cardine entra il bue e nel bue entra il cardine. Nella parola detta entra colui che ascolta e colui che ascolta fa entrare nel proprio corpo colui che parla. Chi parla diventa, allora, altro da sé. L'attore sul palco lo sa bene. "Io ho bisogno di te per capire me". Ed usa una tecnica per farlo. Eppure, benché spinga consapevolmente le parole fuori dalla sua bocca tuttavia qualcosa gli sfugge. Ciò che dice non è detto esattamente come lui vorrebbe. Lo sorprende un soffio, che non aveva previsto. È l'anima della voce che all'improvviso cambia i colori. Li fa vedere di più. Li rischiara ma non li illumina. La voce ha un'anima come la materia: il marmo, il legno, la pietra. Questa anima sorprende sempre colui che parla e colui che ascolta. Quante volte un attore pensa di aver commosso il pubblico e invece non ci è riuscito, e quante volte pensa di aver fallito mentre il pubblico lo ringrazia per la commozione che ha creato. L'anima della voce soffia dove vuole. Presenza mitica per eccellenza che riconduce a quel grido e a quel pianto, a quell'eco e a quel gemito che continuano a vivere nella parola perché l'hanno creata. Credo che la prima lotta dell'attore che declama sia la lotta con la propria voce, come fece Ulisse con la voce delle sirene. Ho sempre la sensazione che ciò che dico sia la ripetizione di ciò che non dico e che continua a sorprendermi. Ad ogni replica. Mi pare che ciò che dico non viva all'interno di un solo perimetro ma in una zona di confine: un luogo paludoso, non coltivabile, non abitato, dove anticamente si tracciava il limite di una città. Un luogo selvaggio che crea attesa, timore e che va continuamente cercato per restituire alla bellezza, in rari momenti, la paura del sublime.

V.V. Ritorniamo all'essere insufflato, al flauto, all'oscurità di questo suono. Se io penso all'augure che si mette nel cerchio magico, guarda il volo degli uccelli e cerca di interpretare, anche in quel caso abbiamo una traslazione dal veicolo fonico al disegno.

C.G. Sì, ci sono voci oscure che mettono in crisi l'ordine della conoscenza e quella consolazione che si prova quando si scopre ciò che già si conosce. Queste voci complicano il significato delle parole. Spaventano ma seducono. Attraggono come la voce della strega che invita ad entrare nella casa di marzapane, come la voce della Sfinge o dell'oracolo: voci dove l'oscuro restituisce la vita alla vita. Nella fiaba solo se si ascolta la voce dell'Orco e la si attraversa si giunge alla gioia del lieto fine. La voce oscura è una porta che va attraversata per diventare adulti. Bisogna ascoltarla. Averne il coraggio. A volte penso che i timbri e i toni siano in perenne lotta con se stessi. Laggiù in fondo, dentro il nostro corpo, cosa accade quando apro la bocca? Non sempre riesco a dare forma a ciò che ho

studiato. Basta poco per stonare, per sbagliare l'attacco, per non essere in accordo con le altre voci che vivono sul palco. Occorre ascoltare per suonare. È l'intuizione della madre quando cerca di percepire il fremito di un corpo che cresce nel proprio corpo. Quel fremito così fragile è già voce sulla quale lei deve intonarsi. Anche l'attore deve intonarsi, accordarsi con tutte le voci che si muovono sul palco: l'intensità delle luci, il colore delle scene, il cigolio delle assi del palcoscenico... Se l'intonazione è esatta, se ogni voce entra dentro l'altra, allora la magia si avvera. Si cade nel gioco.

Chiara Guidi, *La terra dei lombrichi*, Magazzini del sale di Genova. Foto di Nicolò Gialain.

V.V. In questo senso la parola scritta deve diventare oralità, deve essere vocalizzata, cioè deve essere affidata alla voce. Se non si affida alla voce rimane pagina, ma non ha niente a che fare col teatro.

C.G. Il teatro non può essere succube della letteratura. La letteratura non è il teatro. Il teatro è un luogo, uno spazio politico della città dove convivono differenze, dove è possibile il dialogo. Forse per questo da qualche anno, ogni mese, nel Teatro Comandini, dove ha sede la compagnia, incontro alcune persone per dialogare con loro su alcune questioni: questa azione si chiama "Libertà di movimento". Io porgo una domanda che possa destare l'esperienza di chi è presente e poi si dialoga. Chi vuole può raccontare il proprio pensiero. Non è facile raccontare in modo tale che ciò che è personale possa diventare interessante per tutti e possa suscitare in tutti altre domande, altri racconti. Ci incontriamo per fare esercizio. Cosa racconto quando racconto? Cosa costruisco quando costruisco? Anche l'attore racconta. Ma non sale sul palco per mostrarsi e dimostrare i propri studi e le proprie ricerche, ma perché come cittadino, abita la città. Si rivolge al pubblico di una città per porre una domanda. Che bello pensare a quei cittadini di Cesena che sentono il Teatro Bonci come propria proprietà e attendono una domanda. Ma la domanda oggi qual è?

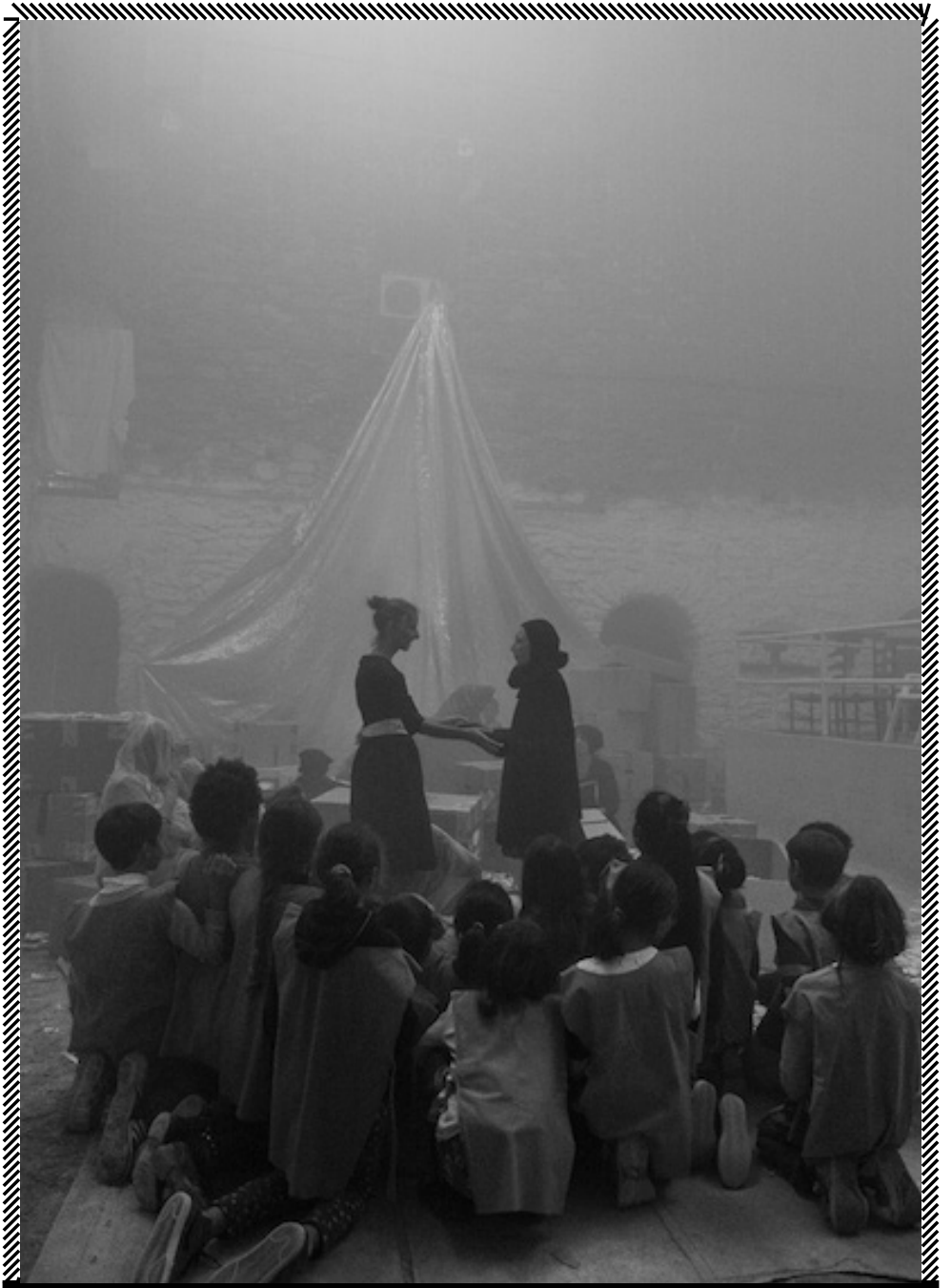
V. V. Pensa al mito di Eco: è stata punita, è stata privata del corpo ed è diventata solo la voce che si ascolta dalle cime delle montagne. Il corpo si è liquefatto con le lacrime perché ha perso Narciso, rimane pura voce. Tu come lo vedi questo mito, cioè questo processo per cui la voce esce fuori dall'inviluppo, dagli ostacoli ecc. Hai mai sentito come una prigione per la voce, il tuo corpo o quello degli altri?

C.G. Quando si ode una voce quella voce, in realtà, è l'eco di un'altra voce. Ad ogni voce sottende una voce più lontana. Non c'è mai una sola voce: è già doppia nel momento in cui esce. Non è mai singolare, ha già dentro un'eco. Una voce spinge una voce ad uscire. Viene da uno spazio che non è lo spazio nel quale tu la pronunci, ma viene da un posto più remoto. Non c'è voce se non c'è eco. L'attore deve nutrire la propria voce così come il pittore nutre il proprio disegno imitando la modella nuda. Occorre imitare altre voci. Entrare nella voce degli altri, degli animali, delle forme geometriche, delle cose e sentirne i colori. Chi recita deve conoscere come rimbalza nello spazio la sua voce, deve individuare il punto giusto per suonarla così come chi osserva individua l'esatto punto di osservazione per le sue scoperte.

V.V. Quindi diventa una meta, questo liberarsi della voce? Un punto d'arrivo?

C.G. La voce è fisica. Ha un peso e un volume e si muove, come un corpo. Per l'attore è materia da plasmare, modellare sulle parole che pronuncia. All'interno di una frase deve disegnare molti suoni, ripeterli e, alla fine, interpretarli. Ciò che interpreta è il suono della voce che si muove sul testo. A volte penso che la voce vada spezzata all'infinito per trovare varianti di uno stesso timbro. Sono necessari toni e semitoni per vederla camminare in più spazi, perché possa essere qui e là, sopra e dietro a chi parla. La si deve toccare e deformarne la presenza. È plastica.

V.V. Tu usi indifferentemente voce e vocalità. Secondo me non sono indifferenti. Cosa intendi per vocalità?



Chiara Guidi, *La terra dei lombrichi*, Magazzini del sale di Genova. Foto di Nicolò Gialain.

C.G. A volte il suono della propria voce si blocca in gola. È legata. Chi recita usa se stesso per liberare la propria voce e alleggerirne il peso. È un lavoro lento, paziente come quello di un artigiano. Credo che la voce vada cercata nelle necessità della vita quotidiana, non sul palco. Io cerco le voci perché si fanno ascoltare da me. Poi cerco di imitarle. Le rubo. Le annoto. Le studio per poi trattarle sia nella composizione che nell'esecuzione. Questa è la vocalità dove, anche addestrata, la voce deve continuare a rivelare se stessa per gridare, anche nella declamazione, il proprio e puro piacere di essere solo una voce nuda. Difficile, allora, separare voce e vocalità. La vocalità è una tecnica, ma guai a quella tecnica se perde la voce, perché ci sono tante vocalità, ma, spesso, non c'è la voce, e ci sono tante voci che pur non avendo la vocalità ti seducono. Voci straniere che spostano l'accademismo di chi crede di sapere cosa sia la voce e come la si usa. La voce, invece, non si sa cos'è, sfugge ad ogni definizione e, per questo, porta la vita.

V.V. Ho un'ultima questione. Tu prendi un testo e abbiamo visto come lavori su un testo: lo stacchi, ci scrivi sopra, lo disegni. C'è secondo te una differenza nel processo di espressione vocale tra quando le parole sono scritte, quando sono disegnate e quando sono memorizzate?

C.G. La voce mi pone dei problemi di composizione. Su ogni testo disegno il percorso dei timbri e dei toni, poi lo memorizzo per ripeterlo. Solo se lo disegno ne ho la percezione e posso interpretarlo. Sulle parole traccio una foresta di segni che destano in me il ricordo di quelle voci "rubate", imitate, studiate... Poi recito leggendo i segni, non le parole, interpretandone il senso. E interpretando scopro sempre suoni nuovi. È un'esperienza bellissima! Quando recito ballo, nessuno lo vede ma io dentro ballo. Il mio corpo si muove per interpretare una partitura di segni. Da tempo penso che la composizione di ogni voce abbia come finalità quella di raggiungere il silenzio. L'attore recita per creare la pausa, quel vuoto disegnato: il disegno di una voce silenziosa. La pausa è voce e va disegnata così come si disegnano le parole per esser declamate. Quando costruisco uno spettacolo parto sempre dalla voce. Diventa il mio punto di osservazione per la composizione dell'intero spettacolo. La voce è un medium drammaturgico per cui la scrittura del copione ha una tensione sinfonica. Cerco di sentire tutto: l'ingresso del pubblico, il tempo dell'accensione delle luci, l'alternarsi dei pieni e dei vuoti, lo spazio delle pause. Prima di iniziare le prove scrivo tutto, così come un musicista scrive in un'unica partitura la musica per ogni elemento dell'orchestra. Ne nascono copioni complessi che coinvolgono tutte le voci e tutte le presenze. Tutto sul palco è voce. Non lo è solo la voce umana che cambia se è amplificata.

V.V. E quando non usi né microfoni né altoparlanti?

C.G. Raramente uso la voce naturale. Ho bisogno del microfono che come un microscopio entra nelle pieghe dell'espressione della mia voce: per recitare devo ascoltarla bene. Solo se la sento la riconosco e riesco a suonarla.

V. V. In realtà c'era una domanda riferita al coro, figura presente nei tuoi spettacoli. Come si riesce, se si riesce, a trovare un'omogeneità qualitativa della voce. Questa per te è una finalità?

C.G. In alcuni spettacoli lavoro con persone che desiderano fare teatro e creo dei momenti di laboratorio per preparare con loro uno spettacolo la cui struttura ha già previsto la loro presenza. La presenza di persone che formano un coro. La necessità di formarlo nasce sempre dal fuoco che guida la composizione di un lavoro. Ai laboratori partecipano gli abitanti della città che ospita lo spettacolo, cittadini che amano il linguaggio teatrale e lo vogliono vedere entrandovi dentro. Li pongo nella condizione di poterlo fare cercando una struttura misurata per la loro spontaneità. Cerco un coro e lo conduco ad una forma, a quella idea drammaturgica iniziale che rende necessaria e urgente la loro presenza all'interno dello spettacolo. Di solito chiedo a un coro "trovato" di seguire un ritmo e una cadenza per riconoscere la propria voce ossia la voce che solo quel coro "trovato" nasconde. Formare un coro è, dunque, porsi una domanda: quale voce ha il coro "trovato"? Quale è il suo suono? Il coro nasce nel momento in cui si ascolta. Quando il coro ha riconosciuto la voce giusta, esatta, poi la deve fissare, imitare e ripeterla. Con lo spettacolo *Lettere dalla notte* di Nelly Sachs ho sentito la necessità di formare un coro per realizzare le poesie corali della Sachs. L'idea di utilizzare voci di ogni età è nata in relazione al senso profondo che la scrittura dei cori della Sachs racchiude. Usare un coro "trovato" è prima di tutto una necessità del fare scenico: del fare drammaturgico. Usare il coro non può essere in sé un'idea, ma una finalità. In *Gola*, invece, il coro è muto. Compie dei gesti e con il proprio corpo segna le parole registrate di Ewa Klonowki che descrive il sollevamento e il riconoscimento dei cadaveri delle fosse comuni della guerra in Bosnia Erzegovina. Non sento differenza tra la formazione di cori cittadini per gli spettacoli e l'attività che svolgo e ho svolto al Comandini in questi anni. Incontrare giovani, insegnanti, bambini, fare esercizio in "Libertà di movimento", sperimentare un'idea di teatro attraverso dialoghi e piccole azioni sceniche porta lo stesso senso della preparazione di uno spettacolo. Credo che nel coro ci sia un'idea di artista cittadino. Un artista artigiano che afferra la materia (anche povera) e la manipola per vedere cosa nasconde. Non segue un modello ma attende che il coro indichi una via. Il coro cambia ogni volta che lo spettacolo si ripete: per cui ogni volta va ritrovata la sua voce. Va ridisegnata. In *Nelly Sachs* deve intonarsi con la mia voce e con il vibrafono che suona in scena.

V.V. Quindi è come se tu stessi orchestrando quel testo col coro?

C.G. Sì, con l'eco che il coro genera. Il coro è sempre potente, ma la sua vera forza sta nell'eco del suono che produce e che mette in risonanza ogni singola voce. Ogni volta che collaboro con un coro "trovato" sento che la mia voce è fragile. Ogni volta è una bella scoperta perché questa fragilità è la forza necessaria di ogni singola voce che per essere parte di un tutto deve nascondersi sotto le parole e riempirle di vita.

Ortografie della nuova scena testoriana

Laura Pernice

ABSTRACT

Giovanni Testori è stato uno degli intellettuali fondamentali del Novecento italiano, che ha inaugurato un nuovo modo di concepire e declinare i linguaggi dell'arte all'interno della società. Tra i tanti aspetti del suo carattere d'artista emerge quello di uomo di teatro, giacché lo spettacolo dal vivo fu la forma di 'arte totale' in cui raggiunse i vertici espressivi più elevati. Non è un caso, infatti, che la riscoperta postuma di Testori sia avvenuta principalmente entro il perimetro della scena, attraverso un'intensificazione eccezionale dei suoi spettacoli nel teatro italiano contemporaneo. Facendo leva su una precisa metodologia storico-critica e su un aggiornato approccio teatrologico, il saggio analizza l'attuale fortuna scenica dello 'scrivano' lombardo, attraverso l'esame di sei produzioni teatrali testoriane realizzate nel 2019. Lo studio condotto sulla grammatica delle scritture sceniche, sui procedimenti compositivi del lavoro registico, e sulle forme della recitazione di questi allestimenti ci ha portato ad elaborare un prospetto compiuto della nuova scena testoriana; una vivida ortografia teatrale della sua *renaissance* artistica, legata alla memoria pratica e intrinseca del suo *corpus* drammaturgico. I risultati dell'analisi illustrano le ragioni culturali e sociali della riscoperta di Testori, i modi concreti con cui oggi si compie la 'riattivazione' scenica delle sue opere, e i punti di forza, legati al ruolo dell'attore e alla dimensione rituale, di quest'intensa *vague* testoriana.

Giovanni Testori was one of the fundamental intellectuals of the Italian twentieth century, who inaugurated a new way of conceiving and decline the languages of art within society. Among the many aspects of his artistic character emerges that of man of the theater, since the art of performance was the form of 'total art' in which he reached the highest expressive vertices. It is no coincidence, in fact, that Testori's posthumous rediscovery took place mainly within the perimeter of the scene, through an exceptional intensification of his shows in contemporary Italian theater. Leveraging on a precise historical-critical methodology and an updated theatrological approach, the essay analyzes the current stage fortune of the Lombard 'scribe', through the examination of six testorian theatrical productions realized in 2019. The study conducted on the grammar of scenic writing, on the compositional procedures of the directorial work, and on the forms of the acting of these productions led us to elaborate a completed prospectus of the new testorian scene; a vivid theatrical mapping of his artistic renaissance, linked to the practical and intrinsic memory of his dramaturgical corpus*. The results of the analysis illustrate the cultural and social reasons of the rediscovery of Testori, the concrete ways in which the scenic 'reactivation' of his works is performed today, and the strengths, connected to the role of the actor and the ritual dimension, of this intense testorian* vague*.*

1. Stare nel presente

> La restituzione della memoria, non come nostalgia, ma come coscienza dolorosa del presente è, secondo me, un'operazione attiva, forse l'operazione più rivoluzionaria che oggi possa compiersi in un meccanismo, come dire, produttivistico, demenziale, che tende a ridurre l'uomo a oggetto o, peggio ancora, a fabbricarselo da sé, l'uomo[1].

Così Giovanni Testori spiegava la propria necessità di 'riattivare' la memoria del capolavoro manzoniano, *I Promessi sposi*, nel programma di sala della prima messa in scena della sua riscrittura del romanzo: quel celebre *I Promessi sposi alla prova* che debuttò al Salone Pier Lombardo di Milano il 26 gennaio 1984.

Trascorsi più di trent'anni da quella «rilettura manzoniana straripante di umori terrestri e di celesti illuminazioni»[2], il concetto di memoria si può estendere oggi alla drammaturgia stessa dello 'scrivano' di Novate, che ha dimostrato di saper reggere la prova del tempo, non perdendo nulla della propria incisività ma anzi guadagnando aderenza alla realtà, carica provocatoria, dialogo con il presente.

Se già un anno fa l'attenzione di Luca Doninelli verso il *côté* testoriano contemporaneo aveva portato l'allievo del Novatese a parlare di un «Testori dopo il Dopotestori»[3], è evidente che nel frattempo la spinta verso il futuro della parola testoriana ha intensificato il proprio slancio (o meglio la propria incarnazione), raggiungendo adesso un livello record del tutto senza precedenti. Stiamo parlando della straordinaria concentrazione di spetta-

1 Cfr. G. Testori, *Intervista "en passant" al magnetofono con Giovanni Testori*, di A. Bisicchia, programma di sala dello spettacolo *I Promessi sposi alla prova*, 1984.

2 Cfr. U. Ronfani, *Dalla storia di Renzo e Lucia un grande affresco popolare*, in «Il Giorno», 28 gennaio 1984.

3 Cfr. L. Doninelli, *Una gratitudine senza debiti. Giovanni Testori, un maestro*, La nave di Teseo, Milano 2018.

coli teatrali di Giovanni Testori, che nel breve lasso di tempo tra febbraio e marzo 2019 si sono avvicendati nei teatri di Milano, allargando la mappa della sua fortuna scenica verso nuove aree di interesse.

Sei le produzioni teatrali – di cui quattro debutti e due riprese – artefici di questo *exploit* della drammaturgia di Testori: *La Monaca di Monza* con Federica Fracassi e la regia di Valter Malosti, *Macbetto* con Roberto Magnani, *Cleopatràs* con Marta Ossoli e *Conversazione con la morte* con Gaetano Callegaro, entrambi per la regia di Mino Manni, *I Promessi sposi alla prova* con regia di Andrée Ruth Shammah, e infine *Edipus* con Roberto Trifirò.

Decisamente differenti tra loro – sul piano delle forme della drammaturgia, della scrittura scenica, delle specificità produttive dei teatri coinvolti –, questi spettacoli non solo dimostrano un interesse in ascesa per l'autore lombardo, ma soprattutto rappresentano le tessere di un mosaico aperto, gli *steps* di un tracciato non lineare che congiunge, tramite scarti, ricorrenze e sperimentazioni successive, il passato e il presente del teatro di Testori, per porli, come diceva Benjamin, in reciproca combustione.

Se è pur vero, infatti, che uno spettacolo teatrale possiede una materialità effimera, affidata all'evento artistico tanto visibile quanto sfuggente, la sua realizzazione e ricezione sono strettamente 'compromesse' con le istanze del tempo in cui si inseriscono; così i recenti lavori testoriani consentono di verificare oggi, di mettere alla prova, la tenuta della memoria culturale legata all'opera dell'autore, evidentemente ricavandone un bilancio in positivo. La grande reviviscenza della drammaturgia di Testori alla quale stiamo assistendo indica, pertanto, un'attuale esigenza di teatro segnatamente inteso in senso testoriano: vale a dire come spazio di autenticità, di interrogazione radicale e diretta, senza alibi e senza filtri, con i nodi cruciali dell'esistenza.

Testori sta nel presente, e riesce a starvi poiché continua a lanciare la sfida di un pensiero anarchico, fuori dagli schemi, dai ragionamenti comodi e speciosi dettati dal senso comune e dal potere. Con sensibilità e intelligenza, questa «chiamata a un'esperienza di libertà»[4] che è la messa in scena (o la ri-messa in scena) del teatro di Testori, è stata raccolta negli ultimi mesi da artisti realmente in grado di incarnarla, restituendo la memoria dei testi nel segno concreto, e umanamente totale, dell'irriducibile attrazione tra il corpo e la parola.

2. La re-visione manzoniana

Esaminare gli spettacoli testoriani andati in scena nella prima parte del 2019 richiede uno sguardo panoramico sull'orizzonte drammatico dell'autore, costruito in oltre cinquant'anni di scrittura pressoché costante, ma sempre tesa alla virata, al ripensamento, al rilancio sperimentale e creativo. Il percorso che va dalla *Monaca di Monza* del 1967, opera-ponte verso un antirealismo tragico e monologante, al *Macbetto* e all'*Edipus* degli anni Settanta (rispettivamente '74 e '77), passando per *Conversazione con la morte* ('78) e *I Promessi sposi alla prova* ('84) fino a *Tre lai* del 1993, indica il passaggio da una drammaturgia dell'attore, fortemente votata all'incarnazione fisica del personaggio, ad una drammaturgia del

4 Cfr. G. Frangi, *TESTORI/ Nuovo scacco alla mentalità borghese che c'è in noi*, Cfr. www.ilsussidiario.net/news/cultura/2019/4/3/testori-nuovo-scacco-alla-mentalita-borghese-che-ce-in-noi/1866816/

verbo, capace di «indirizzare la forza profetica del corpo dal gesto alla parola, la sola che incarna, dentro di sé, le Verità fondamentali»[5].

Esplorare la 'mappa spettacolare' tracciata da questi lavori consente quindi di attraversare i movimenti sismici della drammaturgia di Testori, che rischia di continuo la peripezia di forme diverse, ma nel contempo sa restare ben salda ai propri nuclei drammatici, ancorata a quelle radici lombarde sul cui terreno si svolge tutta la partita letteraria, culturale e morale dell'autore di Novate.

Cuore pulsante di questa nuova apertura all'opera testoriana è stato il Teatro Franco Parenti, cioè 'il' teatro di Testori, che egli aveva contribuito a fondare nel 1973 – allora col nome di Salone Pier Lombardo –, avviando una fervida collaborazione 'triangolare' con l'attore Franco Parenti e la giovane regista Andrée Ruth Shammah. Proprio quest'ultima, oggi anche direttrice artistica e inarrestabile animatrice del Franco Parenti, ha ideato per il suo teatro un vero e proprio Progetto Testori, che tra febbraio e aprile ha proposto spettacoli, incontri a tema, *recital* di poesie e laboratori drammaturgici, stimolando un rinnovato ascolto, e quindi una rinnovata appropriazione, delle parole dello scrivano.

Il progetto si è sviluppato sull'asse manzoniano della drammaturgia di Testori, con due spettacoli basati su due testi esemplari: *La Monaca di Monza* e *I Promessi sposi alla prova*, tanto distanti sul versante del linguaggio scenico, quanto uniti dalla medesima tensione a verificare, a interrogare visceralmente, il mistero dell'esistenza e con esso quello del teatro. *Fil rouge* tra i due drammi di matrice manzoniana è la figura storica di Marianna de Leyva, poi suor Virginia, che Manzoni nel suo romanzo cela sotto il nome di Gertrude, e che in Testori diventa personaggio-totem, dirompente detonatore di pulsioni tragiche.

Il primo assalto testoriano al sembiante della sventurata è il testo teatrale del '67 *La Monaca di Monza*, scritto espressamente per l'attrice Lilla Brignone e da questa portato in scena con la regia di Luchino Visconti; da allora sarà ripreso solo due volte: nel 2004 da Elio De Capitani con interprete Lucilla Morlacchi, e nel 2016 dai giovani Yvonne Capece e Walter Cerrotta. Poco frequentato nel *corpus* di opere dell'autore, *La Monaca di Monza* è stato di recente rimesso in scena da Valter Malosti, già regista di quattro spettacoli testoriani, con protagonista Federica Fracassi, anche lei non nuova alla drammaturgia del Novatese e già interprete dei *Tre lai* e di *Erodiàs*. Lo spettacolo, che ha debuttato al Franco Parenti il 12 febbraio, ha rappresentato una dimostrazione piena di come si possa riattivare oggi il tragico testoriano. Se, infatti, le parole di Testori sanno stare nel presente, è importante che anche il presente sappia entrare in dialogo con l'opera di Testori; il che in ambito teatrale significa sperimentare nuove modalità espressive, intercettare gli impulsi e le trasmutazioni del teatro post-novecentesco. Possiede queste qualità il lavoro di Malosti, in cui la disperata invettiva di Marianna de Leyva – contro la natura, i genitori e soprattutto contro Dio – si svolge in un quadro scenico di grande potenza visuale e sonora, dove la concretezza materica della lingua testoriana è amplificata da bagliori pittorici e vibrazioni elettroniche.

Il regista torinese sceglie di asciugare il lungo testo dell'opera, circoscrivendo l'ampio sistema dei personaggi ai soli tre ruoli-chiave: la Monaca peccatrice e assassina (Federica

5 In A. Bisicchia, *Testori e il teatro del corpo*, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 2001, p. 36.

Fracassi), il suo truce amante Gian Paolo Osio (Vincenzo Giordano), e la novizia Caterina (Giulia Mazzarino), la 'medasca' sedotta e poi uccisa per impedirle di svelare la loro tresca. La scrittura di Testori insiste sui corpi dei personaggi, descritti in tono raccapricciante come spettri che tornano dalla morte, come «larve secche e intirizzite o vermi gonfi del più nauseante putridume»[6]; questa portata *horror* del dramma, che si prolunga nella violenta rammemorazione degli omicidi compiuti dagli amanti maledetti, è la traccia fosca e perturbante che lo spettacolo sceglie di seguire, attraverso un'immagine folgorante: quella di tre loculi di vetro che imprigionano i corpi dei protagonisti, inghiottiti da un abisso nero, da un buio della mente. L'intera scrittura scenica si nutre di precise matrici iconografiche e visuali: tagli di luce caravaggeschi, *silhouettes* schiacciate contro i vetri che ricordano le antropometrie di Yves Klein, gabbie visive che richiamano gli spazi video di Bill Viola, pose plastiche delle mani della Monaca, dotate di una forza iconica paragonabile a quella delle statue di Gaudenzio Ferrari al Sacro Monte di Varallo.

La Monaca di Monza, regia di Valter Malosti, foto di Noemi Ardesi.

Se l'impianto scenico e il *body-language* rivelano una contaminazione intermediale con l'arte figurativa, il *soundscape* appare modulato secondo una drammaturgia sonora pianamente contemporanea, che si avvale di microfoni, di effetti di spazializzazione dei suoni, di *mixage* tra rumori diegetici e extra-diegetici (il gocciolare dell'acqua, il soffiare del vento), che creano un fuori campo acustico ad alta carica evocativa.

6 In G. Testori, *La Monaca di Monza*, in Id., *Opere 1965-1977*, (a cura di), F. Panzeri, Bompiani, Milano 1997, p. 454.

Allo spiccato ardore visivo e sonoro della regia di Malosti si unisce l'eccellente qualità interpretativa degli attori – su tutti la testoriana Fracassi –, ottenendo così uno degli esiti più fecondi della ricezione odierna del teatro di Testori: una 'fantasmagoria performativa' che (ri)accende il cortocircuito tra verbale e visuale proprio dell'officina testoriana, usando i codici del post-drammatico per rilanciare il *pathos* straziante di suor Virginia e dei suoi *revenant*.

Dopo la *La Monaca di Monza* la vena manzoniana di Testori («compagno di strada che [egli] considerò una bussola»)[7] tornò a infiammarsi nel 1983, in occasione delle manifestazioni del Bicentenario Manzoniano; nello stesso frangente Testori voleva tornare a collaborare con Franco Parenti e Andrée Ruth Shammah, con i quali i rapporti lavorativi si erano interrotti dopo la messa in scena della 'Trilogia degli Scarrozzanti'. Da questo doppio ritorno nacque *I Promessi sposi alla prova*, una riscrittura integrale dell'opera di Manzoni in chiave contemporanea e metateatrale. La prova inventata dallo scrivano è quella di una moderna compagnia di attori che, dopo anni di teatro «*off*», «*controff*» e «*transoff*»[8], si cimentano nel portare in scena il monumento manzoniano, guidati da un Maestro che «cerca di recuperarli al senso del loro mestiere, cioè, trattandosi di attori, alla loro umanità»[9].

I Promessi sposi alla prova, regia di Andrée Ruth Shammah, foto di Noemi Ardesi.

Effervescente *tourbillon* di 'teatral-parola', che scava dentro i temi del romanzo per liberarlo da interpretazioni bigotte e falsificanti, *I Promessi sposi alla prova* andò in scena

7 In A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori. L'ultima stagione (1982-1993)*, Mursia, Milano 1995, p. 31.

8 In G. Testori, *I Promessi sposi alla prova*, in Id., *Opere 1977-1993*, (a cura di), F. Panzeri, Bompiani, Milano 2013, p. 848.

9 In *Ivi*, p. 2054.

al Pier Lombardo nell'84 con protagonista Parenti – nel ruolo del Maestro – e la regia di Shammah. Trentacinque anni dopo la regista milanese ha scelto di tornare a quel testo, realizzando una nuova versione dello spettacolo che, dopo un rodaggio al Teatro della Pergola di Firenze, ha debuttato il 20 marzo al Franco Parenti. L'operazione di Shammah ha una forza rivoluzionaria: pur conservando indispensabili agganci alla prima messa in scena del testo, la regista è riuscita a ri-appropriarsene in modo nuovo e contemporaneo, costruendo con passione, mestiere e grande sensibilità di sguardo uno spettacolo esemplare.

I Promessi sposi alla prova, regia di Andrée Ruth Shammah, foto di Noemi Ardesi.

Abbiamo avuto il privilegio di partecipare alle prove dell'allestimento, e così entrare nella dimensione, affascinante e segreta, in cui lo spettacolo esiste nel suo farsi. Da questa esperienza, prima, e dalla visione in teatro, poi, abbiamo ricavato suggestioni ampie e non esauribili in questa sede, che pertanto ci riserviamo di affrontare in altri studi.

Intanto, occorre già sottolineare la dote maieutica dell'approccio registico di Shammah, che ha guidato il cast di attori con competenza ermeneutica e intuizione critica dentro i labirintici percorsi della reinterpretazione testoriana. Il congegno drammatico, infatti, è densissimo di riflessioni efficacemente teatralizzate (anche attraverso 'guittate' e spassosi accenti comici), che possono coagularsi in un duplice assetto metaforico: la metafora prima è quella del Maestro, figura che esprime la necessità, tutta contemporanea, di tornare all'insegnamento rivolto ai giovani, a un magistero che sia introduzione alla vita,

alla sua incancellabile sfumatura di bene e di male[10]. Su questa si sviluppa una metafora seconda, che è quella del teatro inteso come banco di prova dell'esistenza, dove il mestiere-«*ministerium*»[11] dell'attore sta nello sforzo di incarnare la parola, e così renderla realtà, segno concreto del mistero e del senso del teatro, e quindi della vita.

La lezione del Maestro, che è l'idea testoriana della vita nel teatro in cui le situazioni dell'esistenza diventano metafora dell'esistenza stessa, è limpidamente esplicitata dalla regia di Shammah, che ha lavorato nuovamente sul lungo testo tagliandone i riferimenti più manzoniani per fare emergere con maggior forza il succo del ragionamento di Testori, filtrato e chiarito dal suo sguardo sul presente.

Così la regista ci ha spiegato le intenzioni della sua *re-mise en scène*:

> È passata molta acqua sotto i ponti. Testori oggi condividerebbe quello che sto facendo. Tanta gente non ha visto lo spettacolo trent'anni fa, e – al di là del fatto che lo sto cambiando – è anche un po' ingiusto non dargli la possibilità di vedere in scena una cosa che tanto importante è stata allora, e vedere se può diventare ancora importante oggi. È alla prova due volte: alla prova alla seconda, al quadrato. Se allora i *Promessi sposi* era stato messo alla prova, adesso metto alla prova quei *Promessi sposi alla prova*, questo è quello che mi stimola; perché allora era alla prova del tempo, di Manzoni, adesso è alla prova di oggi. E, infatti, lo sto umanizzando molto di più. [...] Nel testo c'è un punto che non è cattolico, non è ebraico, non è laico, e questo punto è l'uomo, l'insegnamento, i giovani. Con questo spettacolo vorrei andare dentro l'umanità[12].

Il desiderio di andare dentro l'umanità, al di là di letture religiosamente orientate dell'opera[13], si riverbera nella totale assenza di retorica dello spettacolo; il suo messaggio è antropologico e universale: diventare attori significa prima di tutto diventare uomini, ripetere nell'eterno presente del teatro la stessa parabola di luci e tenebre, di gioie, disperazioni e bruciori carnali che pertiene a tutta l'umanità, per mettere alla prova se stessi e quindi la vita. «Una lezione e un monito»[14] – come lo stesso Testori definì la sua 'verifica' manzoniana – che, attraverso la rinnovata mediazione di Shammah, arrivano al pubblico semplici, immediati, spontanei, contestualizzati nella scena ariosa e luminosa di un'essenziale sala prove, ma soprattutto espressi con intelligente consapevolezza dal gruppo di interpreti.

10 La figura a cui Testori assegna la più forte carica di contraddizione e liminalità tragica, di penombra sempre tesa su una linea di confine, è il personaggio di Gertrude. Così il Maestro la introduce al pubblico: «L'attimo atroce del precipizio, l'attimo del buco nero e nerissimo si sta avvicinando [...]! Il destino si è ormai portato sulla soglia della turpitudine e della gloria, sulla soglia dell'impossibile e sanguinante coesistenza tra grazia e peccato, luce e tenebre, inferno e paradiso!», in G. Testori, *I Promessi sposi alla prova*, cit., p. 897.

11 In *Ivi*, p. 847.

12 In A. R. Shammah, intervista rilasciata a chi scrive il 18 febbraio 2019.

13 Testori arriva alla scrittura dei *Promessi sposi alla prova* dopo un percorso di riscoperta della propria fede cattolica, legato all'elaborazione del lutto per la perdita della madre. Shammah, invece, è ebrea, da sempre schierata in prima linea contro l'antisemitismo.

14 G. Testori, *Note ai testi*, in Id., *Opere 1977-1993*, cit., p. 2055.

I Promessi sposi alla prova, regia di Andrée Ruth Shammah, foto di Noemi Ardesi.

Shammah crede in un teatro degli attori, e qui lo abbiamo visto chiaramente nel minuzioso lavoro di comprensione del testo e delle intenzioni dei personaggi che ha svolto con il

cast. Le parti principali sono state affidate a interpreti di vaglia della scena nazionale: un poliedrico e intenso Luca Lazzareschi nei panni del Maestro (ma anche di Don Abbondio, di Fra Cristoforo, dell'Innominato, di 'Giampegidio'), e una palpitante Laura Marinoni in quelli della Monaca Gertrude; che nell'epifania di un perfetto *coup de théâtre* emerge da una tomba-'poléra' celata sotto le assi del palco, di nero vestita e ricoperta di piume, anchilosata per la lunga immobilità della segregazione. Nelle sue posture scomposte e frementi, e nella straziante sfumatura della sua voce, Marinoni ha dato prova di una potente incarnazione scenica, capace di raggiungere la profondità chiaroscurale degli abissi interiori della Monaca. E se Laura Pasetti e Carlina Torta, rispettivamente Perpetua e Agnese, (ri)animano i loro personaggi con brillante espressività, aggiungendo la dolce malinconia di canzoni popolari o la genuina concretezza del focolare domestico, la scommessa vinta sono i giovanissimi Filippo Lai (Renzo), Nina Pons (Lucia) e Sebastiano Spada (Don Rodrigo), fertili di accenti e di inventiva attoriale, hanno contribuito in modo decisivo a dare nuova linfa allo spettacolo.

Da un incontro così felice tra talento registico e interpretativo, la *pièce* di Testori è stata restituita agli spettatori di oggi ricaricata di valore paideutico, di gioco e ironia (meta)teatrali, di forza cognitiva della parola scenica testoriana; da qui l'esito trionfale di pubblico, soprattutto giovane, che ha affollato la sala del Franco Parenti durante le repliche dello spettacolo, confermando l'acutezza dell'intuizione di Shammah: rimettersi 'alla prova' per «esortare a camminare con una nuova consapevolezza nel nostro tempo»[15], per estendere più in là il percorso di interrogazione e conoscenza dell'uomo e della sua storia. Senza la nostalgia delle impronte tracciate, ma accogliendo dentro le assi del teatro il respiro vivo del presente, che è già il fiato del futuro.

3. Immagini dal buio alla luce

Se Manzoni è stato un persistente compagno di viaggio per Testori – il quale anche topograficamente si inscrive nell'aura di Don Lisander –, il suo pedinamento creativo dei classici letterari si è spinto altresì verso latitudini geografiche e temporali diverse, fino a precipitare nel «grembo barocco e putrido del Seicento, straordinaria stagione di splendori e miserie»[16]. La 'fuga nel Seicento'[17] è vissuta specialmente all'insegna del teatro di Shakespeare, il cui modello rimarrà fonte d'ispirazione fino al termine ultimo della vita, quando l'autore lombardo, con un *tour de force* di invenzioni linguistiche e di contenuto, in sole due settimane scrive i *Tre lai* (pubblicato postumo nel 1994). L'estremo slancio compositivo di Testori ha la capienza di un nostalgico riepilogo, dove in tre monologhi tragici – *Cleopatràs*, *Erodiàs* e *Mater strangosciàs* – si distillano e condensano le ossessioni

15 A. R. Shammah, programma di sala dello spettacolo, Cfr. www.teatrofrancoparenti.it/spettacolo/i-promessi-sposi-alla-prova/

16 In S. Rimini, *Incarnazioni di eros nelle Erodiadi di Giovanni Testori*, in Id., *Immaginazioni. Riscritture e ibridazioni fra teatro e cinema*, Bonanno, Acireale-Roma 2012, p. 50.

17 Cfr. G. Testori, *Tento di salvarmi scappando nel Seicento*, intervista di A. Arbasino, in «Il Giorno», 27 aprile 1963; poi col titolo *La Lombardia fantasma*, in A. Arbasino, *Certi romanzi*, Einaudi, Torino 1978.

e predilezioni di un'intera esistenza[18], e torna la sperimentazione (pluri)linguistica degli Scarrozzanti degli anni Settanta.

Il primo testo della trilogia rimette in scena la «gran reina»[19] dell'*Antonio e Cleopatra* shakesperiano, trapiantata però in una Valassina contemporanea e trasformata in una soubrette tragicomica e dall'erotismo basso e viscerale, che si strugge per la morte dell'adorato «Tugnàs»[20], secondo la tecnica testoriana in cui «l'assunzione della classicità coincide [...] con il suo rovesciamento parodistico»[21].

Cleopatràs, regia di Mino Manni, foto di Franco Albertini.

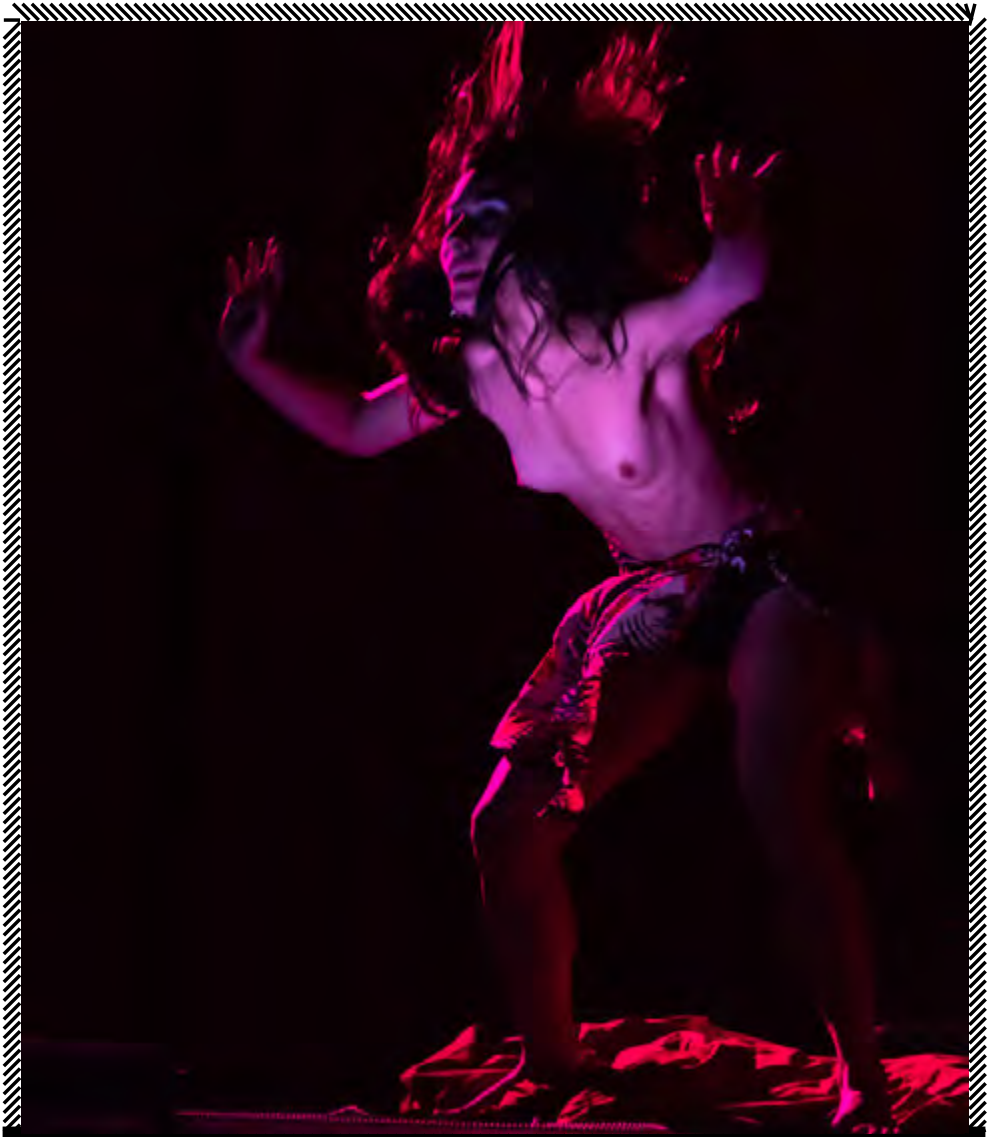
Proprio la sensualità carnale e la coloritura melodrammatica sono i punti di forza della *Cleopatràs* interpretata da Marta Ossoli per la regia di Mino Manni; spettacolo che a quattro anni dal debutto, e dopo esser valso a Ossoli il Premio Nazionale Franco Enriquez 2017 come migliore attrice, è stato riproposto questo marzo al Teatro Litta di Milano. La seconda occasione scenica del lavoro di Manni/Ossoli ne ha confermato il meritato successo di critica e di pubblico, giacché si tratta di un'ottima lettura, sia registica che interpretativa, della seducente Cleopatrassa.

18 Certamente la ricchezza espressiva e concettuale dei *lai* è all'origine della loro fortuna scenica, giacché a partire dai paradigmatici allestimenti di Federico Tiezzi e Sandro Lombardi (*Cleopatràs*, 1996, e *Due lai*, 1998) i 'lamenti' testoriani hanno ricevuto un'attenzione continua e crescente da parte del teatro contemporaneo.

19 In G. Testori, *Tre lai*, in Id., *Opere 1977-1993*, cit., p. 1873.

20 In *Ivi*, p. 1896.

21 In S. Rimini, *Testori, Cleopatràs e la traduzione dell'«enfolio scespirriano»*, in Id., *Immaginazioni. Riscritture e ibridazioni fra teatro e cinema*, cit., p. 70.



Cleopatràs, regia di Mino Manni, foto di Alberto Monesi.

All'interno di una scena nuda, dove il solo elemento d'arredo è una scala-trono di legno, Ossoli dà vita al personaggio testoriano attraverso una recitazione marcatamente fisica e sensoriale, segnata da un'adesione fisiologica al senso di solitudine e d'angoscia che lo pervadono. Forzando un po' la tassonomia delle tecniche di recitazione, potremmo dire che l'approccio dell'attrice appare scaturito dal metodo delle azioni fisiche di Stanislavskij, in cui ogni azione fisica è di natura psicofisica, vale a dire che «le emozioni interiori e l'identificazione con il personaggio possono essere indotte dal movimento, dall'azione e

dal ritmo»[22]. La profonda tensione immedesimativa della performance di Ossoli ha come punti d'aggancio il corpo, i gesti, il volto e la voce, veri e propri *trigger* espressivi di una palpitante carica empatica. La complessa miscela di registri emotivi di Cleopatràs, che transita da toni cupamente tragici e nichilistici ad accenti farseschi e quasi deliranti (Testori attinge dal melodramma, dal varietà, dalla lauda drammatica, dalla Sacra Rappresentazione), è restituita con un'espressività fisica duttile e cangiante, una recitazione 'a tutto corpo', sempre lucida e tesa nella sua immedesimazione. Il magnetismo generato da questo tipo d'interpretazione è accentuato da efficaci invenzioni registiche: una partitura sonora extradigetica altamente atmosferica, che scuote il «laiar»[23] della regina d'Egitto con sciabordio d'acqua e raffiche di vento; un disegno luci mobilissimo, che ben sostiene il *climax* drammatico; l'inserto pop di *Abbronzatissima* cantata da Edoardo Vianello: colonna sonora di una Cleopatràs in costume da bagno e occhiali da sole, che sgambettando mima le nuotate disinibite, «senza più slip / né più toplès»[24], fatte con Antonio tra le onde del lago di Lasnigo.

Forse l'intuizione scenica che più conquista lo sguardo, sintetizzando il trascinamento psicofisico del lavoro di Ossoli e il furore erotico della «reina»[25] testoriana, è la danza dionisiaca, scandita dal ritmo di percussioni africane, a cui Cleopatràs si abbandona selvaggiamente prima di lasciarsi mordere dall'aspide. La girandola impazzita del suo corpo seminudo, investito da luci rosso-sangue, è un'immagine di un'incandescenza assoluta, che rimanda a una condizione primitiva, animale, dove corporeità e desiderio diventano sfrenati e estremi, per riscattare il vuoto «nigottàs»[26] a cui è destinata l'umana esistenza.

Il *cupio dissolvi* di Cleopatràs sarà riassorbito dall'attesa di salvezza di Erodiàs, e infine pacificato dalla fiducia e dalla speranza della Mater strangosciàs, secondo un progressivo percorso di illuminazione che ricalca l'evoluzione spirituale di Testori. Ma il primo segno drammaturgico della sua svolta religiosa fu la cosiddetta 'Trilogia per la parola', che si apre con il monologo *Conversazione con la morte* con cui lo scrittore annunciava il proprio ritorno alla fede innescato dalla perdita della madre. Sarà forse per tale 'parallelo' tra l'approdo dei *lai* e questo testo che Manni e Ossoli (quest'ultima in qualità di assistente alla regia) dopo la parabola tragica di *Cleopatràs* hanno scelto di portare in scena *Conversazione con la morte*, affidando lo spettacolo all'attore Gaetano Callegaro, che ha debuttato il 19 marzo al Teatro Litta.

Conversazione non è un testo semplice, nonostante la linearità della sua scrittura: il tono stilistico è sobrio e misurato, il linguaggio ha una chiarezza comunicativa che riduce i dati drammatici esterni per arrivare a «una drammatizzazione che rifaccia dell'evento teatrale un rito»[27]. Proprio all'interno di questo rito l'autore, che qui si presenta come un

22 In M. Gordon, *Il sistema di Stanislavskij*, Marsilio, Venezia 1992, p. 136.

23 In G. Testori, *Tre lai*, in Id., *Opere 1977-1993*, cit., p. 1872.

24 In *Ivi*, p. 1881.

25 In *Ivi*, p. 1873.

26 In *Ivi*, p. 1914.

27 G. Testori, intervistato su «Il Sabato», 31 ottobre 1981, ora in Id., *Opere 1977-1993*, cit., p. 2004. La dimensione rituale, mossa da una forte intenzionalità di partecipazione, pertiene da subito a *Conversazione con la morte*: il monologo, infatti, fu scritto per il grande attore Renzo Ricci, che

anziano attore alla fine della propria carriera, nel dialogo con la morte riesce a esorcizzarla: giunge all'accettazione del senso della nascita e quindi di quello della vita, con la sua sofferenza e la sua finitudine.

Conversazione con la morte, regia di Mino Manni, foto di Alessandro Saletta.

Il denso apparato di riflessioni umane e artistiche dell'opera, nella riduzione scenica di Manni è circoscritto ai passaggi di maggiore intensità memoriale: i ricordi del lavoro nel teatro, del primo amore e della morte della madre. La scelta di sfrangiare la complessità semantica del testo si salda con l'essenzialità degli elementi scenici, ovvero solo una sedia e un lungo tavolo al centro della platea, e soprattutto con l'asciuttezza intima e lirica

però morì prima di poterlo interpretare; allora Testori decise di salire lui stesso sul palcoscenico, debuttando al Salone Pier Lombardo il 1° novembre 1978. Dopo quell'evento l'autore continuò la lettura di *Conversazione* nelle chiese, con oltre trenta repliche in tutta Italia e una partecipazione collettiva sempre altissima. Undici anni più tardi, nel 1989, l'interpretazione di Tino Carraro con la regia di Lamberto Puggelli ottenne un successo trionfale; mentre rientrano nel post-Testori le letture di Eros Pagni (2013) e di Toni Servillo (2018), e la messa in scena di Antonio Ferrante (2016).

dell'interpretazione di Callegaro. La pacatezza con cui l'attore attraversa, quasi in *slow motion*, l'itinerario dolce e straziante dei ricordi, fa da *pendant* con la cadenza melodica delle frasi, producendo l'effetto di una sorta di preghiera, di una confessione spirituale[28]. E se la trama sinestetica del dettato drammaturgico è resa con un vibrante *design* delle luci e dei suoni (su tutti l'ipnotico «gocciolare d'acqua dentro le tubature»)[29], è evidente che nell'afflato immedesimativo di Callegaro è riposto il senso stesso dello spettacolo.

Anche in questo allestimento colpisce un'immagine in particolare, una scena di dirompenza fisica che brucia la poetica solennità della recita: durante la vertiginosa rievocazione della morte della madre, l'attore si issa sul tavolo-letto su cui è disteso un drappo bianco, e strisciandovi sopra con esasperata lentezza mima l'ultimo abbraccio al suo corpo morente. La riconciliazione tra il personaggio e la morte passa proprio dal corpo della madre, e l'ardore con cui egli cerca le sue labbra per «l'ultimo bacio – caro addio»[30] esprime una necessità fisica, quasi carnale. Il «grembo, caldo e segreto»[31], da cui tutto ha origine si fa pertanto *medium* verso il corpo di Cristo, verso l'accettazione della nascita/incarnazione e quindi della fine stessa dell'esistenza.

L'autentico spasimo fisico con cui Callegaro, a pochi centimetri dagli spettatori, si abbarbica al corpo-lenzuolo, eleva a rito il dolore della perdita, e insieme la speranza per un nuovo tempo condiviso, «oltre ogni giorno, per il sempre dei sempre»[32].

4. Nuovo scacco alla tragedia

Lo slancio vitale e attualizzante della recentissima *renaissance* testoriana si è spinto anche nel mondo anarchico e degradato, in contrapposizione netta con la forma-dramma canonica e tradizionale, della 'Trilogia degli Scarrozzanti' – *Ambleto*, *Macbetto*, *Edipus* –.

La scalcagnata 'ditta de teatranti' che, senza mezzi né fortune, gira per le valli della Brianza provando a far rivivere, nella forma popolare che gli è propria, i miti della tragedia classica e gli eroi del teatro shakesperiano, è forse l'esito più originale del teatro di Testori. Legata alla creazione di un idioletto violentemente deformato (quell'«italiacano»[33] di cui parla Giorgio Taffon che mescola brianzolo, italiano, latino, neologismi e termini stranieri), la prima trilogia dello scrittore nasce dal sodalizio con Franco Parenti e Andrée

28 Testori stesso definì *Conversazione* «una piccola 'albetta', [...] un mormorio, una confessione» in G. Santini, (a cura di), *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, Quattroventi, Urbino 1996, p. 71); e più avanti, nelle sue conversazioni con Luca Doninelli, dichiarò: «Il teatro che cos'è? È il bisogno di pronunciare una richiesta di perdono attraverso una confessione [...] la confessione è un fatto, non la si può teorizzare. O accade o non accade. Il teatro è questo», in L. Doninelli, (a cura di), *Conversazioni con Testori*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2012, p. 53.

29 In G. Testori, *Conversazione con la morte*, in Id., *Opere 1977-1993*, cit., p. 14.

30 In *Ivi*, p. 35.

31 In *Ivi*, p. 28.

32 In *Ivi*, p. 35.

33 In G. Taffon, *Lo scrivano, gli scarrozzanti, i templi. Giovanni Testori e il teatro*, Bulzoni, Roma 1997, p. 164.

Ruth Shammah[34], e dall'urgenza di una doppia reinvenzione, drammatica e linguistica: la prima per ridare linfa al genere tragico tramite la storpiatura dei suoi testi modello, la seconda per reagire all'omologazione e all'impoverimento del linguaggio della cultura di massa, e insieme all'inespressività del parlato teatrale tradizionale.

Raccolgono questa sfida di ristrutturazione tematica e stilistica degli archetipi tragici gli spettacoli *Macbetto o la chimica della materia* di Roberto Magnani, e *Edipus* di Roberto Trifirò.

Il primo lavoro è frutto dell'inedita collaborazione tra tre compagnie ai vertici della scena emiliano-romagnola: Teatro delle Albe, Menoventi e Masque Teatro; e, dopo il debutto a settembre 2018 al festival Crisalide di Forlì, è stato portato in scena a marzo all'Olinda di Milano. Lo spettacolo di Magnani, che qui interpreta il protagonista Macbet e firma anche la regia, ha un primato importante, poiché si tratta della prima ri-messinscena di *Macbetto* da quando fu rappresentato nel '74 con l'interpretazione, «combinata di implacabilità drammatica e di risvolti grotteschi»[35], di Franco Parenti.

La scrittura scenica di Magnani riattiva l'opera di Testori nel segno di una proceduralità teatrale post-novecentesca, orientata al performativo e al visuale. La sua interpretazione del testo ci sembra corrispondere a quella che Lorenzo Mango ha definito drammaturgia del visibile: «frutto di corpi, materie, segni iconici e simbolici, dinamismo fisico e di parola»[36].

La grammatica visuale, infatti, è al centro della focalizzazione drammaturgica: fiotti di sangue sporcano il palco e i corpi dei personaggi, della pasta argillosa deforma il volto di Macbet, la strega è rappresentata come un blob di carne ad alta espressività performativa, luci livide e sanguinanti saturano lo sguardo, e determinati segni – il fez e il fiocco nero del protagonista – acquistano marcate valenze simboliche. La concretezza materica e fisiologica del linguaggio di Testori passa quindi da un tramite nettamente visuale e performativo.

Sul fronte della recitazione Magnani si è affidato alla musicalità interna al dramma che, interamente scritto in versi, Testori dichiarò di avere elaborato secondo i ritmi del libretto che Francesco Maria Piave scrisse per la musica di Verdi[37]. L'andamento metrico-ritmico del 'recital cantando' si estende qui alla dizione *tout court* dei personaggi, diventano una vera e propria cadenza musicale, aperta persino a sonorità emiliano-romagnole. La suggestione della «lingua poetica che si fa canto»[38], tuttavia, non serve a raffreddare la temperatura oscena e violenta del dramma, che ha nell'*escalation* di crimini e pulsioni

34 Come ricorda Andrée Ruth Shammah: «Gli scarrozzanti rimasero la base emblematica della nascita del Pier Lombardo, questo teatro sgangherato al quale i testi alludono spesso», A. R. Shammah, citata in G. Santini, (a cura di), *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, cit., p. 116. Difatti accadde che Testori, andato a vedere Franco Parenti che recitava *La Moscheta* di Ruzzante, rimase a tal punto folgorato dall'espressività dell'attore che elaborò per lui il personaggio dello scarrozzante e la lingua incandescente della trilogia, con la quale ebbe inizio l'attività del Pier Lombardo.

35 In R. De Monticelli, *L'urlo e la provocazione di Testori*, in «Corriere della Sera», 23 ottobre 1974.

36 L. Mango, *Il Novecento del teatro. Una storia*, Carocci, Roma 2019, p. 328.

37 In G. Testori, *Note ai testi*, in Id., *Opere 1965-1977*, cit., p. 1539.

38 Cfr. R. Magnani, intervista su Radio3 Suite, 10 settembre 2018.

erotiche la sua rovente articolazione.

La reinvenzione testoriana di *Macbetto*, come suggerisce il titolo dell'opera, si concentra sulla diminuzione patetica del personaggio shakesperiano: egli non è più complice della moglie nella sua rapace conquista del potere, ma al contrario ne è totalmente succube. Questa *reductio* dello «sposo tramanto e indubbiato»[39] è resa con plastica matericità da Magnani: impiastricciato di fango, con la voce alterata in striduli isterici e il corpo contratto in pose pavide e femminee, estingue del tutto l'aura mitica del re shakesperiano. Al rovesciamento parodistico e demitizzante di Macbet corrisponde l'inversione dei ruoli principali, giacché la vera protagonista qui è la Ledi, interpretata da Consuelo Battiston, che ieratica e imperiosa, con movenze affilate e costumi da *dark queen*, assume l'esercizio mascolino e fallocentrico del «poteràz»[40]. La fisicità ossuta e spigolosa di Battiston ben si adatta alla ferocia della Ledi, alla sua libidine senza passione amorosa, eccitata soltanto dal sangue, dalla violenza, dal desiderio di comando e di sottomissione.

Così, lo scambio *transgender* tra Macbet e la Ledi esprime un «Eros rovesciato nella sua parte oscura, malata, ossessiva»[41], dove l'ingordigia erotica della regina è il correlativo oggettivo di un'insaziabile brama di dominio, una fame che divora tutto e tutti con una sorta di cannibalismo viscerale. Spetta a lei incarnare il nucleo tematico del dramma: la connessione tra potere e morte, della quale sarà vittima anche Macbet.

Altra trovata distintiva della riscrittura testoriana è la strega partorita dalle viscere dello stesso protagonista (sua proiezione o «psichega realtà»)[42], qui resa in scena dal 'corpo senza organi', aggrovigliato in micro-posture scomposte, della performer Eleonora Sedioli. La partitura contorsionistica di Sedioli deriva dalla cronofotografia di Étienne-Jules Marey e dà l'impressione di un corpo fatto a pezzi, destrutturato in frammenti anatomici, «senza l'ossa più e senza più la spina»[43].

Forse proprio in questa trasmutazione della strega vaticinante, vera e propria alterazione rabelaisiana rispetto al modello, si può leggere una metafora della deformazione testoriana della tragedia: destrutturata e contraffatta nella forma e nel contenuto, per darle una rinnovata energia drammaturgica che ne allontani il rischio di estinzione.

La sfida seguente che Testori rivolge al mito e ai suoi linguaggi, concludendo così la grande 'Trilogia degli Scarrozzanti', è il dramma *Edipus*. Pubblicato nel '77 dopo una travagliata gestazione, il testo teatrale viene messo in scena lo stesso anno al Salone Pier Lombardo, anche in questo caso con l'interpretazione di Parenti e la regia di Shammah. Da allora è tornato sul palco solo una volta, nel 1994, interpretato da Sandro Lombardi e diretto da Federico Tiezzi. Inspiegabilmente dimenticato, *Edipus* è stato adesso 'riportato in vita'

39 In G. Testori, *Macbetto*, in Id., *Opere 1965-1977*, cit., p. 1277.

40 In *Ivi*, p. 1245. Rispetto al ribaltamento dei ruoli di genere tra Macbet e la Ledi, vale la pena citare quanto egli stesso le dice dopo aver partorito la strega: «E te, virilissima mia sposa / e maritata! [...] Il cazzo ce l'hai te, / sempre t'el dissi; / la figa arei doruto averla io! / E 'desso ariamo il cazzo in due, / anzo, con lei, in tre!», *Ivi*, p. 1245. Anche la 'stria' contribuisce al dileggio del protagonista: «Sei re o invece segnorina vanesia e tremabonda?», *Ivi*, p. 1270.

41 R. Magnani, intervista su Radio3 Suite, cit.

42 In G. Testori, *Macbetto*, in Id., *Opere 1965-1977*, cit., p. 1244.

43 In *Ivi*, p. 1247.

da Roberto Trifirò, interprete e regista dello spettacolo che ha debuttato il 26 marzo al Teatro Out Off.

L'ultimo scarrozzante creato da Testori porta all'estremo la sua denuncia della crisi del teatro e della cultura contemporanea; qui l'attore-guitto è rimasto solo a coltivare la sua passione per il palcoscenico: abbandonato dai compagni e dalla moglie, tenta di rappresentare la tragedia di Sofocle sotto forma di un disperato *one man show*, entrando e uscendo di continuo dai ruoli reinventati di Laio, Iocasta e Edipus. Al grido di «Sdervisciate il siparium!»[44] il povero guitto si lancia nella recita che «tutti i compagni de scarrozzamento han voruto tradire»[45], intrecciando le sue disastrate vicende personali con quelle 'alte' del mito, nel segno di una classicità degradata.

Edipus, regia di Roberto Trifirò, foto di Angelo Redaelli.

Trifirò, con un affondo altamente empatico nella tecnica immedesimativa, riempie di passione e malinconico dolore la 'macchina (meta)teatrale' dello scarrozzante. All'interno di una scena larga e spoglia, punteggiata da micro-sculture alla Calder e da grucce da cui pendono abiti-fantocci, l'attore dà corpo alla triade dei personaggi protagonisti con una sorprendente autenticità interpretativa. Il racconto duro e violento della testoriana vendetta di Edipus, che uccide il padre e stupra la madre poiché colpevoli di averlo abbandonato, è distillato in movimenti secchi, a strappi, in espressioni facciali mobilissime, sempre in bilico tra inquietudine e amara ironia. Trifirò sa bene che «lo Scarrozzante è

44 In G. Testori, *Edipus*, in Id., *Opere 1965-1977*, cit., p. 1327.

45 In *Ivi*, p. 1340.

la metafora di un certo tipo di teatro che volge al termine, un teatro popolare e povero. [...] Finisce qualcosa di genuino con questo teatro, che può essere portato anche ai giorni nostri»[46], e lo si vede chiaramente nella sua commossa adesione al personaggio, nel suo mettere in gioco anzitutto se stesso, incarnando l'ultima ribellione dello scarrozzante con nuda sincerità.

L'intensa personificazione di Trifirò, così dentro al suo Edipus da non creare alcuno scarto fra l'interprete e il personaggio, fa vibrare di autentico coinvolgimento anche il pubblico, ed è forse la sintesi che riassume meglio le ragioni della riscoperta testoriana.

Non solo nella spinta provocatoria, nella dissacrazione delle forme, nella condanna di una situazione di crisi – teatrale e sociale – sta il presente del teatro di Testori, ma soprattutto nella possibilità, in fondo senza tempo, di rintracciarvi qualcosa che parla di ciascuno di noi, «qualcosa como un senso / o forse, 'na sensada»[47], che ci avvicini di più alla nostra interiorità.

5. Il terzo tempo del teatro testoriano: riflessioni a margine

Alla luce di quanto detto sulle opere e sui protagonisti della nuova scena testoriana, riprendendo l'espressione di Doninelli citata all'inizio del contributo, possiamo confermare di trovarci oggi in una fase di 'Testori dopo il Dopotestori', un terzo tempo della ricezione scenica dello scrivano che riattiva nel presente, sotto mutate insegne, la memoria pratica e intrinseca del suo teatro. Se, com'è noto, gli ascendenti storici del post-Testori sono Federico Tiezzi e Sandro Lombardi, che già negli anni Novanta avevano ripreso il suo repertorio in chiave figurativa e poetica[48], da allora il raggio d'azione di questa riscoperta si è esteso e diversificato cospicuamente, in cerca non tanto di un 'nuovo teatro testoriano', quanto di nuove forme di vita nel teatro di Testori.

È opportuno, infatti, collocare il fenomeno di cui si tratta nell'ottica di una persistente adesione da parte degli artisti contemporanei ai temi peculiari e profondi dello scrittore, vale a dire a quelle cifre, ossessioni e matrici del suo orizzonte drammatico che si pongono in forte risonanza con le nostre urgenze storico-sociali. Detto in altri termini, non si deve confondere il 'dopo' con l"oltre': l'attuale appropriazione dell'opera di Testori non si manifesta sotto forma di rielaborazioni o disambientazioni[49] dei suoi archetipi dram-

46 Cfr. R. Trifirò, intervistato da A. Simone, *Edipus: la sfida luciferina di Giovanni Testori*, Cfr. https://teatro.online/edipus/

47 In G. Testori, *Mater strangosciàs*, in Id., *Opere 1977-1993*, cit., p. 1982.

48 Ci riferiamo agli spettacoli di Tiezzi e Lombardi di poco successivi alla scomparsa dell'autore: *Edipus* (1994), *Cleopatràs* (1996) e *Due lai* (1998), seguiti da *L'Ambleto* (2001), *Erodiàs* (2008) e *I Promessi sposi alla prova* (2010). L'ampio lavoro scenico condotto degli artisti toscani sull'opera di Testori è stato fondamentale per la sua riscoperta; tuttavia, se al debutto del loro *Edipus* Giovanni Raboni scriveva che «si può dire che esso inauguri l'epoca della 'sopravvivenza' del teatro di Testori dopo e al di là della sua vita originaria e 'autorizzata'» (G. Raboni, *Edipo insorge nel nome dell'anarchia*, «Corriere della Sera», 17 gennaio 1994), lo scenario corrente della ricezione testoriana dimostra che si è andati ben oltre la mera sopravvivenza della sua drammaturgia, la quale ha raggiunto invece una presenza costante e sempre più vitale sui palcoscenici italiani.

49 Prendiamo qui in prestito il concetto di 'disambientazione' dall'attento studio di Elena Porciani sulle riletture e riscritture novecentesche della figura mitologica di Antigone, Cfr. E. Porciani, *Nostra*

matici, ma al contrario di un'innovazione che poggia con fermezza sul recupero della memoria, votata a processi di meditazione, ri-teatralizzazione e infine rilascio dell'eredità artistica dello scrivano.

Gli artefici di questa nuova stagione testoriana, pur nell'eterogeneità delle visioni, delle pratiche, delle scelte estetiche e di linguaggio, convergono sull'asse della restituzione filologica del suo pensiero drammaturgico, della continuità semantica con il suo discorso teatrale.

Lungi dal produrre forme di restaurazione – o peggio di copiatura – degli spettacoli originali, questa disposizione mnestica degli artisti testoriani si presenta piuttosto come un'innovazione senza perdita del ricordo, una trasmutazione degli assetti drammatici, che mantengono il *proprium* dell'autore ma appunto assumono altre forme, incluse quelle dell'espressione scenica post-novecentesca, visuale, performativa e tecnologicamente multimediale.

In tal senso, sono due i punti di forza distintivi di quest'ultima *vague* testoriana: la dimensione della parola, connessa all'attore, e quella del rito.

Come ha opportunamente rilevato Giorgio Taffon: «i testi dello scrittore lombardo si presentano come vere e proprie partiture per attori; la loro trama linguistica, la loro retorica, sono già di per sé una guida necessaria all'attore per lavorare sulla parola, sulla *phoné*, in certi casi quasi sul puro suono [...]»[50]. È evidente che il ritorno a Testori coincide con un ritorno a un teatro di parola, energica, carnale, motoria. Parola che in questi spettacoli spazia dall'espressivismo plurilinguistico degli Scarrozzanti di Magnani e Trifirò e della *Cleopatràs* di Ossoli, al linguaggio piano e essenziale della *Conversazione* di Callegaro; dal lessico «ruspante, terragno»[51], ma con interpolazioni colte, dei *Promessi sposi alla prova* di Shammah, fino a quello sensoriale e poetico, teso ad amplificare il registro melodrammatico della passione e della violenza, della *Monaca di Monza* di Malosti e Fracassi.

È importante evidenziare che l'incremento di valore drammaturgico della verbalizzazione testoriana, ciò che rende il suo un teatro di parola, sta producendo un forte rilancio del ruolo dell'attore nella scena contemporanea.

A partire dal nuovo teatro italiano degli anni Sessanta, e continuando poi sulla linea 'teatro immagine – postavanguardia – nuova spettacolarità – teatro multimediale', si è registrata una progressiva riduzione della centralità dell'attore, una crisi del suo ruolo causata dall'affermazione della pratica registica e della scrittura scenica. Al di là di posture troppo nette, che paventano l'annullamento dell'attore-personaggio nell'attore 'immagine' o attore 'figura' di un certo teatro performativo, non si può non constatare che nei settori di punta dell'odierna sperimentazione teatrale è venuta meno la tradizione novecentesca centrata sull'attore, sulla sua soggettività espressiva, sulla sua presenza

sorella Antigone. Disambientazioni di genere nel Novecento e oltre, Villaggio Maori, Catania 2016. Il paragone tra l'archetipo sofocleo e il teatro testoriano può apparire azzardato, eppure riteniamo che anche quest'ultimo rappresenti ormai un classico, che diversamente dalla tragedia di Antigone è oggetto di riprese attualizzanti ma non di spostamenti esegetici.

50 In G. Taffon, *Dedicato a Testori. Lo scrivano tra arte e vita*, Bulzoni, Roma 2001, p. 125.

51 In A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori. L'ultima stagione (1982-1993)*, cit., p. 56.

scenica significante. Procedimenti post-drammatici volti al depotenziamento della parola in favore dei codici visivi della scena hanno minato la funzione dell'attore; il quale, tuttavia, oggi si rifunzionalizza in quei versanti del teatro d'arte che ha le sue fondamenta nel testo drammatico, inteso come momento aurorale di un processo creativo al cui centro sono posti il carisma e la persuasività dell'attore. Così, in linea con la lezione di Testori che deplorava lo strapotere dei registi e rivendicava la «vera necessità creativa»[52] degli interpreti, l'attuale scena testoriana rappresenta una risposta concreta al fenomeno della crisi di centralità dell'attore post-novecentesco.

Il valore primario che la drammaturgia del Novatese assegna al personaggio (monologante e non) dimostra la sua indubitabile consapevolezza dell'importanza dell'attore[53], di colui che non solo con la voce ma con tutto il suo corpo teatralizza la parola, operando una «vera e propria 'consustanziazione'»[54] tra il proprio *bìos* e quello del suo oggetto espressivo (cioè il personaggio).

Nella mappa spettacolare delineata in queste pagine non a caso abbiamo insistito sulla pregnanza delle partiture attoriali, su quelli che possiamo chiamare i «segni di performance»[55] dei neo-interpreti del tragico testoriano. Usiamo qui la denominazione 'neo-interprete' secondo l'accezione data da Gerardo Guccini, da sempre attento alle modulazioni dell'attorialità contemporanea. Scrive Guccini che oggi

> Invece di dare per archiviato il personaggio, gli attori ne rinnovano il senso [...]. Nell'organismo del personaggio realizzato, la persona è, comunque, quella dell'attore, che gli presta sentimenti, ricordi, sensazioni, dettagli osservati, il proprio corpo e il proprio vissuto, esistendo in un darsi che è l'esatto contrario del principio di finzione[56].

La lacerazione del diaframma mimetico-illusivo propria dell'opera di Testori, ovvero l'eliminazione della quarta parete in funzione di un teatro inteso come l'*analogon* della vita, porta sul piano dell'effettuazione scenica dei personaggi a modalità di interpretazione sciolte dal principio di finzione, e legate per contro alla realtà scenica degli interpreti o, ancora con Guccini, alla loro «"entelechia" che, aristotelicamente, è forma e anima della persona»[57].

Inoltre, il fatto che la parola teatrale di Testori sia dotata di un forte tropismo nei confron-

52 In G. Testori in G. Santini (a cura di), *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, cit., p. 72.

53 Ricordiamo anche le riflessioni di Testori contenute nel manifesto *Il ventre del teatro* (1968), che si pongono in stretta consonanza con il *focus* sull'attorialità manifestato in quegli anni dal Living Theatre, da Grotowski, da Pasolini, da Bene. Se a ciò si aggiunge la specificità della prassi scrittoria di Testori, dedita a creare i suoi personaggi 'cucendoli addosso' a determinati interpreti, non restano dubbi sull'assoluta centralità attoriale della sua proposta drammatica.

54 In *Ivi*, p. 44.

55 In R. Dyer, *Star*, London, BFI, 1998, trad. it *Star*, Kaplan, Torino 2009, pp. 163-181.

56 In G. Guccini, *Biografic-theater. Osservazioni sulle rigenerazioni contemporanee dell'attore interprete*, in I. Frie, (a cura di), *Identità italiana e civiltà globale all'inizio del ventunesimo secolo*, Eötvös Loránd Tudományegyetem - Ponte Alapítvány, Budapest 2012, p. 101.

57 In *Ibidem*.

ti degli attori[58], e che i suoi testi già contengano le indicazioni gestuali e locutorie a loro necessarie (le partiture di cui parla Taffon), determina la spiccata marca immedesimativa di cui si è detto per gli interpreti di questi ultimi spettacoli; vale a dire una pulsione ermeneutico-creativa che va ad irrorare di autenticità espressiva le loro parti, di verità extra-mimetica i loro personaggi.

La nuova scena testoriana, dunque, ripristina il primato dell'attore: facendo leva sulle spinte espressionistiche della parola drammatica dello scrivano, sul suo spessore semantico ed emotivo, rimette al centro la soggettività dell'interprete, stimolando in lui una sorta di *reenactment* di memorie private, riferimenti personali o sentimenti intimi che lo riporta ad essere, per dirla con Claudio Meldolesi, «uomo simile all'uomo»[59].

Votato a elidere la finzione mimetica ed esprimere una passione senza artificio, l'attore testoriano si fa quindi protagonista di un rito, ponendosi come correlato scenico della comunità degli spettatori, stretta nel grembo di un teatro che ha una forza centripeta antropologica ed esistenziale. Tutta la drammaturgia di Testori poggia sul paradigma giovanneo del Verbo che si fa carne per ridare alla carne la parola; pertanto, la parola 're-incarnata' nel corpo dell'attore viene celebrata per mezzo di un rito, purificatorio piuttosto che catartico, «dimensione di accoglienza e di compartecipazione»[60] atta ad enucleare le domande fondamentali dell'esistenza.

La rappresentazione intesa come evento rituale, che completa e concreta il testo drammatico, è la declinazione comune a tutte le messinscena che stanno tessendo i nuovi fili del destino teatrale di Testori. Il tratto distintivo di questi spettacoli consiste proprio nel convogliare le potenzialità espressive della scena verso la sostanziale coincidenza di teatro e vita, di *actus tragicus* e verità rituale; stabilendo un rapporto con il testo che rispecchia quanto auspicato da Testori sulla dialettica del teatro: «Non più un testo 'adoperato' dagli attori o dal regista, bensì un testo che viene accolto, abbracciato, mentre l'autore di questo testo abbraccia e accoglie a sua volta con la stessa intensità, con la stessa profondità, attori e regista»[61].

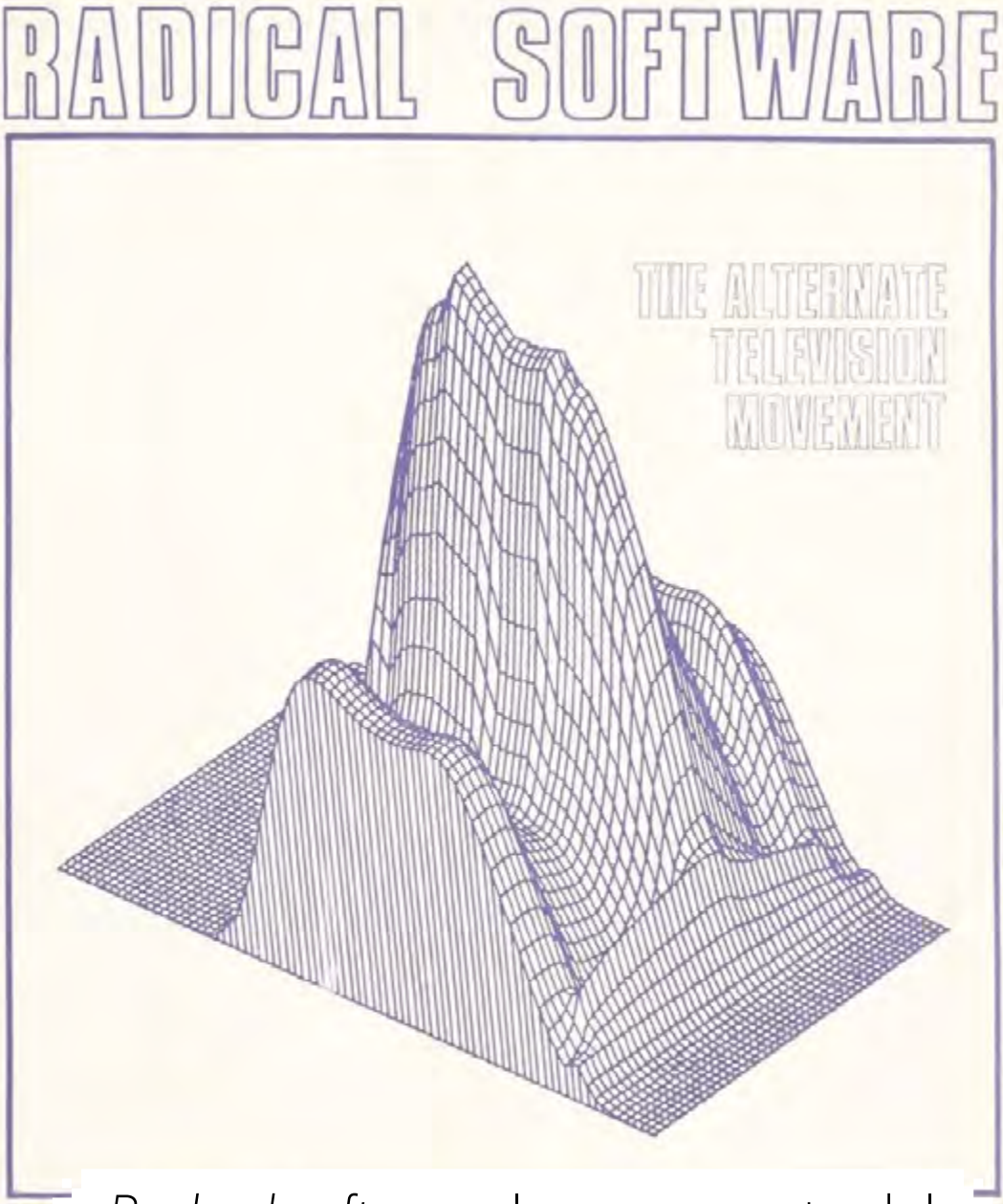
Dal palpito della tensione tra parola, scena e pubblico, che abbiamo avuto modo di avvertire assistendo agli spettacoli, ci siamo convinti che questo abbraccio invisibile si sia realizzato.

58 A tal proposito Taffon evidenzia: «La scrittura di Giovanni Testori è tra le poche, nel teatro italiano del Novecento, in grado di "provocare", proprio etimologicamente di "chiamare verso e a favore di sé", gli uomini (e donne) di scena [...]» in G. Taffon, *Dedicato a Testori. Lo scrivano tra arte e vita*, cit., p. 135.

59 In C. Meldolesi, *Forme dilatate del dolore. Tre interventi sul teatro di interazioni sociali*, in «Teatro e Storia», vol. 33, annale 2012, p. 358.

60 In G. Santini, (a cura di), *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, cit., pp. 75-76.

61 In *Ivi*, p. 74.



Radical software: la prima rivista del video indipendente

Atlante iconografico

Radical Software è stata una voce fondamentale della comunità video americana dei primi anni settanta, rappresenta un'esperienza pionieristica a tutto campo, non solo un fenomeno editoriale. Unico periodico dedicato esclusivamente al video indipendente e all'arte video, funge in quegli anni da centro di gravità per i collettivi video, per le *Community Television* e per i singoli artisti, ingegneri o studiosi. Non si limita a promuovere la circolazione e lo scambio di idee e teorie, ma promuove anche il confronto tra attività artistiche e "militanti". Il primo numero della storica rivista video è stato lanciato da Beryl Korot, Phyllis Gershuny e Ira Schneider nella primavera del 1970, pochi anni dopo l'immissione nel mercato di apparecchiature di videoregistrazione a basso costo. Dal 1970 al 1974 sono usciti undici numeri divisi in due volumi, uno di cinque e l'altro di sei, pubblicati inizialmente dalla *Raindance Corporation* e, in seguito, dalla *Raindance Foundation* in collaborazione con *Gordon and Breach Publishers*. Attualmente collezioni integrali di "*Radical Software"* sono davvero rare perciò Davidson Gigliotti e Ira Schneider, consapevoli di questa grave lacuna e temendo che un così prezioso bene culturale potesse andare disperso, finendo in tal modo nell'oblio, hanno deciso di rendere fruibile a tutti il contenuto delle riviste. Hanno infatti digitalizzato le copie in loro possesso permettendo il *download* gratuito dei *file,* in formato *pdf,* attraverso l'esplorazione di un sito web appositamente ideato e realizzato con l'aiuto della *Daniel Langlois Foundation*.[1]

Gli interventi di artisti come Nam June Paik, Frank Gillette, Paul Ryan, Gene Youngblood e Douglas Davis che, con articoli, saggi e interviste, hanno collaborato attivamente alla redazione della rivista, rappresentano un prezioso contribuito al dibattito in atto. Ma non meno interessanti sono gli interventi teorici di Gregory Bateson, Vic Gioscia e Buckminster Fuller o le numerose testimonianze delle varie attività artistiche e sociali, sia dei collettivi video sia dei singoli *video maker*.

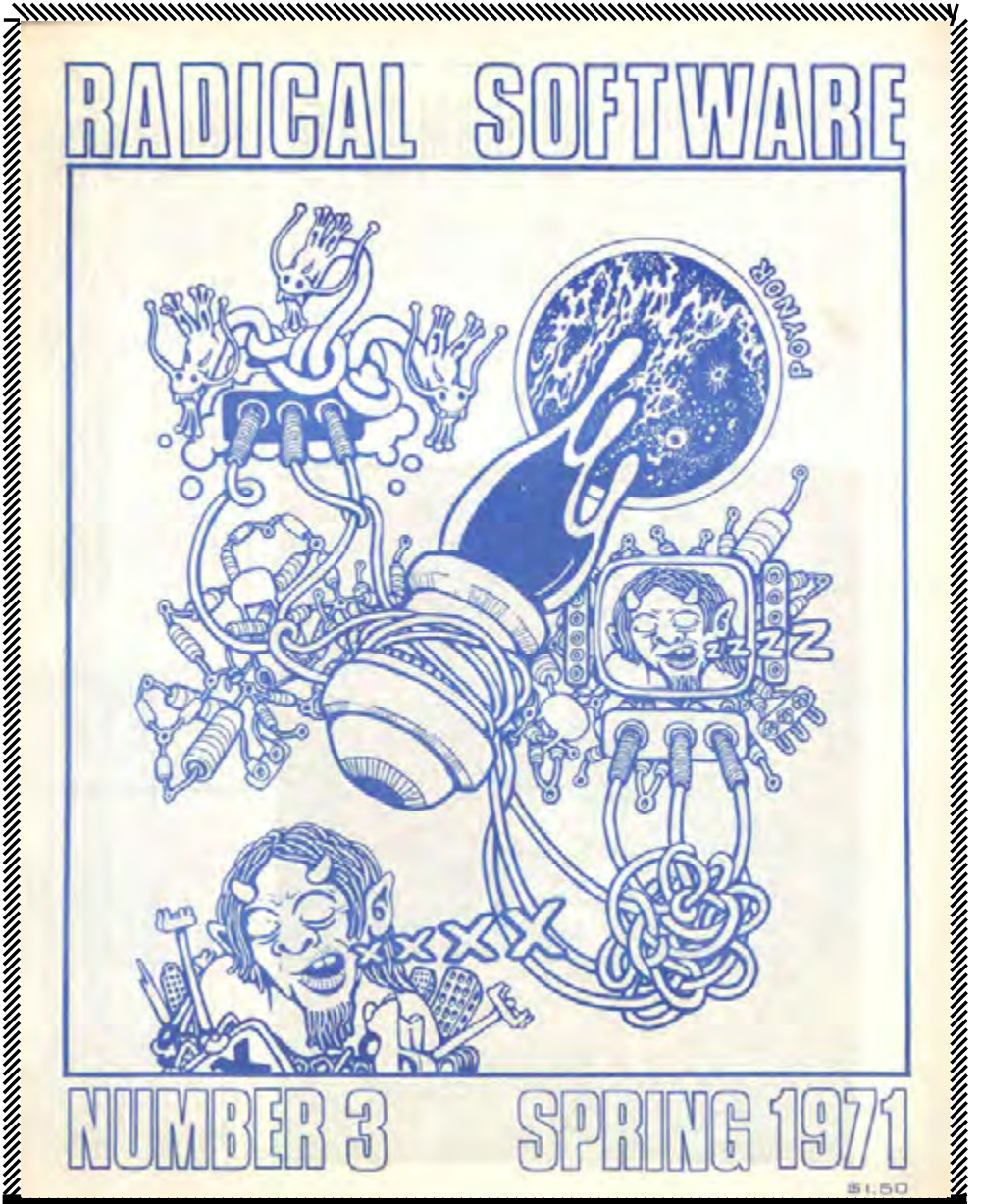
In tale contesto, ricchissimo di riflessioni e contributi teorici, era emerso innanzitutto il desiderio di ristrutturare i canali comunicativi attraverso un uso orizzontale delle tecnologie finalizzate al cambiamento sociale. Le pagine di "*Radical Software*" hanno saputo cogliere e dare voce a questa nuova esigenza, prendendo parte alla mobilitazione per una rivoluzione nel mondo delle comunicazioni che contrastasse l'uso distorto e la manipolazione dell'informazione messi in atto dal potere politico ed economico.

Ciò che andava cambiato non era l'*hardware*, la macchina, bensì il *software,* i comandi da dare alla macchina. Il video viene visto quindi come lo strumento per spezzare il monopolio televisivo commerciale, come mezzo per sovvertirlo attraverso attività di controinformazione. Le teorie militanti che proclamano "*You Are Information*" vogliono ribaltare la posizione subalterna dello spettatore, che grazie al *feedback*, può riguardare, commentare, cancellare, intervenire attivamente sulle immagini riprese.

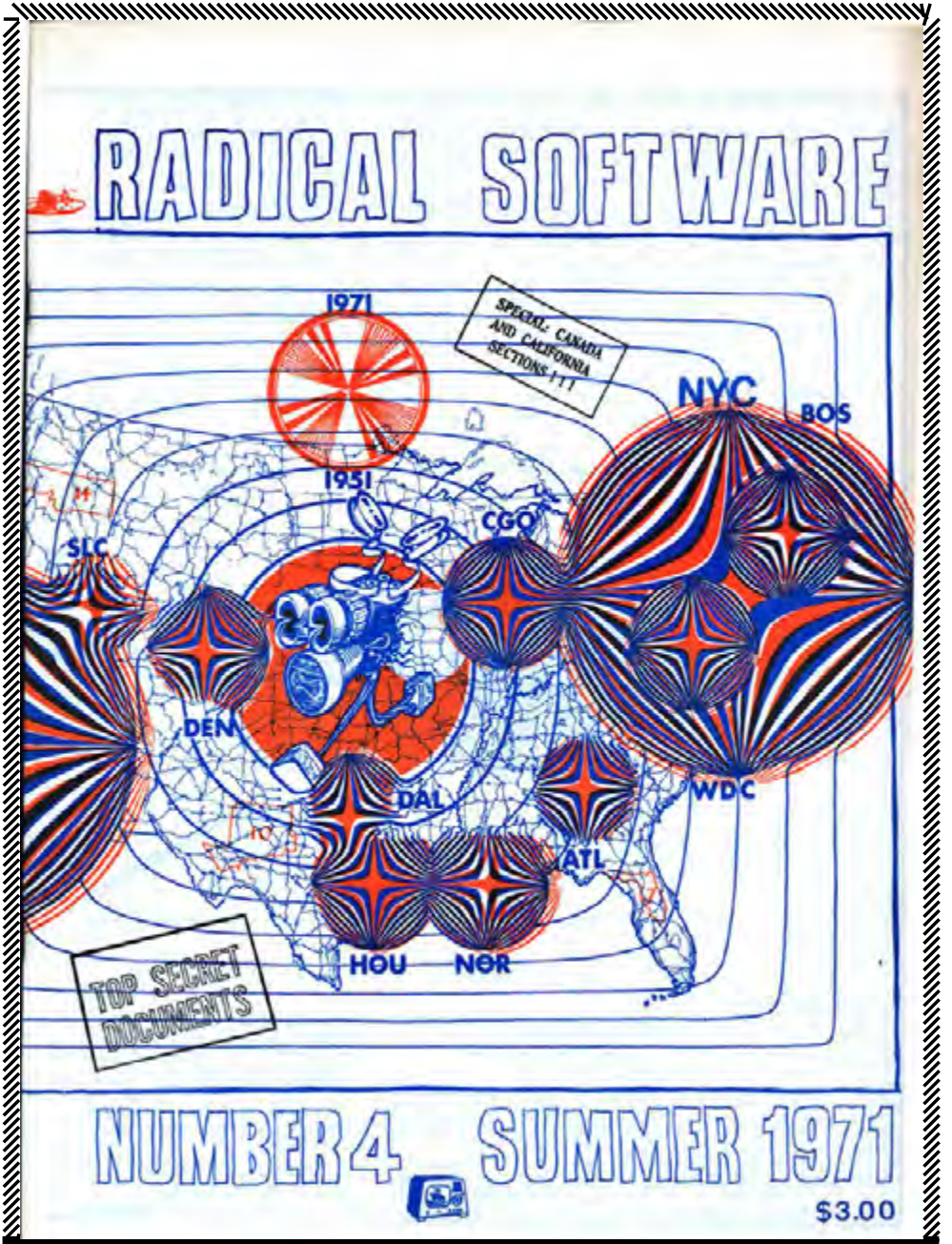
Giuseppina Vignola

1 http://www.radicalsoftware.org

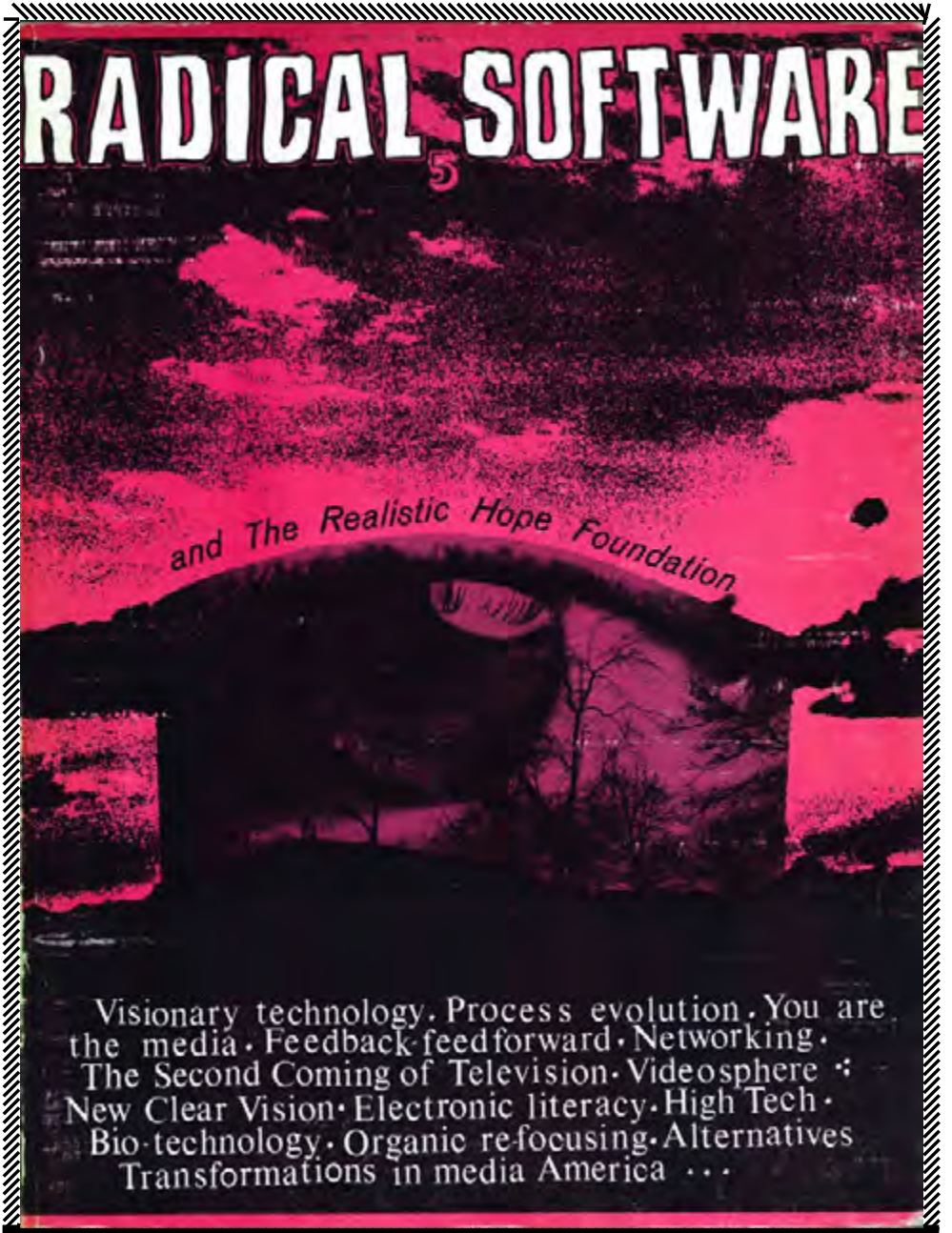
Radical Software, Anno I, n. 2.



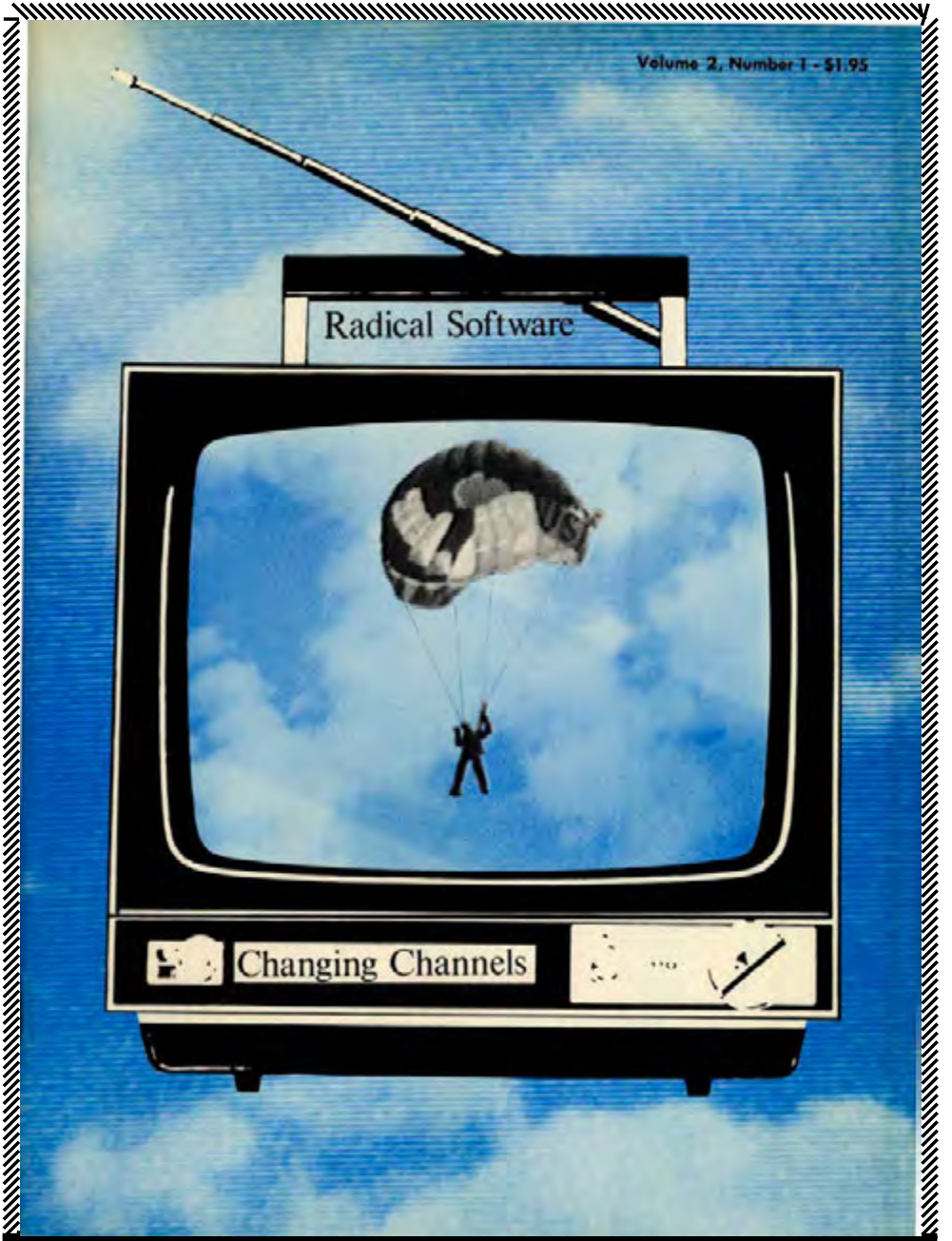
Radical Software, Anno I, n. 3.



Radical Software, Anno I, n. 4.



Radical Software, Anno I, n. 5.

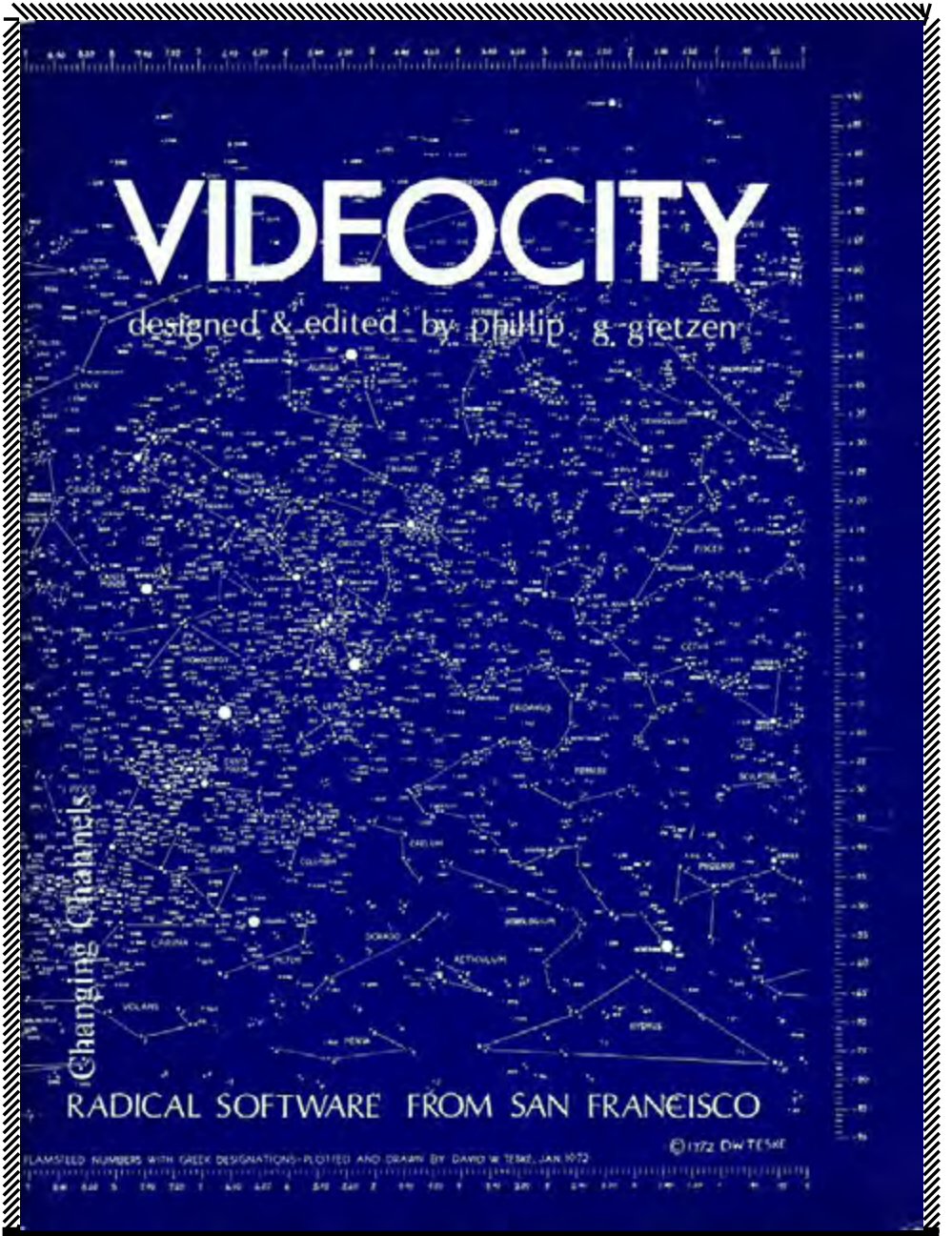


Radical Software, Anno II, n. 1.

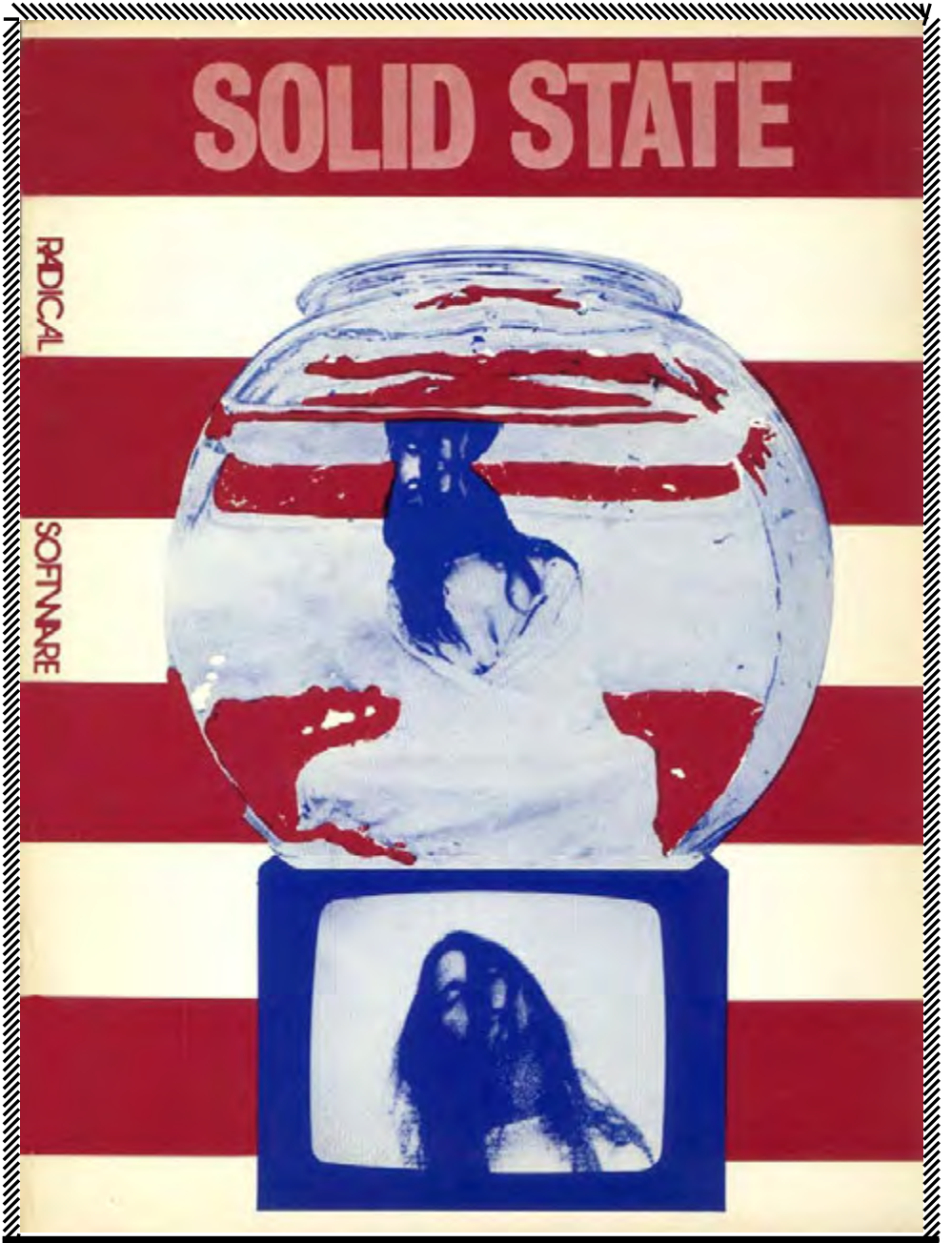
THE
TV
ENVIRONMENT

RADICAL SOFTWARE

Radical Software, Anno II, n. 2.

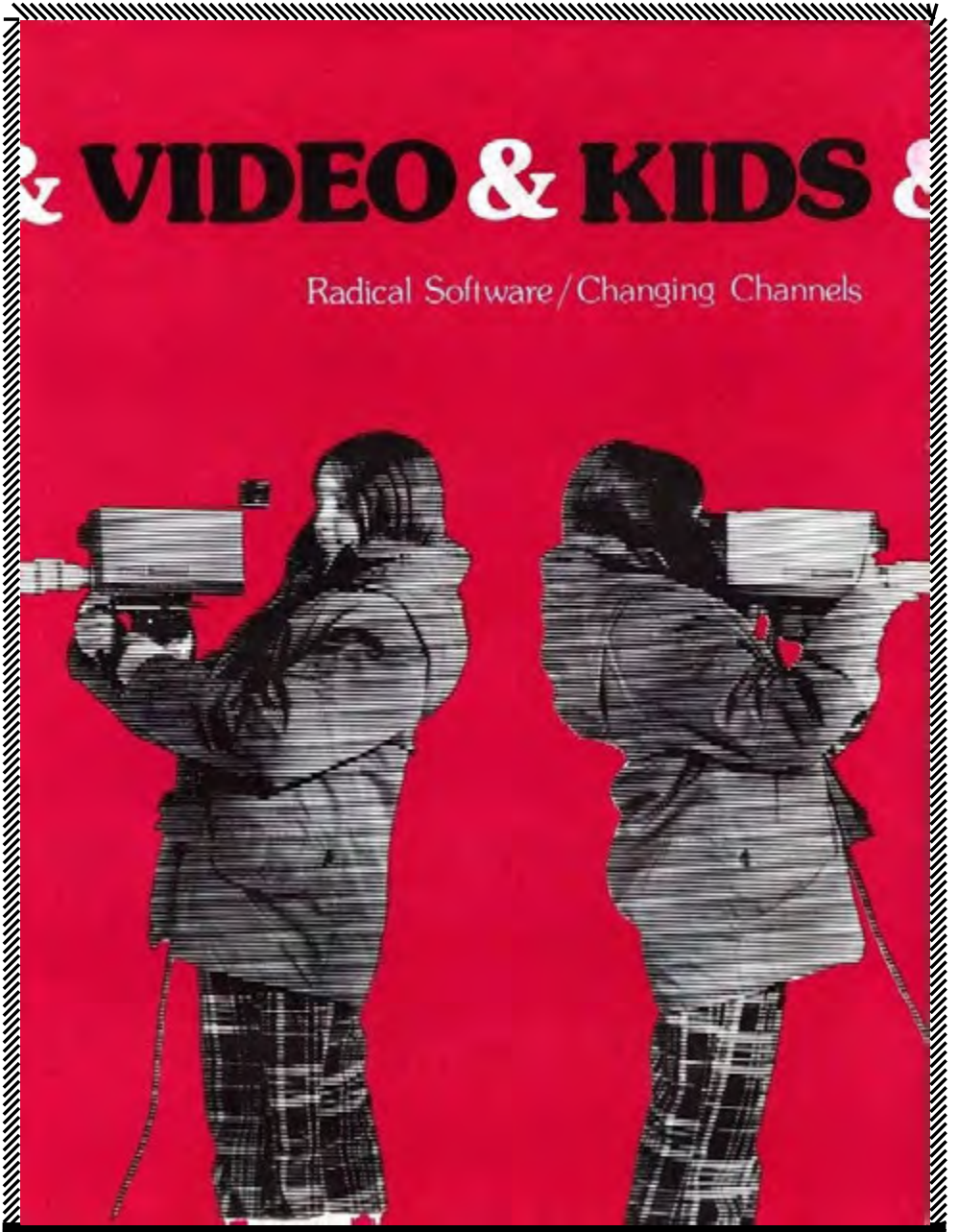


Radical Software, Anno II, n. 3.



Radical Software, Anno II, n. 4.

Radical Software, Anno II, n. 5.



Radical Software, Anno II, n. 6.

Allegati

Ogni numero di ***Sciami | Ricerche*** pubblica degli allegati che attengono ai percorsi di ricerca presenti nel network (teatro, suono e vocalità e video arte). In particolare, con periodicità semestrale, dei focus dedicati a compagnie di teatro italiane che vanno a comporre nel loro insieme il percorso di ricerca ***Nuovo Teatro Made in Italy*** in grado di fornire un rigoroso inquadramento analitico della pratica teatrale della compagnia presa in esame.

Simone Carella

a cura di
Stefano Scipioni

Il focus è consultabile all'indirizzo web:
https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/simone-carella

Città di Ebla

a cura di
Mauro Petruzziello

Il focus è consultabile all'indirizzo web:
https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/citta-di-ebla

a alle azioni reali si sommano le azioni registrate nelle ore precedenti
our the actions recorded in the previous hours added up to the real actions

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

ΑΠΡΕΧ
RAS

BERS
TORS

ISSN 2532-3830
2532-3830-6