



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE

**DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI E DEL PATRIMONIO
CULTURALE**

Dottorato di ricerca in Studi Storico Artistici e Audiovisivi

Tesi di dottorato

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.

Relatore:
Prof. ssa Cosetta G. Saba

Dottoranda:
Lisa Parolo

Correlatore:
Prof. ssa Barbara Cinelli

ANNO ACCADEMICO 2016/2017

Introduzione	5
1. I Contesti	19
1.2 Tra storiografia e critica	21
1.2 Breve storia della storia e della critica d'arte (1960-2000)	27
1.2.1 La crisi della storia e della critica tra anni Sessanta e Settanta	29
1.2.2 Storia e critica tra anni Ottanta e Novanta	34
1.3 Fonti critiche (1970-1980)	43
1.3.1 I primi approcci critici ad una nuova forma espressiva (1970)	46
1.3.2 Video(e)arte come (contro)informazione televisiva (1972-1973)	52
1.3.3 Video tra opera e documentazione (1972-1975)	56
1.3.4 Verso un primo tentativo di classificazione (1973-1975)	62
1.3.5 Un primo punto sulla videoarte internazionale (1976)	67
1.3.6 Verso una prima storicizzazione internazionale in Italia (1977)	71
1.3.7 Un primo punto sulla videoarte in Italia (1978)	74
1.3.8 Verso una prima storicizzazione in Italia (1978-1980)	79
1.3.9 Dalla storia al mito (1980-1990)	84
1.4 Fonti storiografiche (1990 -2016)	92
1.4.1 La riscoperta della videoarte (1995-2000)	96
1.4.2 Le ultime tendenze storiografiche (2006-2016)	111
1.5 Per un riesame delle fonti critiche e storiografiche	120
1.5.1 Contesto	121
1.5.2 Pratiche espositive	126
1.5.3 Pratiche tecnico-produttive	129
1.5.4 I contesti produttivi	134
1.5.5 Gennaio '70, un caso isolato?	140
1.6 Per una nuova narrazione della storia	146
2. L'archivio	150
2.1 Premesse	152
2.2 La galleria del Cavallino (1942-1966)	162
2.3 Verso una galleria come centro multimediale (1970 - 1976)	176
2.3.1 Anticipazioni memorative; tra pittura e nuove forme artistiche 1970	185
2.3.2 Proiezione, trasmissione, produzione (1970-1974)	189
2.3.3 Arte a Venezia 1974-1977	198
2.4 Il centro di produzione videoartistica (1974-1984)	204
2.4.1 Il primo video d'arte a Motovun (1974)	204
2.4.2 I primi passi nel mondo della produzione e distribuzione (1974-1975)	212
2.4.3 L'espansione internazionale (1976)	216
2.4.4 Un centro di produzione avviato (1976)	219
2.4.5 Il quarto incontro a Motovun (1976)	227
2.4.6 Il confronto con i (video) artisti inglesi (1977)	232
2.4.7 La crisi della sperimentazione (1977)	239
2.4.8 Dal bianco e nero ai colori. La 'fine' del video (1978-1979)	244

2.4.9 La conversione verso la produzione televisiva (1979-1984)	250
3. Le opere	256
3.1 Premesse	258
3.2 Fase I: Il fondo, analisi e digitalizzazione	268
3.2.1 Introduzione	268
3.2.2 Pianificazione, selezione e trasporto	271
3.2.3 Preparazione dei nastri alla digitalizzazione	274
3.2.4 Definizione dei parametri standard per la digitalizzazione	277
3.3 Fase II: Gli artisti e i loro studi	286
3.3.1 Selezione del modello di intervista	286
3.3.2 (I° parte) Analisi del contesto di formazione	289
3.3.3 Le 'opere prime' in video	299
3.3.4 Prassi video-produttive e video-espositive	308
3.3.5 (II° Parte) Studi di caso e interviste specifiche	317
3.4 Fase III: Le opere, video-preservazione e scheda catalografica	326
3.4.1 Dal nastro analogico all'oggetto digitale	326
3.4.2 Inserimento dati amministrativi, tecnici e descrittivi elemento fisico (MT)	333
3.4.3 Analisi diagnostica e metadati conservativi elemento fisico (CO)	339
3.4.4 Analisi diagnostica e metadati conservativi elemento digitale (CO)	344
3.4.5 Trasferimento dei dati dal laboratorio all'istituzione (RV)	353
3.4.6 Definizione del bene (OG)	359
3.4.7 Allegati digitali (DO)	366
3.4.8 Conservazione a lungo termine dei file digitali	369
Conclusioni	372
Bibliografia	380
Cataloghi delle rassegne ed esposizioni nazionali e internazionali	380
Cataloghi de La Biennale di Venezia	386
Cataloghi de La Fondazione Bevilacqua La Masa di Venezia	387
Cataloghi della galleria del Cavallino di Venezia	388
Monografie e volumi	391
Conservazione, preservazione, restauro, accesso della Media Art	396
Riviste Scientifiche	398
Riviste d'arte e d'architettura contemporanea	399
Archivi e istituzioni visitati per la ricerca	402
Webgrafia	402

Introduzione

Il presente studio è il risultato delle ricerche svolte a partire dal progetto di digitalizzazione e video-preservazione dei nastri magnetici (1/2" *open-reel* e U-Matic) appartenenti al fondo archivistico della galleria del Cavallino e contenenti le opere in video prodotte dall'istituzione veneziana negli anni Settanta, quando si presenta anche come uno dei centri italiani di produzione videoartistica più attivi, diretto dal 1974 al 1980 circa da Paolo Cardazzo. I lavori - resi possibili grazie alla disponibilità di Angelica e Barbara Cardazzo, le attuali proprietarie del fondo - sono stati eseguiti dall'*équipe* di ricerca composta da Lisa Parolo, dal direttore tecnico Gianandrea Sasso e sotto la supervisione scientifica di Cosetta Saba a partire dal protocollo già elaborato dal laboratorio La Camera Ottica dell'Università degli Studi di Udine. Si è quindi proceduto a un intervento preservativo con finalità di conservazione e con l'obiettivo di individuare un sistema idoneo di catalogazione e accesso a questa particolare tipologia di opere che fa uso del dispositivo videografico inteso come un complesso sistema di registrazione e di trasmissione che comprende la telecamera, il videoregistratore e il monitor, usati assieme o separatamente.

Contestualmente all'intervento di digitalizzazione avviato e portato a termine nel 2014, che sarà introdotto più approfonditamente in seguito, si è proceduto alle prime indagini sul contesto artistico e culturale di produzione ed esposizione delle opere, a partire dalla ricognizione delle fonti storiografiche relative alla storia della videoarte negli anni Settanta. Da questa indagine è emerso che se della galleria del Cavallino in qualità di centro di produzione si fa cenno subito, ovvero dal 1995, quando Silvia Bordini scrive *Videoarte e arte. Tracce per una storia*,¹ la prima monografia sulla videoarte (anche) italiana, quasi mai vengono analizzate le opere prodotte, né gli artisti coinvolti nella sperimentazione. Questo non solo nonostante il fatto che, in occasione della prima digitalizzazione dei nastri analogici del fondo effettuata da Paolo Cardazzo (2000-2004), sia stata pubblicata dallo stesso una monografia di Dino Marangon dal titolo *Videotapes del Cavallino* (2004)² che approfondisce proprio la storia del centro; ma anche nonostante, già nel 1980, il gallerista e Sirio Luginbühl diano alle stampe quello che può considerarsi il primo tentativo italiano

¹ S. Bordini, *Videoarte e arte. Tracce per una storia*, Lithos, Roma, 1995

² D. Marangon, *Videotapes del Cavallino*, Edizioni del Cavallino, Venezia, 2004

di ri-costruzione (in forma di cronologia) della storia della videoarte italiana e che sarà un punto di riferimento importante per gli studi successivi, ovvero *Videotape. Arte, tecnica e storia* (1980).³

Se, quindi, il primo obiettivo della ricognizione sulle fonti storiografiche era quello di contestualizzare l'operato della galleria in qualità di centro di produzione videoartistico nel panorama nazionale, in un secondo momento ci si è resi conto che nella maggior parte dei casi la storia della videoarte italiana così come emersa dalle narrazioni era molto diversa da quella risultante dallo studio della documentazione conservata nell'archivio della galleria. Era inoltre difficilmente definibile, sul piano dei fatti, quale delle storiografie dovesse essere tenuta in considerazione per poter approfondire lo studio. Infatti, all'interno di legittime differenze di prospettive e metodi di ricerca e assodata la necessaria temporalità degli interventi dei vari storici, le storiografie condividevano problematiche, irrisolti e omissioni, così come alcune ridondanze e una struttura narrativa molto simile che a partire dagli anni Cinquanta - ovvero quando gli storici riportano esservi stato il primo esperimento televisivo negli studi milanesi della RAI (Radio Televisione Italiana) ad opera di Lucio Fontana in collaborazione con alcuni membri dello Spazialismo che saranno poi firmatari del *Manifesto spaziale per la televisione* (1952)⁴ - si protrae fino ai festival degli anni Ottanta e Novanta.⁵ Tuttavia nessuna delle storiografie prese in esame aveva mai fatto notare che proprio alla fine del documento/manifesto citato si riporta che il movimento spaziale ha la sua sede alla galleria del Naviglio di Milano. È inoltre risaputo che questa era sin dall'epoca connessa alla galleria del Cavallino grazie alla figura di Carlo Cardazzo, il padre di Paolo e Gabriella Cardazzo, che fonda e dirige entrambe le istituzioni fino al 1963, anche con l'aiuto del fratello Renato Cardazzo.⁶

Purtroppo il fondo della galleria del Naviglio non è attualmente accessibile e dunque non è possibile approfondire il ruolo di Carlo Cardazzo in connessione al manifesto citato. Questa constatazione ha

³ P. Cardazzo e S. Luginbühl, *Videotape. Arte, tecnica e storia*, Edizioni Mastrogiacomio, Padova, 1980.

⁴ Il manifesto, una riproduzione fedele del quale è disponibile on-line, è datato il 14 maggio 1952 e viene firmato a Milano; gli artisti sono Anton Giulio Ambrosini, Alberto Burri, Roberto Crippa, Mario Deluigi, Bruno De Toffoli, Gianni Dova, Enrico Donati, Lucio Fontana, Gian Carozzi, Virgilio Guidi, Beniamino Joppolo, Guido La Regina, Milena Milani, Berto Morucchio, Cesare Peverelli, Tancredi Parmeggiani, Vinicio Vianello. Il manifesto è datato 14 maggio 1952

⁵ Cfr., S. Bordini, *Videoarte e arte...*Roma, 1995; M. G. Tolomeo e P. Segal Serra (a cura di) *La coscienza luccicante: dalla videoarte all'arte interattiva*, Gangemi, Roma, 1998; S. Fadda, *Definizione zero. Origini della videoarte tra politica e comunicazione*, Costa & Noland, Genova, 1999; B. Di Marino e L. Nicoli, *Elettroshock - 30 anni di video in Italia - 1971-2001*, Castelvecchi, Roma, 2001; A. Madesani, *Le icone fluttuanti: storia del cinema d'artista e della videoarte in Italia*, Mondadori, Milano, 2002; M. S. Sossai, *Artevideo: storie e culture del video d'artista in Italia*, Silvana editore, Milano, 2002; S. Bordini (a cura di), *Videoarte in Italia, Ricerche di Storia dell'arte*, Carocci, Roma, 2006, n. 88; L. Leuzzi and S. Partridge, *Rewind Italia, Early Video Art in Italy*, John Libbey & Co Ltd, Barnet, 2015; C. Casero e E. Di Raddo, (a cura di), *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, Postmedia books, Milano, 2015; M. M. Tozzi, *La videoarte italiana dagli anni '70 ad oggi*, Danilo Montanari Editore, Ravenna, 2016

⁶ Come si vedrà meglio nella seconda parte della tesi intitolata *Archivio Carlo Cardazzo fonda la galleria del Cavallino a Venezia nel 1942 e la galleria del Naviglio a Milano nel 1946*, quando si trasferirà a vivere nella città lombarda. la galleria del Cavallino di Venezia sarà gestita dal 1946 dal fratello di Carlo, Renato Cardazzo fino a tre anni dopo la morte del primo (1963) per poi passare sotto le gestione dei figli di Carlo Cardazzo, Paolo e Gabriella Cardazzo.

però ulteriormente rafforzato l'idea che nella maggior parte dei casi il problema di fondo nelle storiografie era la mancanza di un atteggiamento filologico mirato alla ricostruzione dei documenti e alla loro corretta comprensione. Questo aspetto si è poi constatato essere caratteristico non solo degli studi sulla storia dell'arte video ma anche, più in generale, di quelli sulla storia dell'arte italiana contemporanea del secondo Novecento, come sottolinea Flavio Fergonzi a premessa dei quattro saggi che compongono il volume non a caso intitolato *Filologia del '900. Modigliani Sironi Morandi Martini* (2013).⁷ Ma quando si dice che la storiografia è priva di un approccio filologico si deve anche pensare che chi ha scritto ha necessariamente subito l'influenza del contesto in cui vive o ha vissuto perché, come affermano Edward H. Carr e Marc Bloch,⁸ lo storico è figlio del tempo nel quale si trova a scrivere e tra questo - che espone in forma narrativa le proprie ricerche - e il passato - in senso assoluto - esiste sempre un reciproco rapporto di influenze che non è mai uguale. È poi chiaro che questo vale a maggior ragione in un momento, il contemporaneo, in cui progressivamente *converge*⁹ nel *World Wide Web* (letteralmente, rete di grandezza mondiale) un complesso insieme di documenti in costante *rimediazione*¹⁰ che permette una visione multi-prospettica.

Progressivamente, quindi, per gli storici c'è una sempre più ampia possibilità di accedere in poco tempo ad un numero in costante crescita di documenti; ma non tutto ciò che è digitale è 'autentico', così come, d'altra parte, non tutto è digitalizzato o 'digitalizzabile'. L'atteggiamento critico che qui si propone è anche conseguenza della tendenza contemporanea a dare troppa importanza al documento digitale dimenticando la necessaria analisi materiale dell'oggetto dal quale il primo ha origine. Questa considerazione è pertinente anche alla storiografia sulla videoarte. Progressivamente si è creata una stratificazione di narrazioni, molte delle quali sono state elaborate a partire quasi esclusivamente dalle fonti secondarie. Ma così facendo, avverte Fergonzi, «[...] si rischia di lavorare su incerti strumenti di base. [...] perché l'attitudine stessa a farsi domande sulla datazione, la sequenza, l'iconografia delle opere è in sé salutare: mette di fronte alla complessità delle questioni, ancora la prospettiva d'insieme alla realtà particolare dei fatti, sempre resistente a ogni tentativo di semplificazione».¹¹

⁷ Cfr., F. Fergonzi, *Filologia del 900. Modigliani Sironi Morandi Martini*, Mondadori Electa, Milano, 2013

⁸ Si vedano a questo riguardo E. H. Carr, *Sei lezioni sulla storia*, Einaudi, Torino, 2000 (I° ed. 1961 *What is History?*; 1966 I° ed. italiana) e M. Bloch, *Apologia della storia o Mestiere dello storico*, Einaudi, Torino, (I° ed. 1949 *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*; I° ed. italiana 1950)

⁹ Cfr., H. Jenkins, *Cultura convergente*, Apogeo, Milano, 2007 (I° ed. 2006, *Convergence culture*)

¹⁰ Cfr., J. D. Bolter e R. Grousin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, prefazione a cura di Alberto Marinelli, Angelo Guerini e Associati, Milano, 2002 (I° ed. 1999, *Remediation. Understanding New Media*)

¹¹ In, F. Fergonzi, *Filologia del 900...* Milano, 2013, introduzione.

La ricerca, dunque, sin da questo punto, si è articolata su due livelli: il primo riguarda lo studio dell'attendibilità delle fonti analizzate - siano esse cartacee (testi letterari di varie tipologie, volantini, cataloghi, programmi di rassegne e festival ecc), filmiche, fotografiche o video; il secondo concerne il *perché* esse risultano (in)complete o (non) autentiche. Questo significa che nell'analisi delle fonti storiografiche a un piano di studi concentrato principalmente sul verificare i fatti cui esse fanno riferimento, se ne aggiunge un altro volto ad indagare in che modo sono scritte (a partire da quali ambiti disciplinari e metodologici) le monografie e i cataloghi delle retrospettive, che dagli anni Novanta ri-propongono - storicizzandola - la videoarte degli anni Settanta in Italia. Si dovrà inoltre riflettere su quali e quanti documenti e opere gli storici della videoarte abbiano potuto analizzare nel tempo, su chi ha eseguito (o non ha eseguito) i lavori di digitalizzazione e sui protocolli utilizzati durante la migrazione.

Nell'analizzare il processo di costruzione storiografica non si potrà non notare che un altro degli aspetti caratteristici che contraddistingue le narrazioni è il fatto che quest'ultime si basano prevalentemente su tre tipologie di fonti: quelle orali - nella maggior parte dei casi indirette ovvero registrate molto tempo dopo i fatti coinvolgendo artisti, critici, galleristi ecc.; la letteratura critica prevalentemente coeva al periodo storico in esame e al decennio appena successivo in forma di cataloghi di festival, rassegne, e mostre o articoli di riviste e periodici dedicati all'arte e/o all'architettura contemporanea (fonti dirette); in ultimo e in maniera in alcuni casi preponderante, le fonti storiografiche precedenti, come avviene a partire dagli anni Novanta in seguito alla pubblicazione della già citata monografia di Bordini.

Come scrive Antonio Mura in *Film, storia e storiografia* (1963)¹² non esistono fonti giuste o sbagliate, di primaria o di secondaria importanza, se non in rapporto all'oggetto della ricerca; ma il problema sorge quando questo stesso principio non sia dichiarato a premessa della ricostruzione storica. Nel caso della storiografia presa in esame - e anche in virtù del fatto che nella maggior parte dei casi i festival e le rassegne dedicati a diffondere la videoarte degli anni Settanta hanno avuto anche una valenza storicizzante - più che storia della videoarte si dovrebbe parlare di storia della critica della videoarte, intendendo così quella branca della storia dell'arte che ha come proprio oggetto di studio ciò che è stato scritto e detto sulle opere, più che le opere stesse. Questo in teoria, a patto che vi fosse precedentemente una riflessione e che i testi raccolti fossero visti in una prospettiva anche critica. Ma poiché le fonti utilizzate sono state sempre le stesse e non sono quasi mai messe in discussione, l'analisi risulta parziale e mancano i riferimenti a un'ampissima gamma

¹² Cfr., P. Caneppele e D. Lotti, *La documentazione cinematografica*, Persiani, Bologna, 2014; A. Mura, *Film, storia e storiografia*, Edizioni la Quercia, Roma, I° ed. 1963

di fonti dirette - prima fra tutte, l'opera - l'assenza delle quali non consente quell'ancoraggio alla realtà dei fatti che, come rilevava Fergonzi, si contrappone al processo di semplificazione. Per questo motivo il presente studio si è posto come primo e primario obiettivo il riordino filologico dei materiali critici e storiografici e, più in generale, delle fonti a disposizione dello storico per la ricostruzione della storia di questa particolare forma artistica, ma non solo.

Se gli storici dell'arte contemporanea che si riconoscono sotto quella branca definita *New Art History* o *Radical History*, e la storiografia della videoarte in alcuni casi parte proprio da questa prospettiva, hanno promosso una visione plurale della storia, la stessa Griselda Pollock, una delle maggiori studiose e fondatrici della *New Art History*, chiamata alla conferenza *After the New Art History* denuncia l'assenza di un vero e proprio discorso critico contrapposto a una visione ancora deterministica, positivista e semplicistica della storia dell'arte e, soprattutto, di quella contemporanea.¹³ Forse questo è dovuto al fatto che, come scrivono Antonio Somaini e Andrea Pinotti in *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media e dispositivi* (2016)¹⁴ nonostante i diversi approcci metodologici messi in campo in particolar modo a partire dagli anni '70 la storiografia artistica finisce «inevitabilmente per soccombere a paradigmi teorico-metodologici ben più insidiosi, perché assunti surrettiziamente e inconsapevolmente, invece che in piena coscienza critica».¹⁵

Il che equivale a dire che nel dare per scontato un canone artistico ben definito, soprattutto quando lo sguardo sia rivolto al secondo novecento, non si è spesso fatto i conti con l'ontologia dell'opera e con il sistema che spingeva a definirla tale, ovvero con i processi istituzionalizzanti implicati e che dalla prospettiva attuale devono essere necessariamente rimessi in causa nella ri-costruzione storica. Non è quindi solo una questione che attiene all'impossibilità di accedere a una vasta documentazione, così come quella che è stata esaminata nel corso della ricerca a partire dall'archivio della galleria del Cavallino, ma anche di porsi domande diverse in relazione alle fonti interrogate e che sono di per sé mute.

Perché tali domande non sono state poste alle fonti anche quando queste, come si vedrà, avrebbero potuto rispondere? Questa è una delle questioni che si tenta di chiarire analizzando il cambiamento della disciplina della storia dell'arte in Italia anche in relazione a quella che oggi è definita Media Art. Questa nuova forma artistica pone infatti non poche problematiche, a maggior ragione quando lo sguardo sia rivolto alle logiche sociali, economiche e culturali implicate, che non sono oggetto di

¹³ La conferenza è organizzata dal *Journal of Art Historiography* e si è tenuta alla Barber Art Gallery, Università di Birmingham (2012). Cfr., www.birmingham.ac.uk [visitato in data 18 nov. 2016]

¹⁴ Cfr., A. Pinotti e A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino, 2016

¹⁵ In, A. Pinotti e A. Somaini, *Cultura visuale...* Torino, 2016, p. 68

questa ricerca e che qui non saranno trattate. Ma si vuole sottolineare che lo storico dell'arte non deve soffermarsi a un'analisi delle opere in termini qualitativi, deve piuttosto studiarle in qualità di documenti, antepoendo una riflessione critica che indagli le motivazioni che inducono alla storicizzazione, alla canonizzazione e alla definizione di una determinata corrente artistica a scapito di altre. Dalla prospettiva che si è scelta conterà quindi poco se le opere che andremo ad analizzare sono oggi, o all'epoca, universalmente considerabili arte, basterà che esse siano rappresentative del contesto *culturale* che si intende analizzare, che siano concretamente esistenti (o esistite) e che vi sia stato nel tempo qualcuno che abbia ritenuto importante renderne (o non renderne) conto. In caso contrario la ricostruzione storica non può che essere parziale e fare riferimento solo agli eventi, agli artisti e alle opere già sottoposti ad un processo che Nathalie Heinich e Roberta Shapiro definiscono *artifiction*, intendendo con questo termine la «trasformazione di una pratica quotidiana moderna in un'attività istituzionale riconoscibile come arte»¹⁶ attraverso attività organizzative, sociali, estetiche, istituzionali e discorsive. Quest'ultimo processo, nel caso della videoarte degli anni Settanta, ha le sue radici nelle prime fonti critiche e, in particolare, in quelle che già in quel decennio cercavano di legittimare la nuova forma artistica mediante (anche) la sua storicizzazione, ordinando e canonizzando fatti, opere e artisti.

Lo studio, dunque, nella prima parte - *Contesti* [1] - è stato articolato a sua volta in cinque sezioni: inizialmente [1.1] l'obiettivo è definire cosa si è inteso durante la ricerca per fonti critiche e fonti storiografiche anche alla luce delle nuove posizioni teoriche e metodologiche della storia dell'arte che negli ultimi anni si è progressivamente aperta ad altre discipline perdendo via via fiducia nella 'scienza' storica. A questo scopo sono stati in breve ricostruiti nel secondo capitolo [1.2] i mutamenti intercorsi nell'approccio alla narrazione in relazione al ruolo della critica a partire dagli anni Settanta, quando nasce la videoarte in Italia, fino agli anni novanta [1.2.1, 1.2.2].

Nel terzo capitolo [1.3] l'indagine è stata portata avanti a partire, esclusivamente, dalle fonti critiche dirette, in forma di cataloghi (di mostre, rassegne e festival, personali e collettive, pubbliche e private) e articoli di riviste e periodici d'arte e d'architettura prevalentemente italiani.¹⁷ Si è scelto di prendere a riferimento un ampio numero di riviste appartenenti ad ambiti culturali e artistici

¹⁶ Cfr., M. Perniola, *Arte espansa*, Einaudi, Torino, 2015, p. 48. Il filosofo fa riferimento al volume N. Heinich e R. Shapiro (a cura di), *De l'artifiction. Enquête sur le passage à l'arte*, Editions Ehee, Parigi, 2012

¹⁷ Per un approfondimento si veda il terzo capitolo (1.3). Le riviste esaminate sono: Bolaffi Arte (1970-1993), Data (1971-1978), Notiziario Arte Contemporanea (NAC, 1968-1974), Domus (1928-), D'Ars (1960-), Marcatre (1963-1970), La Biennale di Venezia (1950-1972) e Flash Art (1967-); durante il periodo di studi svolto a Londra, presso la British Artists' Film & Video Study Collection della Central S. Martins University (l'archivio dedicato a raccogliere la documentazione di tutti i film e video artisti inglesi), si è inoltre proceduto allo spoglio del periodico Studio International (1893-) che, come si vedrà, negli anni Settanta ospiterà gli articoli di David Hall, videoartista entrato presto in contatto con Paolo Cardazzo.

molto diversi tra di loro, sia per avere una prospettiva allargata sul decennio, sia per individuare in quali contesti e con quali discorsi si è via via contribuito a promuovere la nuova forma artistica legittimandone l'esistenza mediante riferimenti al rapporto con la tecnologia, i nuovi mezzi di comunicazione, la politica, il *design*, l'informazione ecc.. Questo ha permesso di indagare contestualmente lo sviluppo generale della piattaforma tecnologica video (artistica) nel corso del decennio, i contesti più o meno artistici in cui sono state mostrate le prime opere e/o documentazioni in video in Italia, per arrivare ai convegni e alle retrospettive programmati in tutto il territorio nazionale verso la fine degli anni Settanta che sembrano segnare la chiusura della fase più sperimentale. L'ultima sottosezione del paragrafo [1.3.9] invece, analizzerà il passaggio agli anni Ottanta, quando la diffusione della videoarte del decennio precedente avviene prevalentemente a partire dai festival e dalle rassegne. In questa fase non vi sono stati tentativi di ricostruzione della storia della videoarte nazionale e l'attenzione è rivolta più spesso a casi specifici come i centri di produzione art/tapes/22 di Maria Gloria Bilocchi e lo Studio 970/2 di Luciano Giaccari.

Il quarto paragrafo [1.4] è dedicato ad approfondire la ricezione delle fonti critiche degli anni Settanta negli anni Novanta, ovvero quando inizia il processo di storicizzazione tutt'ora in corso. Per cercare di selezionare fonti tra di loro omogenee si è scelto di analizzare, in particolare, solo i volumi monografici (scritti da autori italiani) che dichiarassero sin dal titolo di occuparsi della storia della videoarte in Italia. Data la relativa fortuna che ha avuto la nuova forma artistica, inoltre, sono stati aggiunti al *corpus* iniziale anche volumi scritti a più mani o cataloghi di mostre retrospettive che si fossero posti sin dal titolo lo stesso obiettivo.

Dopo una prima verifica delle storiografie si è poi considerato che non sarebbe stato possibile, per l'analisi del processo di costruzione narrativa, entrare nel merito di tutti gli eventi, le opere, le piattaforme tecnologiche, gli artisti e le pratiche videografiche, perché si sarebbe andato oltre gli obiettivi che qui ci si pone. Per questo si è scelto di esaminare più da vicino solo la *Terza Biennale Internazionale della Giovane Pittura. Gennaio '70. Comportamenti, oggetti e mediazioni* (1970, Bologna), ovvero la mostra alla quale - dopo i pionieristici esperimenti di Fontana - da sempre si fa risalire l'arrivo del *videotape* - all'epoca *video-recording* - in Italia, a cura di Renato Barilli, Tommasi Trini, Andrea Emiliani e Maurizio Calvesi. Indagando come quest'ultima - in qualità di dato - è stata riportata dalla storiografia e le narrazioni alle quali è affidata la ricostruzione della mostra, si cercherà di verificare nell'ultimo capitolo di questa prima parte [1.5] cosa emerge da un'indagine più attenta delle stesse fonti dirette e indirette (critiche e storiografiche) che sono sempre state a disposizione degli storici dell'arte. Sarà subito chiaro che la mostra bolognese suscita presto una forte attenzione da parte della critica e delle riviste dell'epoca non tanto, o non solo, per

la presenza di alcuni monitor in trasmissione, ma soprattutto per l'impostazione critica dei curatori che anticipa quella che Barilli darà alla 36° Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia intitolata *Opera e comportamento* (1972).

Un ulteriore motivo che portava a voler analizzare più nello specifico la mostra bolognese era dovuto al fatto che Cardazzo ha sempre sostenuto di aver realizzato il primo video, la documentazione delle fasi preparatorie della mostra *Anticipazioni memorative* (giugno 1970), nel maggio del 1970, anche se questo è stato raramente riportato dalla storiografia. Invece si riteneva importante il fatto che in una galleria al centro del contesto locale, nazionale e internazionale, lo stesso anno in cui viene organizzata *Gennaio '70*, Paolo Cardazzo decide di acquistare uno dei primi videoregistratori portatili, il Philips LDL 1000 e di provare il suo uso in ambito artistico con una funzione didattica. L'esigenza di verificare e approfondire in che contesto si era sviluppata la mostra derivava quindi anche dal fatto che si trattava probabilmente di una situazione molto simile e/o vicina a quella del gallerista veneziano e di altri enti artistici pubblici e privati del territorio nazionale.

Un ultimo aspetto importante è che, quando si è analizzato lo stato dei fondi video degli anni Settanta recuperati, si è notato che nella maggior parte dei casi i supporti appartengono al periodo successivo al 1973 e vi sono pochissime tracce in quello appena precedente. Questo è accaduto sia nel caso della galleria del Cavallino, sia in quello di *Gennaio '70*, ma lo stesso potrebbe dirsi delle opere e delle documentazioni prodotte dalla galleria dell'Obelisco a Roma, attiva per un breve periodo dal 1971 in qualità di centro di produzione. I supporti magnetici in questi casi non sono ancora stati rinvenuti o digitalizzati e, di conseguenza a ciò, è attualmente impossibile verificare, attraverso il testo audiovisivo, quanto suggerito dal materiale paratestuale. Questo tuttavia non impedisce di avanzare delle ipotesi che rispondano (anche) alle domande relative alle tecniche e pratiche produttive ed espositive. Nel caso di *Gennaio '70*, a testimoniare l'effettiva esistenza dei nastri - così come avviene per la galleria del Cavallino, anche se con una diffusione assolutamente diversa - rimangono prima di tutto gli *still* pubblicati in molti degli articoli e dei cataloghi d'arte e videoarte che iniziano a comparire proprio tra il 1969 e il 1970 e poi sempre più spesso.

Al termine di questa prima parte sarà chiaro che per procedere alla scrittura della storia e, in particolare, di quella della galleria del Cavallino nel contesto (video) artistico, culturale, sociale ed economico e volendo applicare un metodo d'indagine filologicamente corretto, si deve partire non solo dalle fonti critiche e storiografiche, ma soprattutto da quelle primarie e dirette. Tra queste vi sono non solo l'opera, ma i carteggi, le fotografie, i cataloghi, le monografie, le locandine, i comunicati stampa ecc. che sono stati trovati nell'archivio e/o rinvenuti in seguito, anche grazie alla

collaborazione degli artisti. La raccolta e l'analisi del materiale documentario individuato nel fondo sono state la *conditio sine qua non* della ricostruzione storica di cui qui si presentano gli esiti.

Nel momento in cui si è esaminato la prima volta l'archivio della galleria del Cavallino, quest'ultimo era diviso tra l'ex studio di Paolo Cardazzo e l'ex deposito della casa editrice Edizioni del Cavallino. All'inizio del 2014, dovendo liberare gli spazi, Angelica Cardazzo ha trasferito quanto custodito nel primo - prevalentemente materiale tecnico, VHS, bibliografico, pellicole (8mm, Super8, 16 mm, 35 mm), *open-reel* audio e video, U-Matic ecc. - nel secondo e più ampio locale. Nel corso di questo progetto poi, la maggior parte dei documenti cartacei, fotografici e bibliografici è stata donata alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia (2015). Questo ha comportato un ulteriore spostamento del materiale che, se in parte era stato ordinato in appositi fascicoli contenenti la documentazione relativa a ogni singola mostra e la corrispondenza dagli anni '40 fino agli anni '90, in molta altra parte si trovava racchiuso in scatoloni, raggruppato secondo logiche molto diverse e non sempre intuibili. Per questa ragione è impossibile rendere conto della collocazione attuale di molti dei documenti che qui saranno analizzati. Ancor più preoccupante è l'impossibilità di determinare il luogo dove in futuro saranno conservati. Infatti, se la Fondazione Giorgio Cini ha portato nei suoi spazi e sta catalogando una parte dell'archivio, tutto quello che non si trova su supporto cartaceo o fotografico, così come molta della documentazione in forma di cataloghi, volumi, fotografie, nastri magnetici, pellicole, documenti audio, Hard Disk, MiniDv, ecc. relativa agli anni Settanta, Ottanta, Novanta e Duemila, è rimasta negli spazi che a breve dovranno essere liberati.

La seconda - *Archivio* [2] - e la terza parte - *Opere* [3] - dello studio sono state rivolte, rispettivamente, alla ricostruzione della storia dell'istituzione veneziana durante gli anni in cui è attiva anche come centro di produzione videoartistica e ai risultati emersi dalle attività di migrazione e digitalizzazione del fondo. Questo con l'obiettivo non solo di evidenziare l'importanza del contributo della galleria (anche) in qualità di centro di produzione per la storia della (video) arte italiana negli anni Settanta e la necessità di ripartire, per la ricostruzione, dalle fonti dirette. Ma anche e soprattutto per sottolineare l'urgenza di procedere all'individuazione di un luogo futuro per la conservazione e la preservazione attiva (ripristino del funzionamento, migrazione, conservazione degli elementi fisici e digitali) di tutti i supporti extra-cartacei e extra-fotografici appartenenti al fondo.

Nel primo capitolo della seconda parte [2.2], dopo le premesse [2.1], sono analizzati gli aspetti di continuità tra la direzione dei fratelli Carlo (1942-1963) e Renato (1946-1966) Cardazzo e quella di Gabriella (1966-1987) e Paolo Cardazzo (1966-2003) che ereditano la galleria nel 1966. In questo

caso un ruolo essenziale hanno avuto gli esaurienti studi già svolti a partire dagli anni Novanta¹⁸ e che si riferiscono al periodo in cui la galleria è sotto la direzione di Carlo (1942-1963) e di Renato (1946-1966) Cardazzo. Per l'indagine delle attività durante gli anni Settanta, invece, oltre alle fonti individuate nell'archivio si è aggiunta l'intervista a Gabriella Cardazzo riportata anche in appendice e la continua collaborazione con Angelica Cardazzo che ha seguito con non scontata disponibilità e attenzione tutte le fasi del progetto. Dal terzo capitolo [2.3] la ricostruzione si è invece affidata quasi totalmente alle fonti dirette individuate nell'archivio. Un aiuto fondamentale in questo senso è stato dato anche dal già citato volume *Videotapes del Cavallino* ma, come si evidenzierà nel corso dell'elaborato, quest'ultimo si basava su fonti - prime fra tutte le opere - non sempre filologicamente attendibili.

Grazie alle analisi dei carteggi, della documentazione fotografica - anche sotto-forma di provini, negativi e positivi - e dei pieghevoli (cataloghi) delle mostre allestite alla galleria (ma non solo) saranno indagate le motivazioni che portano i giovani fratelli a modificare progressivamente il ruolo dell'istituzione che da spazio espositivo diventerà un luogo per la produzione, trasmissione e proiezione di film e video d'artista. Come già afferma Ernesto Francalanci nella bozza di un comunicato stampa datato gennaio-febbraio 1976, il fatto che la galleria del Cavallino abbia dedicato finalmente uno spazio alla visione dei *tapes* consente di fare una riflessione sulla carenza delle altre istituzioni veneziane nello stesso periodo e, inoltre, di considerare la galleria come uno spazio non più privato ma pubblico, nella sua funzione archivistica e documentativa.¹⁹ In seguito alla mostra collettiva *Anticipazioni memorative* tra il 1970 e il 1974 circa i due direttori inizieranno progressivamente ad integrare alle normali esposizioni le proiezioni di film - d'artista, sperimentali, d'*essai* ma anche commedie e classici *holliwoodiani* - mentre Paolo Cardazzo sperimenterà il dispositivo videografico a scopo documentativo o informativo in collaborazione con alcuni degli artisti e critici locali quali lo stesso Francalanci, Guido Sartorelli, Mario Deluigi e Anton Giulio Ambrosini.

È proprio grazie a queste sperimentazioni che nel 1974, in occasione del terzo incontro svoltosi nella cittadina medievale di Motovun (Istria) nell'attuale Croazia, Paolo Cardazzo realizza il primo video d'arte, *De zero a zero*, in collaborazione con Peggy Stufi e con l'aiuto di Guido Sartorelli.

¹⁸ Si veda a questo proposito la Tesi di Laurea di Antonella Fantoni pubblicata dalle Edizioni del Cavallino con il titolo di *Il gioco del Paradiso* (1996); la monografia *Un Cavallino come logo* di Giovanni Bianchi (2007); e il catalogo della mostra *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte*, a cura di Luca Massimo Barbero (Guggenheim, Venezia, 2008) dedicato interamente a ricostruire la vita privata e pubblica di Carlo Cardazzo. In particolare, per quanto attiene alla galleria del Cavallino, all'interno del catalogo è stato estremamente utile il saggio di Bianchi dal titolo *Il Cavallino, 'vibrante centro veneziano di arte moderna'* specificamente rivolto a ricostruire la storia della galleria veneziana.

¹⁹ Il testo si trova scritto a macchina su un foglio non datato inserito all'interno di un fascicolo intitolato *Videotapes del cavallino/Produzione* nell'archivio della galleria del Cavallino.

Nel tempo si aggiungeranno anche altri artisti italiani tra cui - in ordine di contatto avuto con il gallerista - Luciano Celli, Mario Sillani, Michele Sambin, Claudio Ambrosini, Luigi Viola e Pier Paolo Fassetta. A questa seconda fase in cui progressivamente i due fratelli e soprattutto, per ciò che concerne il video, Paolo Cardazzo, inizieranno anche a instaurare una rete di rapporti con altri centri di produzione italiani, inglesi e, in un secondo momento, canadesi e statunitensi, è dedicato il quarto capitolo [2.4]. In quest'ultimo, che rende conto dell'intensa attività di produzione e distribuzione avuta, in particolare, tra il 1976 e il 1979, sono infine indagate le ragioni che spingono Paolo Cardazzo, a cavallo con il decennio degli Ottanta, ad abbandonare progressivamente la produzione videoartistica per fondare tra 1979 e 1980 una cooperativa che diventerà, dal 1982, la società Audio&Video Srl.

Uno studio portato avanti solo ed esclusivamente a partire dalle fonti dirette individuate nel corso della ricerca e a maggior ragione quando la documentazione sia dispersa tra diverse sedi e/o abbia subito numerosi spostamenti, non può che essere in alcuni punti frammentato. Un caso esemplificativo è dato dalla corrispondenza che era stata organizzata e classificata in fascicoli diversi secondo criteri non sempre comprensibili. A volte sarà quindi solo possibile ipotizzare in che modo Paolo e Gabriella Cardazzo entrano in contatto, ad esempio, con i centri di produzione. Poiché ogni qualvolta si è presa visione dell'archivio si sono individuate nuove documentazioni e tracce, si rimanda a ricerche future il compito di corroborare e rispondere alle questioni ancora aperte.

Un'attenzione particolare è stata data ai supporti video che erano il punto di partenza del progetto. Grazie alla digitalizzazione è stato possibile ricostruire quasi in tutti i casi l'esatto momento in cui sono state prodotte le opere, aspetto che è fondamentale per intuire i temi trattati dagli artisti, il motivo di alcune operazioni svolte, le reali influenze in base al contesto di riferimento ecc. Questo è importante anche per cercare di capire che ruolo ha avuto Paolo Cardazzo nella realizzazione dei video e qual è stato il rapporto instaurato con gli artisti che progettano con lui le opere.

Si è proceduto con gli interventi di video-preservazione nonostante, come si è accennato, agli inizi degli anni 2000 Paolo Cardazzo, affidandosi ad una società londinese che non è stato possibile individuare fino a questo momento,²⁰ avesse fatto già digitalizzare la maggior parte dei video prodotti dalla galleria facendo poi confluire il risultato in una serie di DVD tra il 2001 e il 2004. Grazie a questo intervento con finalità prevalentemente d'accesso era stato possibile per la prima

²⁰ Si ha notizia della società londinese grazie alla registrazione dell'intervista effettuata da Steven Partridge a Paolo Cardazzo nel 15/12/2009 nell'ex deposito delle Edizioni del Cavallino (attuale sede dell'archivio ma solo temporanea, in quanto a breve il tutto sarà spostato tra la Fondazione Cini e altri spazi non ancora del tutto definiti).

volta rivedere la maggior parte dei contenuti audiovisivi. Si era tuttavia notato sin da subito che i video contenuti nei DVD prodotti da Paolo Cardazzo presentavano dei titoli di testa e/o coda realizzati digitalmente e non potevano quindi essere quelli originali. Questo e altri elementi derivati dall'analisi dei file digitali avevano portato alla convinzione che il gallerista era intervenuto abbastanza invasivamente durante la migrazione e per questo si è deciso di procedere ad un nuovo intervento con finalità di conservazione, prima ancora che d'accesso. Ciò ha consentito di recuperare i cartelli originali e alcuni video che erano stati esclusi dall'intervento degli anni 2000, così come di indagare la stratificazione di copie, varianti e versioni e, dunque, approfondire le pratiche produttive e post-produttive messe in campo dal gallerista e dagli artisti nel tempo.

Grazie al nuovo intervento di digitalizzazione si è poi scoperto che Paolo Cardazzo, già in una prima fase, tra gli anni Settanta e Ottanta, aveva migrato il contenuto delle bobine di nastro magnetico 1/2" *open-reel* nel supporto più aggiornato e più professionale (e anche più pratico per le esposizioni) delle cassette U-Matic e questa prima migrazione aveva già comportato in molti casi un 'aggiornamento' dei documenti audiovisivi più o meno invasivo. A questo intervento ne era poi seguito un altro a metà degli anni Novanta consistito nel riversamento da U-Matic a VHS e documentato dall'individuazione di copie VHS nell'archivio DOCVA (Documentation Center for Visual Arts) di Milano.²¹ Questo portava e porta a doversi confrontare con il problema dell'autenticità dei documenti digitali che ci si appresta ad analizzare nel momento in cui si voglia procedere filologicamente alla ricostruzione storica di una forma artistica complessa come l'arte in video; e contestualmente sollecita l'individuazione di sistemi che consentano sempre di verificare l'attendibilità di ciò che ci si appresta ad analizzare in qualità di opera.

All'intervento eseguito secondo il protocollo del laboratorio La Camera Ottica è dedicata la terza parte dell'elaborato [3]. Il primo capitolo [3.1] è rivolto allo studio approfondito delle problematiche emerse nel corso del progetto. Il secondo [3.2] è dedicato invece alla prima fase del protocollo, la *migrazione*, mirata a ripristinare un primo accesso a contenuti non più fruibili, per procedere alla quale è necessario prima di tutto effettuare un sopralluogo nell'archivio, verificando e definendo il *corpus*. I nastri contati alla prima visita erano nel numero di duecento ma si è poi capito che parte di questi non era stata prodotta bensì acquistata o noleggiata da Paolo e Gabriella Cardazzo grazie alla distribuzione nazionale e internazionale. In seguito a una seconda cernita delle sole opere prodotte dalla galleria sono stati selezionati per poi essere trasportati in laboratorio novantanove nastri nei formati a bobina aperta (1/2" *open-reel*) e a cassetta (U-Matic). Dopo aver

²¹ Cfr., Sito ufficiale di DOCVA (Documentation Center for Visual Arts), www.archiviovideo.it [visitato in data 18 nov. 2016]

individuato il *corpus* sono stati definiti il piano e le finalità dell'intervento e [3.2.2] si è verificato lo stato di conservazione dei supporti, l'eventuale necessità di un loro ripristino tecnico [3.2.3] e gli standard di conservazione e accesso dei file digitali [3.2.4].

Gli ultimi due paragrafi della tesi sono invece dedicati alla seconda fase dell'intervento, ovvero la *video-preservazione* che, nel rispetto dell'*intentio auctoris* e dell'*intentio operis*, è rivolta al ripristino dell'opera. In questo caso si è proceduti alla selezione di sette opere in video, una per ogni artista coinvolto attivamente nel progetto, ognuna rappresentativa di una problematica emersa e, contestualmente, di una delle forme espressive in cui si manifesta la videoarte tra cui il video-monocanale, la video-installazione e la video-performance (mono o multi canale).

Per ciò che riguarda il coinvolgimento degli artisti (solo dopo il quale sono stati individuati gli studi di caso) si è scelto di selezionare quelli attivi in ambito locale e più vicini alle attività (video) della galleria negli anni Settanta (in ordine di nascita Sartorelli, Celli, Sillani, Viola, Fassetta, Ambrosini, Sambin) mediante un modello d'intervista predefinito cui è dedicato il terzo capitolo [3.3]. Nel corso di tre successivi incontri si è poi proceduto - lo storico sul piano dei fatti e il testimone su quello della narrazione - alla ricostruzione del particolare periodo indagato e delle opere scelte. Le interviste presenti in appendice sono il frutto di più trascrizioni e revisioni e sono state verificate e implementate ad ognuno dei tre incontri.

L'ultimo capitolo della tesi [3.4], infine, è dedicato alla descrizione delle attività svolte durante la video-preservazione e in vista dell'individuazione di un sistema di catalogazione interno al laboratorio La Camera Ottica. Quest'ultimo è stato pensato per essere interoperabile con quello di un'ente che voglia far uso della struttura di dati prevista nella normativa ministeriale italiana OAC (Opera d'Arte Complessa) licenziata dall'ICCD (Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione).²²

Nel cercare di rendere interoperabili il sistema interno del laboratorio e la struttura ministeriale sarà evidente che né il primo, né la seconda presentano degli strumenti sufficientemente adeguati per la descrizione del *work-flow* utilizzato nel trattamento del materiale digitalizzato e degli oggetti fisici, dal momento in cui il fondo viene consegnato al laboratorio alla sua restituzione alla committenza insieme a tutto l'apparato documentario emerso o prodotto. Nel caso in cui si vogliano conservare e

²² Poiché la OAC 3.1 risalente al 2005 sta per essere superata dalla versione 4.0, che tuttavia non è stata ancora resa pubblica, lo studio sarà portato avanti a partire da una bozza di quest'ultima aggiornata al novembre 2015 della quale si è entrati in possesso grazie ad un progetto di tirocinio tra l'Università degli Studi di Udine e l'ICCD. Il tirocinio è stato avviato e portato a termine dalla studentessa Greta Badolato tra il 2014-2015, in seguito alla convenzione tra l'Università degli Studi di Udine e l'ICCD, nell'ambito delle ricerche portate avanti dal gruppo di lavoro del laboratorio La Camera Ottica poi confluite nella tesi di laurea magistrale *Catalogare l'opera d'arte contemporanea: un'ipotesi di documentazione audiovisiva nell'opera di Philippe Parreno* (Relatore, C.G. Saba; correlatore L. Parolo, A.A. 2014/2015)

tramandare opere effimere e immateriali come quelle di Media Art, ipotizzare l'implementazione dei sistemi di inventariazione e catalogazione significa non solo rendere accessibili i dati e le informazioni raccolte che, se disposte con criterio, diventano strumenti fondamentali, imprescindibili e finalmente accessibili per la ricerca; ma anche tramandare opere che a distanza di soli quarant'anni rischiano di andare perdute per sempre. Infine, si dovrà anche individuare un piano di preservazione digitale a lungo termine che consenta di monitorare periodicamente lo stato di conservazione dei file e dei supporti.

Anche se alla luce del panorama attuale, dello stato della disciplina storico-artistica e degli interessi culturali e politici che sembrano prevalere ipotizzare in Italia un modello ideale di salvaguardia come quello proposto sembra sempre più difficile, se non si individuano presto dei piani di preservazione vi è il rischio serio che una parte del patrimonio artistico (audiovisivo) italiano recente scompaia, prima ancora che vi sia stato il tempo di procedere alla sua storicizzazione.

1. I Contesti

1.2 Tra storiografia e critica

Nella prima parte intitolata *Contesti* l'obiettivo è quello di fotografare lo stato della disciplina storico-artistica in Italia dagli anni Settanta agli anni Novanta, anche in relazione alla critica d'arte, per poi analizzare più nello specifico le fonti critiche e storiografiche relative, in particolare, alla videoarte degli anni Settanta in Italia. In particolare in questo capitolo si vuole definire cosa s'intende per fonti critiche e storiografiche e per fare questo ci si è affidati alla monografia di Franco Bernabei *Percorsi della critica d'arte* (1995)²³ che si pone (anche) l'obiettivo di problematizzare la differenza - soprattutto metodologica - esistente tra l'approccio critico e quello storico approntando gli strumenti per un'analisi critica delle fonti a disposizione.

Come si cercherà di dimostrare e come si è anticipato in introduzione, uno dei maggiori problemi riscontrati durante l'indagine del *corpus* di storiografie sulla videoarte (ma non solo) degli anni Settanta è la ricostruzione senza l'uso delle fonti dirette del periodo, l'incrocio dei dati emersi dalla ricerca e una chiara metodologia d'indagine; si è anche detto che, più in generale, si tratta di un problema della storia dell'arte contemporanea. Probabilmente anche per questo Bernabei sostiene che definire l'oggetto di studio della disciplina storico artistica e, di conseguenza, l'approccio da adottare, risulta problematico quando lo sguardo sia rivolto al Novecento: a partire dalla difficoltà di definire cosa sia considerabile arte e cosa, invece, sia da escludersi da tale categoria; dalla tipologia di documenti che ci si trova a dover esaminare - le fonti; e dalla dualità tra storia e critica che segna in particolar modo il secolo passato e quello presente.

Quest'ultimo punto è sicuramente quello più problematico quando si guardi la storia dell'arte contemporanea del secondo Novecento in Italia. Dall'analisi delle fonti storiografiche si noterà infatti che nella maggior parte dei casi sono scritte da 'storici' che negli anni Sessanta e Settanta assumevano il ruolo di critici militanti. Si prendano, ad esempio: la monografia di Barilli, *Storia dell'arte contemporanea in Italia. Da Canova alle ultime tendenze* (2007); il volume a due mani di Giulio Carlo Argan e Achille Bonito Oliva intitolato *L'Arte moderna 1770-1970-l'Arte oltre il Duemila* (2002) e quello a cura del secondo critico *l'Enciclopedia delle Arti Contemporanee*

²³ F. Bernabei, *Percorsi della critica d'arte*, Cleup, Padova, 1995 (1° ed. 1991)

(2010); *Le ultime tendenze dell'arte oggi. Dall'Informale al Neo-oggettuale* di Gillo Dorfles pubblicato la prima volta nel 1961 e poi aggiornato nell'edizione (la sedicesima) del 1999; infine, per ciò che concerne una forma artistica in particolare, il supplemento Art e Dossier di Celant dedicato all'*Arte Povera* (2012).²⁴

Anche qualora gli autori delle storiografie non siano stati diretti testimoni, questi hanno assunto spesso alcuni - non tutti - i critici dell'epoca a fonti primarie non solo per la narrazione degli eventi e dei fatti, ma anche (e soprattutto) per la definizione di un - mai esplicitato ma comunque evidente - canone, inteso come serie di artefatti considerati meritevoli di studio che, per estensione, fungono da elemento legittimante per la disciplina e contestualmente sono da essa legittimati. La canonizzazione di alcune forme espressive a scapito di altre ha quindi trasformato (alcune) prassi artistiche consolidate in Italia a partire dagli anni Settanta in una norma rigida che ha portato alla formulazione di un ideale stilistico ben determinato, prima ancora che vi fosse il tempo di storicizzare a tutti gli effetti il decennio artistico in esame.

Un altro aspetto che, come si diceva, sembra essere mancato - soprattutto in ambito italiano - è la riflessione che la disciplina della storia dell'arte avrebbe dovuto, prima di tutto, fare su se stessa. In altre parole, nel riportare i testi o nello scriverli di proprio pugno - a parte rari casi - chi si è accinto a raccontare la storia dell'arte contemporanea lo ha fatto ponendo poca attenzione (o non ponendone affatto) alle questioni metodologiche. Non a caso Bernabei si domanda se sia più giusto parlare di 'storia della storia' o 'storia della critica' dell'arte²⁵ suggerendo poi che la differenza sostanziale tra lo storico e il critico risieda nel fatto che il primo ha prevalentemente compiti ricostruttivi, ha intenti documentari e deve quindi usare il giudizio sulle opere in modo subordinato o discreto, talora dandolo per scontato; e che il secondo può qualche volta mettere da parte le responsabilità informative generali, per dedicarsi ad una lettura intrinseca e ad un giudizio presunto universale.²⁶ Si tratta di una questione di metodo, dove alla libertà del critico si deve opporre l'approccio rigoroso dello storico. Per quanto attiene alla necessità di un giudizio, questo dovrà

²⁴ Cfr., R. Barilli, *Storia dell'arte contemporanea in Italia. Da Canova alle ultime tendenze*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007; G. C. Argan e A. Bonito Oliva, *L'Arte moderna 1770-1970-L'Arte oltre il Duemila*, Sansoni, Firenze, 2002; A. Bonito Oliva (a cura di), *l'Enciclopedia delle Arti Contemporanee*, Electa Mondadori, Milano, 2010; G. Dorfles, *Le ultime tendenze dell'arte oggi. Dall'Informale al Neo-oggettuale*, Feltrinelli, Milano, 2008 (I° ed. 1961; II° ed. aggiornata e ampliata 1999); G. Celant, *Arte Povera*, supplemento al n. 284 di Art e Dossier, Giunti, Milano, 2012

²⁵ «Quale mai opposizione originaria sembra configurarsi fra critica e storia? A prima vista nessuna, e non solo per l'identità, già dimostrata, del materiale, ma anche per la stretta vicinanza del metodo. Sarebbe oggi incomprensibile una storia dell'arte che non procedesse con metodo valutativo nei confronti di artisti, movimenti, periodi, che sono oggetto del suo interesse: senza giudizio critico, ricadrebbe nella condizione di una esposizione, che non conosce esattamente il proprio oggetto [...] e non avrebbe senso una critica dell'opera che non avesse, secondo quanto la coscienza culturale moderna ha insegnato e praticato, orientamento e riferimento storico». In, F. Bernabei, *Percorsi...* Padova, 1995, p. 19

²⁶ «Fare storia, non significa solo narrare una vicenda; ma neppure semplicemente elaborare il materiale documentario a quella relativo. Tanto meno, dunque, affidarsi alla presunta verità dei fatti. Ciò che si deve mettere a fuoco è il rapporto tra passato e presente che non può essere risolto a favore di alcuno dei due momenti». In, F. Bernabei, *Percorsi...* Padova, 1995, p. 20

essere determinato - al di là di ciò che indicano i critici - dal rapporto tra lo storico e l'oggetto di studio²⁷ più che da un indirizzo già tracciato da (alcune) fonti critiche esaminate.

Ma se l'approccio storico e quello critico sono da considerarsi su due piani diversi e lo storico deve pesare il proprio giudizio in rapporto all'oggetto ricercato, perché analizzando la storiografia dell'arte contemporanea del secondo Novecento si trovano monografie e volumi curati e/o scritti dagli allora critici militanti (Bonito Oliva, Celant, Dorfles, Barilli) o a partire dalla struttura narrativa e dai canoni impostati da quest'ultimi? Quando si analizzi la storiografia più strettamente rivolta alla videoarte in Italia con le fonti critiche raccolte si noterà anche che non tutti i critici dell'epoca sono assunti a punto di riferimento e, anzi, i nomi che prevalgono sono quelli di Celant, Barilli, Gerry Schum e Vittorio Fagone mentre sono esclusi quasi sistematicamente dalla ricognizione Tommaso Trini, Daniela Palazzoli, Ernesto Francalanci, Enrico Crispolti, Gillo Dorfles e molti altri (Francesco Carlo Crispolti, Luciano Giaccari, Paolo Cardazzo) che negli anni Settanta partecipano attivamente alla promozione e diffusione della nuova forma artistica.

Per analizzare il processo di costruzione storiografica in rapporto anche con la critica bisogna domandarsi prima di tutto cosa s'intende (e si è inteso) per storia e per storiografia e qual è (stato) il compito dello storico nel tempo. Qui con storia si vuole far riferimento ad un modo di relazionarsi al passato, di ricostruirlo al fine di capire cos'è successo e di tramandarne la memoria in una forma narrativa, filologicamente corretta - a partire dalle fonti primarie - e impostata su una chiara metodologia. Con storiografia s'intenderà invece l'insieme dei testi che, a posteriori e quindi indirettamente, si sono posti l'obiettivo, dichiarato sin dal titolo, di ricostruire - sincronicamente o diacronicamente - la storia della videoarte in Italia negli anni Settanta. Anche quando le varie narrazioni, come si vedrà nel quarto capitolo [1.4], siano prive di un'approccio storico così come inteso in questa ricerca e, dunque, mancanti di una metodologia dichiarata e/o basate prevalentemente su fonti secondarie, lo studio della storia deve essere sempre e necessariamente (anche) un'analisi delle singole narrazioni rapportate al contesto in cui sono sorte.

Non si tratterà quindi di assurgere le fonti storiografiche a basi di partenza per la ricostruzione storica, ma ci si dovrà prima di tutto domandare come, quando, in che contesto quest'ultime sono state scritte, pesandone infine l'attendibilità. Si dovrà inoltre valutare quali tipologie di fonti sono state esaminate ma, soprattutto, se e quale canone di riferimento lo storico ha assunto

²⁷ «Soggetto ricercante e oggetto ricercato si definiscono in certa misura reciprocamente: la domanda dello storico circoscrive, responsabilizza, definisce il momento studiato, almeno quanto la conoscenza di quest'ultimo converte lo storico, aggiustandone ogni volta la percezione della distanza, che li separa e li unisce. E che è propriamente il *luogo del significato*». In, F. Bernabei, *Percorsi...* Padova, 1995, p. 159

(involontariamente o volontariamente), ovvero a quali fonti critiche ci si è attenuti per la ricostruzione del passato.

Nel caso della videoarte in Italia, come si è detto, esiste diversa letteratura storiografica a partire dalla monografia di Bordini del 1995 che è già caratterizzata da un approccio alla ricostruzione storica fondato prevalentemente sull'analisi e lo studio delle fonti indirette: quelle dei critici che negli anni Ottanta sono chiamati a rendere conto, retrospettivamente, del decennio dei Settanta; e quelle (in forma orale o scritta) degli artisti e degli addetti ai lavori. Tra gli anni Novanta e gli anni Duemila si assiste poi, progressivamente, alla produzione di numerose monografie o cataloghi di mostre dedicati alla *storia della videoarte italiana* che, a partire dalle tracce indicate da Bordini, approfondiscono trasversalmente alcune tematiche.²⁸ Tuttavia, come si avrà modo di osservare, le ricerche sono effettuate nuovamente a partire dalle fonti indirette, senza che siano mai esplicitate le incongruenze di datazioni, fatti e dati che emergono chiaramente.

Un impulso alla ricerca sulla videoarte negli anni Settanta è dato, a cavallo tra Novanta e Duemila, dalle migrazioni in digitale delle componenti audiovisive delle opere, grazie alle quali è consentito un nuovo e più ampio accesso ai materiali audiovisivi. I *files* digitali derivati, tuttavia, sono il frutto di una serie di interventi di migrazione precedenti che risultano, più o meno involontariamente, invasivi e che per questo non possono (e non dovevano) considerarsi filologicamente attendibili. Inoltre, se il nuovo accesso alle opere ha contribuito, in concomitanza con un primo studio degli archivi, all'approfondimento di singole realtà come i centri di produzione art/tapes/22,²⁹ la galleria del Cavallino³⁰ e il Centro Video Arte di Ferrara³¹ non ha d'altro canto portato fino a questo momento a cambiamenti nella narrazione della storia della videoarte degli anni Settanta in Italia, la quale si presenta tutt'ora strutturalmente molto simile a quella tracciata da Bordini nel 1995.³²

Diversamente da quanto accadrà negli anni Novanta, negli anni Ottanta non sono stati individuati volumi che si ponessero l'obiettivo - dichiarandolo a partire dal titolo, come è successo per la storiografia successiva - di ricostruire 'per intero' la storia della videoarte (anche) italiana.

²⁸ Cfr., S. Bordini, *Videoarte e arte...*Roma, 1995; M. G. Tolomeo e P. Sega Serra (a cura di), *La coscienza luccicante...*Roma, 1998; S. Fadda, *Definizione zero...*Genova, 1999; B. Di Marino e L. Nicoli, *Elettroshock ...*Roma, 2001; A. Madesani, *Le icone fluttuanti...* Milano, 2002; M. S. Sossai, *Artevideo...*Milano, 2002.

²⁹ Cfr., M. G. Biccocchi, *Tra Firenze e Santa Teresa, dentro le quinte dell'arte. Art/Tapes/22*, Edizioni del Cavallino, Venezia, 2003; C. G. Saba (a cura di), *Arte in videotape. Art/tapes/22, collezione ASAC - La Biennale di Venezia. Conservazione, restauro e valorizzazione*, Silvana, Milano, 2007; V. Collavini, *Amnesie italiane. Lo strano caso di art/tapes/22*, in S. Bordini (a cura di), *Videoarte in Italia...*Roma, 2006, n. 88

³⁰ Cfr., D. Marangon, *Videotapes del Cavallino...*Venezia, 2004

³¹ Cfr., F. Gallo, *La videoarte a Ferrara: ieri, oggi, domani* in, B. Di Marino e L. Nicoli, *Elettroshock ...*Roma, 2001; F. Gallo, *Il video al museo: il Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti a Ferrara negli anni '70 e '80*, in S. Bordini (a cura di), *Videoarte in Italia...*Roma, 2006, n. 88

³² S. Bordini (a cura di), *Videoarte in Italia...*Roma, 2006, n. 88; L. Leuzzi and S. Partridge, *Rewind Italia...*Barnet, 2015; C. Casero e E. Di Raddo, (a cura di), *Anni Settanta...*Milano, 2015; M. M. Tozzi, *La videoarte italiana dagli anni '70 ad oggi...*Ravenna, 2016

Diversamente, la ricostruzione è affidata in forme sempre parziali a critici, artisti e, più in generale, agli 'addetti ai lavori' che pubblicano i loro interventi all'interno dei numerosi cataloghi di festival e rassegne fioriti in quegli anni [1.3.9]. È chiaro che dalla prospettiva degli anni Ottanta, gli anni Settanta sono un passato così recente che non si ritiene necessario il 'distacco' tipico di un approccio storico. Ma si vedrà nel secondo capitolo [1.2] come il metodo utilizzato sia di fatto anche figlio delle rivoluzioni epistemologiche e gnoseologiche che colpiscono tutte le discipline e, quindi, anche la storia e la critica dell'arte. Le fonti degli anni Ottanta saranno comunque citate - ma non approfondite - sia nel terzo capitolo [1.3] dedicato all'analisi del processo di legittimazione della videoarte italiana degli anni Settanta perché sintomatiche di un atteggiamento critico-storiografico diffuso che tornerà anche alla fine degli anni 2000; sia nel capitolo sulla storiografia [1.4] a partire dalla seconda metà degli anni Novanta, in qualità questa volta di fonti privilegiate che gli storici hanno spesso utilizzato in alternativa alla documentazione diretta presente negli archivi privati e pubblici.

Procedendo al confronto tra la fase di legittimazione degli anni Settanta e la ripresa - non critica - a partire dagli anni Novanta si noterà che la struttura narrativa dalla quale ha origine la tradizionale storia della videoarte italiana ha radici molto precoci. Ma se tra gli anni Novanta e i Duemila si era tentato di redarre volumi monografici dedicati alla storia della videoarte in Italia negli anni Settanta e di rivederne criticamente alcuni aspetti, le ultime tendenze storiografiche sembrano riprendere in causa, estremizzandole, le basi metodologiche degli anni Ottanta basandosi però non sulle fonti dirette degli anni Settanta (come si faceva negli anni Ottanta) ma sulle monografie redatte tra anni Novanta e Duemila. Inoltre, sembra che le ultime tendenze si rifacciano all'idea - poche volte resa esplicitamente - che non essendoci un unico modo di narrare la storia ma, anzi, essendocene tanti quanti i diversi punti di vista su uno stesso fatto, lo storico ha solo il compito di collezionare testimonianze orali o scritte, senza metterne in luce i punti di criticità (revisione e verifica incrociata delle fonti) e senza discernerne le categorie (fonti primarie e secondarie, testimonianze dirette o indirette, letteratura storica e critica). Per questo motivo, nei 'fatti', ciò che viene acclamata come 'storia plurale' risulta una narrazione strutturalmente definita che continua a riaffermare solo sé stessa.

Per analizzare la storiografia della videoarte non è solo importante definire le linee metodologiche, ma anche il canone scelto (o rifiutato) rispetto alla varietà di quelli proposti dalle fonti critiche degli anni Settanta. Quest'ultime sono state considerate tali nel corso della ricerca qualora si fosse di fronte a testi scritti contestualmente alle opere, agli eventi e agli artisti trattati e i cui autori si ponessero l'obiettivo di istituzionalizzare la - o di fare un discorso sulla - nuova forma espressiva.

Hanno fatto parte di questa categoria, quindi, tutti i cataloghi e le riviste d'arte contemporanea che in quegli anni promuovono la nuova forma artistica attraverso pratiche discorsive molto più eterogenee di quanto emerge dalla storiografia. Sarà inoltre evidente che non tutti i testi qui trattati come fonti critiche sono scritti da 'critici d'arte' *stricto sensu* - ovvero riconosciuti come tali, come Celant, Fagone, Dorfles, Bonito Oliva ecc. Infatti, sin dalle prime manifestazioni della nuova forma artistica, partecipano alla sua istituzionalizzazione anche i tecnici, gli artisti e i direttori dei centri di produzione (Francesco Carlo Crispolti, Luciano Giaccari, Paolo Cardazzo, Maria Gloria Biccocchi, Lola Bonora ecc.).

Come si è fatto per la storiografia, anche per le fonti critiche non si farà qui distinzione tra le metodologie impiegate, la forma data alla struttura narrativa o il grado di *competenza* dell'autore, ma si prenderà in esame un campione rappresentativo delle istanze che, nel corso del decennio, sono trattate. Si vedrà così che il rapporto tra l'*arte* e il nuovo dispositivo di registrazione e trasmissione viene giustificato spesso in termini storicisti individuando nelle pratiche artistiche delle avanguardie e, in particolare, in quelle dei futuristi, i prodromi di una relazione tra arte e mezzi di comunicazione. Si noterà anche che in una fase iniziale per 'opera in video' s'intendeva, principalmente, la trasmissione dell'immagine televisiva attraverso lo schermo e non in tutti i casi il video-registratore - portatile e non - è un elemento essenziale per la definizione e la distinzione tra 'arte' e 'non arte' video.

L'uso delle caratteristiche specifiche del dispositivo di registrazione sarà invece al centro del discorso nel momento in cui, a trattare la nuova forma artistica, sono alcuni dei tecnici e/o direttori dei centri di produzione (Giaccari, Paolo Cardazzo, Francesco Carlo Crispolti) che instaurano un rapporto diretto con il nuovo mezzo. Diventeranno invece secondarie per molti dei critici, almeno quando si analizzino i lavori assunti a canone, per esempio, da Schum e Barilli, e nonostante la chiara impostazione modernista. Questi aspetti saranno approfonditi nel terzo capitolo [1.3] ma prima, nel secondo [1.2], si vogliono brevemente ricostruire i cambiamenti della disciplina storica e critica (dell'arte) tra anni Sessanta e Novanta.

1.2 Breve storia della storia e della critica d'arte (1960-2000)

Se il primo capitolo era dedicato a distinguere tra fonti critiche e fonti storiografiche, nel secondo si vuole tracciare una brevissima linea genealogica della disciplina storico-artistica e di quella critica tra gli anni Settanta e Novanta al fine di mettere in evidenza la progressiva tendenza dei critici a porsi come *filtro* e fonte privilegiata della storia dell'arte contemporanea. Per la ricostruzione si è partiti dal volume *La storia delle storie dell'arte* (2014)³³ a cura di Orietta Rossi Pinelli che si propone di riassumere la storia della disciplina storico-artistica.

Poiché il volume ferma la ricostruzione agli anni Ottanta e non è concentrato solo sul territorio nazionale e poiché l'intento fondante di questa ricerca era quello di dare precedenza alle fonti dirette dei decenni studiati, si è poi scelto di approfondire l'analisi degli approcci e dei metodi storici attraverso un *focus* particolare sul dibattito sul ruolo della critica ospitato dalla rivista d'arte contemporanea *NAC (Notiziario delle Arti Contemporanee)* tra il 1970 e il 1971, dal quale è subito chiaro che a cavallo tra anni Sessanta e Settanta è in atto un ripensamento determinato principalmente dalla messa in discussione dello statuto ontologico dell'arte, il quale implica nuove forme espressive immateriali, un diverso rapporto con la tecnologia e i *nuovi media* e, proprio per questo, necessita di approcci che vadano oltre a quello formalista tradizionalmente impiegato. In questo stesso periodo un critico come Celant inizia a portare avanti un'idea di critica *acritica*, come lui stesso la definirà, spingendo per un'impostazione storicista evidente già a partire dalla sua monografia *Precronistoria. 1966-1969* (1976).³⁴

Per approfondire meglio il ruolo del critico e dello storico negli anni Ottanta si è scelto poi di prendere a modello esemplare del decennio l'antologia a cura di Francesca Alfano Miglietti dal titolo *Arte in Italia 1960-1985* (1988)³⁵ articolata tra vari saggi e/o articoli di critici, filosofi, artisti e storici. Si tratta di uno dei primi volumi a porsi l'obiettivo di ricostruire la storia dell'arte nel ventennio trattato e si noterà che la ricostruzione storica e la definizione dei canoni sono affidate

³³ Cfr., O. Rossi Pinelli (a cura di), *La storia delle storie dell'arte*, Introduzione, Einaudi, Torino, 2014 [E-book]

³⁴ Cfr., G. Celant, *Precronistoria. 1967-1969*, Centro Di, Firenze, 1976

³⁵ Cfr., F. Alfano Miglietti (a cura di), *Arte in Italia. 1960-1985*, Politi, Milano, 1988

quasi sempre alla figura del critico/curatore, il quale riordina cronologicamente i fatti, le opere e gli artisti definendone i canoni stilistici e gli aspetti di continuità e rottura rispetto al passato e, in particolar modo, alle avanguardie del Novecento.

Analizzando l'antologia si noterà anche che della videoarte italiana degli anni Settanta non si fa menzione mentre una - seppur minima - attenzione è rivolta ai videoartisti attivi principalmente a partire dagli anni Ottanta tra cui sono citati Gianni Toti, i Giovanotti Mondani Meccanici, Mario Sasso e Studio Azzurro. Quest'assenza sembra essere determinata soprattutto dalla direzione intrapresa *dall'arte* a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta e che è ben rappresentata dalla sezione de La Biennale Arti Visive di Venezia del 1980 dedicata alla ricostruzione del decennio appena trascorso (Giardini di Castello, 1980) i cui curatori sono Bonito Oliva, Michael Compton - direttore della Tate di Londra - Martin Kuntz - direttore della Kunsthalle di Lucerna - e Harald Szeemann - ex direttore della Kunsthalle di Berna e curatore di Documenta V (1972) a Kassel.³⁶ Grazie al catalogo dell'esposizione internazionale è possibile notare non solo che si chiude in maniera netta - e traumatica, stando alle dichiarazioni degli artisti [3] - l'epoca della sperimentazione interdisciplinare nell'arte, sostituita da un ritorno alla pittura. Ma anche che la videoarte italiana degli anni Settanta è esclusa dalla ricognizione in questa prima fase di storicizzazione.

Per concludere questa breve ricostruzione che si ritiene fondamentale per entrare, in un secondo momento, nel merito degli approcci degli storici della videoarte degli anni Settanta, si è analizzato il catalogo della 45° edizione de La Biennale Arti Visive di Venezia - *Punti cardinali dell'arte* (14 giugno-10 ottobre 1993).³⁷ Il curatore è nuovamente Bonito Oliva ma, diversamente da quanto quest'ultimo aveva fatto poco più di un decennio prima, questa volta l'impostazione è dichiaratamente contro la storia tradizionale, temporale e diacronica, in virtù di un nuovo modello di ricerca e di storicizzazione espanso spazialmente, sincronicamente. È probabilmente grazie (anche) a questo nuovo approccio volto a far riemergere fatti, artisti e opere da tempo rimossi dalla storia che, a due anni di distanza, nel 1995, è pubblicata la monografia di Bordini; ed è qui che si ferma la breve ricostruzione perché l'argomento sarà ripreso, più nello specifico, a partire dal quarto capitolo [4], quando saranno analizzati i metodi e gli approcci utilizzati dalla storiografia presa in esame.

³⁶ Catalogo della 39° Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, La Biennale di Venezia, 1980

³⁷ 45° Biennale di Venezia *Punti cardinali dell'arte* a cura di Achille Bonito Oliva. Sezione *Transiti*, Padiglione Italia (ai Giardini di Castello), commissione operativa Fulvio Abbate, Viana Conti, Francesco Poli, Vittorio Rubiu, Anne-Marie Sazeau, Aldo Tagliaferri, Angelo Trimarco. Cfr., A. Bonito Oliva (a cura di), Catalogo della 45° Edizione de La Biennale di Venezia, *Punti cardinali dell'arte*, edizioni Biennale, Venezia, 1993

1.2.1 La crisi della storia e della critica tra anni Sessanta e Settanta

Introducendo il volume *La storia delle storie dell'arte* (2015)³⁸ Rossi Pinelli pone in rilievo che gli ultimi tre decenni rappresentano un periodo di profondo disagio per gli storici dell'arte condiviso con quasi tutte le discipline umanistiche, non solo in ambito italiano, e che ha prodotto una diminuzione di finanziamenti e di attività editoriali.³⁹ Rossi Pinelli scrive poi che l'intento iniziale del volume era quello di ricostruire lo stato della disciplina storico artistica fino agli anni Duemila mentre, in un secondo momento, la storia è stata ridimensionata e il volume si chiude alla soglia degli anni Ottanta perché a partire dal decennio successivo si assiste ad una «disarticolazione degli studi, una polverizzazione di quelle che per tanto tempo erano state le direttrici che avevano sorretto la ricerca».⁴⁰

Senza voler necessariamente giudicare in maniera negativa i cambiamenti epistemologici che la disciplina ha subito la curatrice e le autrici del volume sono concordi nell'affermare che gli ultimi vent'anni sono combaciati con «una perdita di centralità della storia dell'arte rispetto ad altri ambiti di studio» portando ad una sorta di liquidità delle frontiere disciplinari attraverso «la caduta dei muri, delle ideologie, l'espansione dei 'plurali' (le 'storie che sostituiscono 'la storia'), i nuovi paradigmi imposti dalla *rete*, l'equivalenza immateriale delle immagini digitalizzate, l'espansione di alcuni modelli forti di ricerca come le neuroscienze, l'antropologia culturale, le 'scienze' della comunicazione, la sociologia e la stessa economia».⁴¹

Dalle parole delle autrici è chiaro dunque che la situazione della disciplina storico-artistica - in Italia ma non solo - appare problematica per due ordini di ragioni: la prima riguarda la crisi generale che ha colpito le materie umanistiche, soppiantate dalle scienze 'dure' che oggi ricevono la maggior parte dei finanziamenti pubblici e privati; la seconda concerne l'estremizzazione di un'apertura inter-disciplinare iniziata a partire dagli anni Sessanta che ha combaciato con la perdita di un'identità definita e, soprattutto, con il rifiuto delle metodologie della storia dell'arte 'classica'.

Nel caso specifico della videoarte, lo studio di quest'ultima, proprio in virtù delle sue caratteristiche specifiche, è stato complicato nel tempo dalla necessità di un approccio interdisciplinare in cui la storia dell'arte era chiamata a confrontarsi con la storia del cinema e dell'audiovisivo, nonché con quella dell'industria e della tecnologia implicata nei processi produttivi e nei contesti espositivi. Sarà però chiaro ad un'analisi del *corpus* di storiografie selezionato che, nell'aprirsi a studi interdisciplinari, il metodo adottato ha finito con il perdere i propri fondamenti storico/metodologici

³⁸ Cfr., O. Rossi Pinelli (a cura di), *La storia delle storie dell'arte...* Torino, 2014 [E-book]

³⁹ Cfr., *Idem*

⁴⁰ Cfr., *Idem*

⁴¹ Cfr., *Idem*

di partenza. Poichè è proprio negli anni Sessanta, ovvero in un momento di forte crisi per la disciplina, che è nata e ha iniziato a vivere la nuova forma artistica, questa serie di problematiche deve aver necessariamente influito sul *come* sono state scritte le storie della videoarte e l'indagine non può che partire dall'analisi dello stato della disciplina a cavallo tra anni Sessanta e Settanta.

Il primo motivo per cui la storia dell'arte si è trovata in difficoltà è dovuto probabilmente all'impossibilità di usare l'approccio formalista per lo studio dell'arte concettuale, interdisciplinare e *sub specie tecnologica*. Di fronte alla messa in discussione del tradizionale concetto di arte non solo a livello di contenuti e di forme, ma anche di tecniche e mezzi, a partire dagli anni Sessanta chi si sia trovato a scrivere d'arte (ma non solo) lo ha fatto aprendosi necessariamente ai più svariati ambiti disciplinari. In Italia, nel 1974, è Argan a fotografare lo stato della disciplina storico artistica scrivendo che quest'ultima si sta sviluppando secondo quattro direttive metodologiche fondamentali: *formalista, sociologica, iconologica e semiologica o strutturalista*.⁴² Le nuove leve di storici dell'arte attingono quindi le maggiori sollecitazioni prendendo le mosse, da un lato, dalla storiografia dei maestri più innovatori come Ernst Gombrich, Erwin Panofsky, Aby Warburg, Meyer Shapiro, Frederick Antal; dall'altro da antropologi, filosofi, sociologi e storici, a partire soprattutto dalla scuola delle *Annales (Ecole des Annales)*, i cui fondatori diventano un riferimento per tutte le scienze umane.

Nello stesso periodo anche la critica dell'arte, come scrive Angela Vettese nel saggio *La critica d'arte. I luoghi di un'autoriflessione* all'interno del volume *Arte in Italia 1960-1985* (1988), affronta il problema «della sua autonomia (dall'estetica filosofica e dalla storia dell'arte) e dalla sua eteronomia (quanto alla strumentazione tecnica): ciò che ancora non viene messo in discussione, in questi anni tutti presi da certezza di storicità, è quanto l'operazione critica sia in grado di riconoscere valori estetici 'obiettivi', quanto insomma il fare critica d'arte, non storia o semplicemente cronaca dell'arte, sia di per sé una pratica legittima».⁴³

Vettese scrive in un momento, la fine degli anni Ottanta, nel quale è già avvenuto quel processo di progressiva convergenza tra i piani della critica e della storia. Come sostiene lei dalla sua prospettiva, ovvero quella di una critica militante attiva sul contesto contemporaneo che ripercorre

⁴² Argan fa discendere il metodo formalistico da Konrad Fiedler sul piano teorico e da Heinrich Wölfflin sul piano dell'applicazione storica; il metodo sociologico dalla storia sociale dell'arte di H. Taine che più che essere una storia dell'arte è una storia della società vista nello specchio dell'arte, per poi essere approfondito da Hauser e Antal; il metodo iconologico prende le mosse da Aby Warburg per poi evolversi con Edwin Panofsky sul piano della storia dell'arte e da R. Wittkower per l'architettura. Per quanto attiene al metodo semiologico o strutturalista, Argan ne testimonia la fase sperimentale in atto. Cfr., Riedizione negli *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, La nuova Italia, Firenze, 1994, pp. 9-38 del saggio G. C. Argan, *La storia dell'arte in Storia dell'arte*, n. 1-2, pp. 5-36.

⁴³ In, A. Vettese, *La critica d'arte. I luoghi di un'autoriflessione* in F. Alfano Miglietti (a cura di), *Arte in Italia...* Milano, 1988, p. 23

la storia della critica dell'arte contemporanea, è il periodo a cavallo tra anni Settanta e Ottanta ad essere considerato cruciale riguardo «alla metodologia, alla strumentazione e al senso stesso dell'operazione di giudizio».⁴⁴

Dopo le prime e più approfondite riflessioni in Italia sul ruolo della critica rispetto a quello della storia dell'arte portate avanti da Lionello Venturi, i critici italiani si sentono legittimati non solo a considerare l'opera non più espressione di un animo ma piuttosto di un contesto - e quindi ad aprirsi alle discipline extra-critiche (o extra-storiche); ma anche a farsi portavoce e *filtro* per la storia dell'arte futura attribuendo a sé il ruolo di discernere tra campo dell'arte e campo *dell'altro* dall'arte.⁴⁵

Vent'anni prima di Vettese, Argan aveva scritto nel saggio *La storia dell'arte* (1969) che «si fa la storia dell'arte non solo perché si pensa che dei fatti artistici si debba conservare e tramandare la memoria, ma perché si ritiene che il solo modo di oggettivarli e di spiegarli sia quello di storicizzarli».⁴⁶ E Francesca Alfano Miglietti nell'introduzione dell'antologia nella quale Vettese pubblica il suo saggio, *Arte in Italia 1960/1985* (1988) cita proprio Argan in appoggio alla scelta di far partecipare al volume *storico* i giovani critici, a dimostrazione del debito che la nuova generazione ha nei confronti dell'impostazione metodologica data dallo studioso romano.⁴⁷ Quella degli anni Settanta e Ottanta è dunque una fase in cui i critici prendono progressivamente il posto degli storici nell'analisi del passato recente sentendosene legittimati in virtù delle diverse metodologie interdisciplinari applicate e che ben si adattano allo studio dell'arte contemporanea.

Non tutti i critici - come notava già Vettese - accettano però il 'relativismo interpretativo' che gli approcci diversi sembrano portare. Tornando alla fine degli anni Sessanta si fa strada una diversa concezione. Se, fino a questo momento, ai critici militanti era stato riconosciuto il ruolo di mediatori tra l'opera e il pubblico, dalla fine degli anni Sessanta quest'ultimi perdono gradualmente la loro funzione sostituiti dagli artisti cui è attribuito il compito di dire cos'è l'arte. Un testo sintomatico a livello internazionale a questo riguardo è *Against Interpretation* (pubblicato nel 1966,

⁴⁴ «Ecco perché il periodo che va dai primi anni Sessanta agli anni Ottanta è considerato cruciale riguardo alla metodologia, alla strumentazione, al senso stesso dell'operazione di giudizio. Ciò non ha riguardato, naturalmente, la critica d'arte che si esercita su manufatti del passato, e che costituisce di norma un ausilio alla Storia dell'arte soprattutto nel campo delle attribuzioni, ma la critica che si occupa di opere e artisti strettamente contemporanei, dei quali essa costituisce un vaglio precedente a qualsiasi archiviazione storica». In, *Ibidem*

⁴⁵ Cfr., A. Vettese, *La critica d'arte. I luoghi di un'autoriflessione* in F. Alfano Miglietti (a cura di), *Arte in Italia...* Milano, 1988

⁴⁶ In, riedizione negli *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*. Firenze, 1994, pp. 9-38 del saggio G. C. Argan, *La storia dell'arte* in *Storia dell'arte*, n. 1-2, pp. 5-36, p. 9

⁴⁷ «La critica si ripresenta, secondo una definizione di Argan, 'come una disciplina autonoma e specialistica...che opera secondo proprie metodologie, ha come fine l'interpretazione e la valutazione delle opere artistiche e, nel suo sviluppo, ha dato luogo al formarsi non soltanto di metodologie appropriate, ma di un vero linguaggio speciale». In, F. Alfano Miglietti (a cura di), *Arte in Italia...* Milano, 1988, p. 7

scritto nel 1964) di Sontag, nel quale l'autrice nega alla critica il diritto di giudicare e di storicizzare il fatto artistico.⁴⁸

Anche in Italia si sviluppa un'impostazione critica disposta ad accogliere un tale ripensamento e lo si vede, ad esempio, durante le fasi organizzative della Dieta di Montepulciano, ovvero la riunione dell'Associazione Italiana Critici d'Arte (AICA) corollario della mostra *Amore mio* nel paesino toscano, descritta con grande precisione da Fabio Belloni.⁴⁹ Tra coloro che rifiutarono di parteciparvi vi è Celant, che - nell'articolo *Per una critica acritica* pubblicato nella rivista *Notiziario Arte Contemporanea (NAC, 1970)* - scrive:

L'arte contemporanea in questo momento chiede di essere lasciata in pace, non vuole essere ridotta a parole o a letture critiche, non vuole intervenire od offrire una lettura del mondo, non si pone in chiave moralistica, non accetta di essere addomesticata secondo una visione univoca e unisensa, rifiuta le incrostazioni interpretative, solo preoccupata di verificare nuovamente la sua intenzionalità *bio-logica*.⁵⁰

La presa di posizione di Celant è ben chiara; il critico deve offrire il suo lavoro «come azione conservativo-storica dei documenti e come evento» astenendosi dunque dal mediarne la comprensione per il pubblico.⁵¹ Strumento di quella che lui definisce *critica acritica*⁵² - e che, dalla prospettiva attuale, fa da prodromo alla storia dell'arte in maniera diversa da quanto suggeriva Argan - sono le pratiche curatoriali e la raccolta di documentazioni fotografiche, filmiche, video o testimonianze che il critico deve poi ordinare in un archivio come farà Celant a partire dal 1970:

Il *lavoro critico* acquista così una diversa dimensione operativa, più che giudicare o stabilire, stendere pettegolezzi o giudizi, *diventa complice*, si istituisce a vita parallela ed autonoma, non artistica, rispetto alla produzione in arte. La critica non diventa arte, ma si istituisce come documentazione e raccolta di dati e avvenimenti riguardo un determinato artista o movimento, mantiene integra la sua autonomia, attraverso l'uso degli strumenti documentativi usati. [...] *Rinunciare al proprio potere per mettersi al servizio dell'arte*,

⁴⁸ «Today is such a time, when the project of interpretation is largely reactionary, stifling. Like the fumes of the automobile and of heavy industry which befoul the urban atmosphere, the effusion of interpretation of art today poisons our sensibilities. [...] To interpret is to impoverish, to deplete the word - in order to set up a shadow world of 'meaning'». S. Sontag, *Against Interpretation. And Other Essays*, Penguin, Londra, 2009 (1° ed. 1966), p. 7

⁴⁹ Cfr., F. Belloni, *Approdi e vedette. Amore mio a Montepulciano nel 1970*, in *Studi di Memofonte*, IX, 2012, pp. 121-136

⁵⁰ In, G. Celant, *Per una critica acritica*, in *NAC*, n. 2 ottobre, 1970, p. 29

⁵¹ Sul testo a questo punto Celant mette una nota a piè di pagina - l'unica - nella quale rende conto del suo modo di intendere la critica scrivendo: «Critica come evento, vedi Harold Rosenberg e l'espressionismo, Lawrence Alloway e la pop art, Lucy Lippard e la Minimal, Germano Celant e l'Arte povera o concettuale, Land art. Critica come conservazione e catalogazione dei residui o tracce degli artisti o dei prodotti artistici, vedi Carla Lonzi, Lucy Lippard, Seth Siegelaub, Gregory Battcock e Germano Celant». In, *Ivi*, p. 30

⁵² In, *Ivi*, p. 29

*annullarsi nel fattuale e restituire all'arte i territori occupati (tracce, documenti, residui, giudizi, funzioni...) è essere acritica.*⁵³

È probabile sia proprio questo stretto giro di eventi - la 'Dieta di Montepulciano' prima e il saggio di Celant poco dopo - che induce Francesco Vincitorio, il direttore, ad ospitare un dibattito sul ruolo della critica tra le pagine della rivista *NAC*.⁵⁴ Seguono tra la fine del 1970 e l'inizio del 1971 molti articoli che accolgono il confronto sul tema appoggiando l'una o l'altra posizione: tra coloro che sono coinvolti nel dibattito a favore della tesi del critico ligure si trovano Carla Lonzi,⁵⁵ Pietro Raffa⁵⁶ e Paolo Fossati;⁵⁷ contro le idee di Celant, invece, si schierano Aurelio Natali,⁵⁸ Marisa Volpi Orlandini,⁵⁹ Tommaso Trini,⁶⁰ Luciano Caramel,⁶¹ Vittorio Fagone⁶² e Italo Tomassoni.⁶³ Il dibattito viene chiuso nel secondo numero della rivista *NAC* (febbraio 1971), ma il mese successivo viene pubblicata una *Postilla* - così il titolo - di Carlo Ludovico Ragghianti,⁶⁴ il quale prende nettamente posizione verso la libertà del critico che tuttavia deve essere «contro ogni equivoco, od alterazione e corruzione», posizione sposata dall'editoriale dello stesso numero.⁶⁵

Dalla prospettiva attuale e da storici è chiaro che nonostante l'intendimento di Celant - ovvero quello di raccontare i fatti attraverso la raccolta e l'organizzazione della documentazione - possa essere parso, nel suo contemporaneo, un atto rivoluzionario, esso è oggi quantomai pericoloso

⁵³ In, *Ivi*, p. 30

⁵⁴ «Commenti al primo numero della nuova serie: è una torre di Babele! Da Celant a de Micheli, da Valsecchi a Trini! Più di uno si è chiesto come farà il lettore a raccapezzarsi fra tante voci discordi. In verità questa «discordia» non è che la prosecuzione e l'accentuarsi della nostra vecchia linea. Il tentativo di una dialettica fra vari orientamenti [...] per la convinzione che soltanto attraverso questo scontro diretto, aperto, leale, è possibile stimolare nei lettori un approccio critico agli avvenimenti artistici». In, Editoriale *NAC*, n. 2 ottobre, 1970

⁵⁵ Cfr., C. Lonzi, *La critica è potere* in *NAC* n. 2, ottobre 1970, p. 5

⁵⁶ Cfr., P. Raffa, *Consigli minimi alla critica*, in *NAC* n. 3, 1970, p. 7

⁵⁷ Cfr., P. Fossati, *Il poi viene dopo*, in *NAC*, n. 2, febbraio 1971, p. 4

⁵⁸ Cfr., A. Natali, *Se la critica tace*, in *NAC* n. 2, ottobre 1970, p. 4

⁵⁹ Cfr., M. V. Orlandini, *Critici si nasce*, in *NAC*, n. 3, novembre 1970, p. 4

⁶⁰ Cfr., T. Trini, *Critica e identità*, in *NAC* n. 1, gennaio 1971, p. 4

⁶¹ Cfr., L. Caramel, *Critica come cooperazione*, in *NAC* n. 1, gennaio 1971, p. 5

⁶² Cfr., V. Fagone, *Seduzioni/Sedizioni*, *NAC*, n. 3, febbraio 1971, p. 6

⁶³ Cfr., I. Tomassoni, *Per una critica reazionaria*, *NAC*, n. 2, febbraio 1971, p. 5

⁶⁴ Come ricorda Sandra Lischi, già nel 1955 il critico Ragghianti aveva «sottolineato le specifiche caratteristiche della bassa definizione televisiva, diversa dalla compattezza fotografica e cinematografica, e la dimensione ridotta dello schermo, oltre ai valori chiaroscurali e figurativi e al carattere vibrante dell'immagine televisiva, in genere trascurati da una critica più attenta ai cosiddetti 'contenuti'». In S. Lischi, *Il linguaggio del video*, Carocci, Roma, 2005, p. 15. L'edizione de testo cui Lischi fa riferimento è C. L. Ragghianti, *Della televisione come fatto artistico*, in *Cinema arte figurativa*, Einaudi, Torino, 1964.

⁶⁵ In, Editoriale, *NAC* n.3, marzo 1971, p. 3. Pochi mesi più tardi viene pubblicato un articolo non firmato, del redazionale, intitolato *Un centro come?* nel quale si spiega che si vuole aprire sull'idea di «dar vita ad una serie di centri di documentazione della arti visive contemporanee». In Redazione *Un centro come?*, *NAC* n. 4, aprile 1971, p. 2. Nel numero successivo c'è l'articolo di Celant *Information Documentation Archives*, «un servizio di informazione e di documentazione sull'arte e sull'architettura» che si pone l'obiettivo, allo stesso tempo, di archiviare e promuovere le forme artistiche contemporanee. Cfr., G. Celant, *Information Documentation Archives*, in *NAC* n. 4, maggio 1971, p. 5. In F. Belloni, *Approdi e vedette. Amore mio a Montepulciano nel 1970*, in *Studi di Memofonte*, IX, 2012 si parla di una lettera che Celant spedisce al comitato organizzativo, nella quale il critico non solo si rifiuta di partecipare, ma mette a disposizione dei suoi stessi colleghi l'archivio che proprio in questa occasione viene presentato pubblicamente. La lettera dimostra anche come già dal 1970 Celant abbia iniziato a muoversi verso il panorama statunitense (propone infatti documentazione di Minimal Art, Conceptual Art, Land Art, Antiform e Arte povera).

soprattutto nel momento in cui i testi siano analizzati in qualità di fonti storiografiche attendibili e non, come dovrebbe essere, di fonti critiche dirette o indirette a seconda del momento in cui sono state scritte in rapporto all'oggetto in analisi.

La raccolta di documenti e la loro presentazione in cataloghi e mostre è, infatti, un altro modo di fare critica, ma non sicuramente un modo acritico o 'cronachistico', principalmente per due motivi: primo, la documentazione è comunque, sempre, interpretazione di un fatto artistico - l'occhio, della telecamera, della cinepresa, della macchina fotografica, dell'operatore, dell'artista, del critico, della rivista è esso stesso un punto di vista unico sull'evento, nonostante vi siano gradi diversi di 'oggettività'. Secondo, la stessa organizzazione e selezione della documentazione all'interno di un *archivio* non è altro che un ulteriore atto critico. È dunque facile capire perché il piano di Celant risulti a lungo andare fallimentare, se l'intendimento è veramente quello di essere *acritici* e lo dimostra bene l'uso che si è fatto dei testi di Celant durante la ricostruzione della storia della videoarte (anche) Italiana.⁶⁶

1.2.2 Storia e critica tra anni Ottanta e Novanta

Eccoci dunque arrivati alla questione centrale che quando saranno analizzate le fonti critiche e storiografiche risulterà evidentemente problematica. Tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta - e soprattutto quando una nuova generazione di storici/critici è chiamata a ricostruire l'ultimo ventennio - progressivamente si inizia a non discernere più tra i piani, le metodologie, le funzioni della storia e della critica. Vettese dalla prospettiva di fine anni Ottanta, 'giustifica' il nuovo atteggiamento «ricco di testi esplicativi e teorici» di Celant solo per il fatto che egli si definisce storico dell'arte rinunciando all'impostazione 'cronachista' a favore di una necessaria *interpretazione*; Vettese sta scrivendo in un'antologia che si propone di ricostruire - storicamente? criticamente? sembra sia lo stesso, tuttavia il titolo non riporta il termine storia - l'arte dal 1960 al 1985. Dunque anche la critica Vettese si pone da una prospettiva storica nei confronti dell'oggetto di studio.

È necessario ricordare che, come si è già anticipato, tra anni Settanta e Ottanta non cambia solo la prospettiva con cui si guarda alla storia e alla critica dell'arte contemporanea, ma anche quella con cui si guarda all'arte. Sintomatica a questo proposito è la retrospettiva organizzata in occasione de La Biennale Arti Visive di Venezia dedicata a ricostruire il passato recente (Giardini di Castello, 1980). I curatori della mostra, come si è detto [1.2], sono Bonito Oliva, Michael Compton, Martin

⁶⁶ In, A. Vettese, *La critica d'arte. I luoghi di un'autoriflessione* in F. Alfano Miglietti (a cura di), *Arte in Italia...* Milano, 1988, p. 31

Kuntz e Harald Szeemann. Nell'introduzione sul catalogo Bonito Oliva riassume il decennio appena trascorso a partire dalla nuova attitudine dell'arte a metà degli anni Sessanta 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».⁶⁷

Se la critica, come scriveva Vettese in *Arte in Italia 1960-1985*, anche e soprattutto attraverso la curatela delle mostre, fa da *filtro della storia*, è chiaro che una retrospettiva sul decennio progettata da alcuni dei curatori e critici più noti del panorama europeo e che avevano contribuito a promuovere determinate correnti, o visioni, a scapito di altre, non può che rispecchiare e dare ragione totalmente a sé stessa.⁶⁸

Ugualmente selettivo sarà Bonito Oliva nella lettura del presente attraverso la già citata affermazione che è «subentrata una diversa mentalità».⁶⁹ 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. Viene inaugurata *Aperto '80*, una speciale sezione per i giovani artisti ripetuta in molte edizioni successive, nella quale proprio quest'anno fanno la loro apparizione cinque protagonisti della cosiddetta *Transavanguardia* (Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria e Mimmo Paladino), teorizzata dallo stesso Bonito Oliva. Sempre di più il critico, il curatore e lo storico, con ruoli distinti fino a poco prima, si trovano a convergere in un'unica figura le cui linee guida sono poi assunte a canone dell'arte.⁷⁰

⁶⁷ 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.

⁶⁸ Come osserva Maria Grazia Messina in *Identité italiane a Parigi, Centre Pompidou, 1981. Le ragioni di un catalogo-cronologia*, l'approccio 'storico' di Bonito Oliva era già evidente durante la curatela della mostra *Ambiente/arte* (La Biennale di Venezia, 1976) e tornerà a Parigi nel 1981, al Centre Pompidou, quando il critico è invitato a curare *Identité italiane. L'art depuis 1959*. In, M. G. Messina, *Identité italiane a Parigi, Centre Pompidou, 1981. Le ragioni di un catalogo-cronologia* in *Gli anni di Piombo. Palimpsesti*, Vol. 1 n. 4, aprile, 2014

⁶⁹ Cfr., A. B. Oliva, *L'arte degli anni Settanta* in Catalogo della 39° Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, La Biennale di Venezia, 1980

⁷⁰ Per un approfondimento della tendenza dei *Nuovi nuovi* si veda F. Alinovi, R. Barilli, R. Daolio (a cura di), *Dieci anni dopo: i nuovi nuovi: Bologna*, dal 15 marzo 1980, GAM, Bologna, 1980. Bonito Oliva, non più da una prospettiva storica ma da quella critica, inaugurando la sezione *Aperto '80* della Biennale 1980 riporta: «se l'arte non ha più il mito di sperimentare nuove tecniche e nuovi materiali, se il suo avanzamento e la sua attualità non dipendono dall'uso di procedimenti legati alla tradizione dell'avanguardia, evidentemente non è più possibile giudicarla in base a tali parametri. [...] Attualità ed inattualità si attraversano incessantemente, senza che esistano codici di comportamento creativo, per quanto riguarda l'opera d'arte. [...] Sia in Europa che in America l'uso 'inattuale' della pittura viene pareggiata all'uso 'inattuale' di altre tecniche compositive, più vicine alla tecnologia ed alla produzione meccanica dell'immagine. [...] L'arte europea punta ad una idea di lavoro artistico che poggia su di una definizione qualitativa ed autosufficiente, che non significa perdere i contatti con la storia, ma ripresa di motivi e fondazione di un nuovo tipo di immagine, legata ad un tessuto culturale all'incrocio di molte possibilità e di un'unica certezza: l'intensità dell'arte». A. B. Oliva, *L'arte degli anni Settanta* in Catalogo della 39° Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, La Biennale di Venezia, 1980 pp. 44-45

Ancor più esemplificativa a questo riguardo è di nuovo l'analisi dell'antologia *Arte in Italia 1960-1985* (1988), anche perché della videoarte, come si accennava, non si fa menzione. Il volume è composto da saggi di: estetica (*Disegno dell'estetica*, Giorgio Maragliano), critica (Vettese), politica (*Arte e ideologia* di Carolyn Chrostov-Bakargiev al quale segue in appendice *Storia di un manifesto mancato* di Fabio Mauri). Un testo viene dedicato da Giorgio Verzotti alle Scuole Romane con, in appendice, un articolo di Italo Mussa⁷¹ del 1981 su *Le avventure della pittura nella Nuova Scuola Romana*, e uno di Enrico Cucconi intitolato *Lavori in corso nell'Ex Fabbrica Cerere*.⁷² Alfano Miglietti si dedica all'Arte Concettuale e all'Arte Povera intitolando il saggio alle due correnti (*Arte Concettuale e Arte Povera*) e aggiunge in appendice gli articoli dell'artista Sol LeWitt *Paragrafi sull'Arte Concettuale*⁷³ e del critico Celant *Arte povera. Appunti per una Guerriglia*.⁷⁴

Gli anni Settanta terminano qui o, comunque, da metà del volume i saggi sono dedicati più nello specifico alle tendenze che si manifestano anche nel contemporaneo: *La Nuova Pittura* di Laura Cherubini è seguito da *La riflessione sulla pittura* (1973)⁷⁵ di Filiberto Menna; *La Transavanguardia* di Antonio D'Avossa riporta il 'testo critico/storico' di riferimento tratto da *La Transavanguardia Italiana* (Giancarlo Politi Editore, Milano 1980) di Bonito Oliva; *Dai Nuovi-nuovi a una generazione postmoderna* di Roberto Dolio termina con l'articolo scritto per Flash Art nel 1983 da Barilli, *Nuovi-nuovi e Postmoderno; Architettura e design postmoderno* di Giacinto Pierantonio è accompagnato invece da *La fine del proibizionismo*, un estratto del testo di Paolo Portoghesi per il catalogo della mostra *La presenza del passato* (Edizioni la Biennale, 1980) e da *Ogni oggetto è diverso da ogni altro* di Alessandro Mendini (Domus, 648, marzo 1984). Ecco ricostruiti gli ultimi venticinque anni di sperimentazione artistica in Italia, già suddivisi per correnti e tendenze e corredati da saggi che, in qualità di dirette testimonianze di personalità autorevoli nel campo dell'arte (critici e artisti), hanno una funzione legittimante. E la videoarte degli anni Settanta in tutto ciò?

Alla fine dell'antologia, subito prima di trattare l'architettura e il *design* post-moderno, sono riportati il saggio di Franco Bolelli intitolato *Nuovi linguaggi e nuovi materiali* e quello di Enrico Cucconi dedicato alla Computer Art, da cui l'omonimo titolo. È in questi che si ritrovano alcuni accenni alle nuove pratiche artistiche *sub specie tecnologica* come la videoarte, anche se gli unici artisti citati appartenenti a questa nuova forma espressiva sono: quelli italiani attivi prevalentemente

⁷¹ In, *Flash Art*, n. 103, maggio, 1988. Cfr., F. Alfano Miglietti (a cura di), *Arte in Italia...*Milano, 1988

⁷² In, *Flash Art*, n. 121, giugno, 1986. Cfr., *Idem*

⁷³ In, *Artforum*, giugno, 1967. Cfr., *Idem*

⁷⁴ In, *Flash Art*, n. 5, novembre-dicembre, 1967. Cfr., *Idem*

⁷⁵ In, catalogo della mostra *La riflessione sulla pittura*, Palazzo Comunale, Arcireale, 1973. Cfr., *Idem*

a partire dagli anni Ottanta come i Giovanotti Mondani Meccanici e Studio Azzurro citati nel testo dedicato ai nuovi materiali; e quelli stranieri come Nam June Paik e Wolf Vostell in qualità di precursori del rapporto tra arte e *nuovi media* e, dunque, della nuova forma artistica definita Computer Art. È inoltre interessante notare che Cucconi, affidandosi soprattutto ai saggi critici di Fagone, fa riferimento agli artisti Gianni Toti e Mario Sasso che sono attualmente considerati (anche) videoartisti, ma che lo studioso indica (solo) come ‘computer-artisti’ e che, in ogni caso, iniziano ad operare a partire dagli anni Ottanta. Cucconi riporta inoltre:

Sebbene non manchi neppure in Italia qualche esempio storico di Computer Art, occorre tener presente che questi esempi pionieristici non hanno mai configurato delle vere e proprie situazioni, anche perché frutto di fortunate quanto sporadiche collaborazioni tra il mondo dell’industria o della ricerca scientifica e singoli operatori. Se invece assumiamo convenzionalmente la fine degli anni Settanta come momento storico che segna una sorta di ‘seconda nascita’ della Computer Art [...] allora diviene possibile cominciare a intravedere il delinearsi di una problematica in parte inedita, con una disseminazione di proposte e di situazioni senza precedenti.⁷⁶

La videoarte ‘scompare’ nell’antologia assorbita in due saggi che fanno i conti, il primo, con i nuovi materiali a disposizione dell’artista negli anni Ottanta; e il secondo con una nuova forma artistica facente parte della categoria dell’Arte Elettronica (come riporta lo stesso Cucconi per spiegare la citazione di Nam June Paik e Wolf Vostell) che trae le sue origini dalle sperimentazioni fatte oltreoceano a partire dagli anni Sessanta e dal dispositivo videografico.

Secondo quanto emerge dal saggio di Cucconi in Italia sembrano non esservi state sperimentazioni in video che, precedentemente o contestualmente alla primissima ‘Computer Art’, abbiano posto le basi per un nuovo rapporto tra l’arte e le nuove tecnologie, se non a partire dalla fine degli anni Settanta. È curioso inoltre che, diversamente dagli altri saggi, in questo caso non siano riportati articoli tratti da riviste o testi critici diretti di riferimento se non, in nota, quelli di Fagone.

Eppure lo stesso Celant - spesso citato nel volume - ritiene doveroso scrivere di videoarte e, più in generale, delle nuove tecniche artistiche, come lo stesso le definisce dando alle stampe *Off Media. Nuove tecniche artistiche: video disco libro* (1977, Celant) dedicato anche all’arte in video. Ma già in quest’ultima monografia, della quale si parlerà molto più nello specifico nel terzo capitolo [3.3], degli artisti di videoarte in Italia negli anni Settanta vengono citati pochissimi nomi, la maggior

⁷⁶ In, E. Cucconi, *Computer Art*, In, F. Alfano Miglietti (a cura di), *Arte in Italia...* Milano, 1988, pp. 233-234

parte dei quali esponenti dell'Arte Povera (Jannis, Kounellis, Giovanni Anselmo, Giuseppe Penone, Gilberto Zorio) o dell'arte cinetica e programmata (Gianni Colombo).

Bisogna a questo punto ricordare che quella stessa crisi epistemologica e gnoseologica che aveva coinvolto la critica si stava ripercuotendo anche sulla disciplina della storia dell'arte in virtù di considerazioni e problematiche che appaiono molto simili a quelle già citate. Progressivamente storici dell'arte come Baxandall e Alpers - prendendo le mosse soprattutto dagli studi di Gombrich - contribuiscono ad ampliare l'orizzonte metodologico e gli obiettivi della storia sociale dell'arte, la quale in questo modo confluiva in una storia culturale sempre più aperta all'antropologia. L'attenzione si sposta così dall'opera al contesto e allo *stile*, che per Baxandall non è un valore formale ma un aspetto partecipante al *period eye*, allo sguardo, ovvero «la percezione visiva condivisa da una comunità in un dato tempo e luogo». ⁷⁷

Rispetto alla storia sociale dell'arte accreditata in quegli anni, Timothy James Clark, invece, introduceva una forte carica polemica di taglio ideologico, in nome di una *New Art History*, «una nuova storia dell'arte marxista, attenta alle questioni di genere, alle differenze culturali di origine etnica e all'affinamento della strumentazione tradizionale dello storico dell'arte». ⁷⁸ Grazie a tali studi si aprono nuovi orizzonti, spesso fortemente ideologici, che avrebbero dovuto consentire di portare avanti una storia 'plurale'. Di fatto, la *New Art History* rifiutava la storia sociale - oramai entrata nell'accademia - e soprattutto le semplificazioni. Come scrive Rossi Pinelli, evidenziata la natura sociale dei manufatti, si azzera «ogni rapporto edonistico con le opere d'arte [...] per il loro essere frutto di esigenze dei committenti, dei contesti, della destinazione d'uso». ⁷⁹

In Italia, la 45° Edizione della Biennale Arti Visive di Venezia *Punti cardinali dell'arte* (14 giugno-10 ottobre 1993) e il saggio *L'arte come mutante neutro* di Mario Perniola a introduzione sul catalogo della mostra del Padiglione Centrale *Transiti* a cura, ancora una volta, di Bonito Oliva, sono sintomatici delle riflessioni che aprono il decennio dei Novanta. Si rifiuta l'approccio storicistico *tout court* «che riesce a pensare solo mediante il ricorso a categorie temporali e

⁷⁷ Cfr., O. Rossi Pinelli (a cura di), *La storia delle storie dell'arte*, Introduzione, Einaudi, Torino, 2014 [E-book]

⁷⁸ Cfr., *Idem*

⁷⁹ Cfr., *Idem*

diacroniche» per aprire ad un metodo «spaziale e sincronico».⁸⁰ Si chiude con la storia e con un approccio - critico e storico - evolucionista, ovvero mirato ad indagare il presente in rapporto al passato in termini di progressione. In sostituzione si propone 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*. Non a caso la mostra *Transiti* si articola a sua volta tra diverse sezioni che propongono opere (e documentazioni) di artisti italiani e stranieri prodotte fra gli anni Sessanta e gli anni Novanta senza un criterio cronologico preciso ma ordinate secondo una logica tematica e/o geografica.⁸¹ Ad introduzione del catalogo un nuovo saggio di Bonito Oliva spiega bene le motivazioni di tale impostazione ed è ugualmente rappresentativo della situazione culturale che si presenta a cavallo tra vecchio e nuovo millennio:

Il progetto della XLV Biennale di Venezia porta come titolo unitario *Punti cardinali dell'arte* proprio per rivendicare una diversa progettualità culturale, non poggiante sulla superbia unificatrice e teorica, ma piuttosto su una struttura a *mosaico*, tesa alla lettura della complessità internazionale dell'arte mediante tasselli espositivi di temi, contesti e personalità individuali della creazione artistica.⁸²

[...] Nel XX secolo è nata la moda di giustificare e spiegare non soltanto i fenomeni ma anche la loro mancanza o rarità. Da qui il bisogno di chiedersi perché nella storia dell'arte la presenza delle donne artiste sia stata raramente riconosciuta nella quantità e qualità. L'errore degli storici è stato quello di assumere il ruolo difensivo di biografi d'arte piuttosto che di opere. Di qui l'analisi sociologica e pateticamente ideologica del passato. [...] Nella storia dell'arte allora vanno recuperate per emancipazione riveduta, solo quelle presenze femminili incisive nella sperimentazione del linguaggio. [...]⁸³

⁸⁰ «La riflessione sull'arte è da più di due secoli condizionata da un punto di vista storicistico, che si interroga continuamente sull'attualità delle opere, dei movimenti, degli artisti, sul rapporto tra la forma e il tempo, sulla maggiore vitalità o obsolescenza da questa o quella produzione. Questo approccio al fenomeno artistico che ha costituito il motore delle avanguardie novecentesche, ha trovato il suo compimento nel tribordo delle mode culturali; la loro durata sempre più breve ha introdotto nell'esperienza del fare artistico un profondo malessere, imprimendogli un movimento convulso, ansimante, affannoso, opprimendolo con l'intimazione di stare ad ogni costo in sintonia col presente, obbligandolo a una corsa inarrestabile verso una meta che sempre si allontana. La domanda dinanzi a cui si trova oggi la riflessione sull'arte non riguarda più il rapporto col tempo, la collocazione storica delle opere, la successione delle tendenze, l'invenzione di parole composte che iniziano con i prefissi «post» e «neo»; occorre liberarsi dai condizionamenti di un evolucionismo storicistico, che riesce a pensare solo mediante il ricorso a categorie temporali e diacroniche. La ricerca di punti cardinali dell'arte implica la scelta di categorie spaziali e sincroniche, che consentano di pensare 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 contraddittorie esperienze artistiche nella loro continuità e nei loro limiti». 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

⁸¹ Le sezioni sono: *Concessione d'immagine* a cura di Vittorio Rubiu, *Fabbrica civica (Terrae Motus)* a cura di Giulio Carlo Argan, *Fabbrica civica (Gibellina)* a cura di Fulvio Abbate, *Parabilia* a cura di Viana Conti, *Premonizioni*, *Persona* a cura di Angelo Trimarco e *Museo Elettronico* a cura di Luciano Giaccari.

⁸² In A. Bonito Oliva, Catalogo della 45° Edizione de La Biennale di Venezia, *Punti cardinali dell'arte*, edizioni Biennale, Venezia, 1993, p. XXIV

⁸³ In, *Ivi*, p. XXXVIII

Viene però da chiedersi: se la storia dell'arte non ha il compito di rivedere il problema di genere (così come i fatti che hanno prevalso e quelli omessi) chi e come determina quali sono state (e sono) le presenze femminili (o i fatti) 'incisive', che dovrebbero essere riportate alla luce? Anche nel 1993 Bonito Oliva attribuisce tale compito alla critica.⁸⁴

La storia dell'arte così come raccontata fino a quel momento può subire delle modifiche secondo Bonito Oliva e, anzi, deve essere rivista e ampliata di fatti, artisti ed eventi che fino a questo momento erano stati rimossi. Ma il compito di tale selezione non spetta allo storico - il pericolo di uno studio storico/sociologico, culturalista, è quello di perdere il riferimento dell'opera - ma al critico/teorico, il quale può usare qualsiasi mezzo a propria disposizione per fare la sua scelta e consentire all'arte di essere tale senza la necessità di rendere conto della storia. Forse è proprio per questo che dal canto suo Bernabei, nella monografia esaminata in precedenza, pubblicata nel 1991 e ampliata per la riedizione del 1994, mette in guardia sull'attitudine 'poco storica' delle novità portate dalle nuove aperture della disciplina storico-critica-artistica.⁸⁵

La 45° Biennale è anche rappresentativa per quanto attiene, in particolare, la videoarte degli anni Settanta. E infatti Giaccari, il direttore dello Studio 970/2 [1.3.2], nella sezione *Transiti* è chiamato a curare la parte da lui intitolata *Museo Elettronico* e presentata da un saggio nel quale mette in luce le nuove sfide che l'arte dagli anni Sessanta pone al museo, sia dal punto di vista espositivo che conservativo. La soluzione secondo l'autore è costituire un museo alla cui base deve esserci «il carattere universalmente comunitario del patrimonio artistico, il che comporta un assetto planetario della struttura museale, nella quale i singoli musei costituiscano le componenti cellulari».⁸⁶

Per questo Giaccari propone una retrospettiva dei video conservati nella sua Videoteca a Varese costituitasi proprio quell'anno in «cellula promozionale del Museo Elettronico», a dimostrazione delle potenzialità delle nuove tecnologie per la documentazione e produzione di opere. Il video degli anni Settanta riemerge in un'importante manifestazione artistica come la Biennale in un momento in cui si stanno rivalutando varie forme ed espressioni artistiche. Non quindi in una

⁸⁴ «Così come non si può dire cosa sia un artista in senso stretto, così non si può dire che cosa sia un critico. Entrambi vivono nell'ampio territorio della cultura, nello spazio della conoscenza. La conoscenza è prodotta con tanti mezzi e dunque il fine giustifica i mezzi, il critico come ho detto altre volte, per quanto mi riguarda, utilizza e può utilizzare l'abilità del funambolo nietzchiano, il disincanto di Warhol ma anche la santità di Sant'Ignazio da Loyola. Il critico scrive le modalità teoriche che permettono all'arte di spostare dalla cronaca e dalla geografia alla storia e dunque di appartenere a un tempo che è quello della durata.» In A. Bonito Oliva (a cura di), *Catalogo della 45° Edizione de La Biennale di Venezia, Punti cardinali dell'arte*, edizioni Biennale, Venezia, 1993, p. XL

⁸⁵ «con il che voglio intendere un'adesione spesso troppo immediata a ideologie di volta in volta considerate illuminanti, se non soteriche, ed il trasferimento dell'attività critica al magico potere di altre forme di conoscenza, psicologie geometrie cosmologie, senza la preoccupazione di un'adeguata meditazione rispetto ai metodi acquisiti e non meccanicamente sostituibili». In, F. Bernabei, *Percorsi della critica d'arte*...Padova, 1995, p. 256

⁸⁶ In L. Giaccari, *Museo Elettronico*, in A. Bonito Oliva (a cura di), *Catalogo della 45° Edizione de La Biennale di Venezia, Punti cardinali dell'arte*, edizioni Biennale, Venezia, 1993, p. 52

retrospettiva dedicata, bensì in una sezione mirata a rivedere criticamente alcune - non tutte - le omissioni fatte dalla *storia*.

Probabilmente, come si diceva ad introduzione del capitolo, è anche in seguito alla 'riemersione', inaugurata proprio dalla Biennale del 1993, dopo un periodo in cui la videoarte è assente dai volumi di storia dell'arte contemporanea italiana ed è ospitata solo in festival dedicati, che nel 1995 viene data alle stampe la già citata monografia *Videoarte e Arte. Tracce per una storia* di Bordini. Ma prima di approfondire la parte più strettamente legata alle fonti storiografiche, il prossimo capitolo [1.3] è dedicato a rintracciare i vari *discorsi* sulla videoarte fatti dalla critica in una fase di legittimazione della forma d'espressione per giustificarne l'esistenza in qualità di opera d'arte.

1.3 Fonti critiche (1970-1980)

Come si è già accennato, in questo capitolo si cercherà di ricostruire la fortuna critica che ha avuto la videoarte italiana degli anni Settanta attraverso l'analisi dei cataloghi di mostre e rassegne, articoli di giornale, antologie, saggi critici, monografie ecc. scritti e pubblicati negli anni Settanta. Questo ha portato a raccogliere il maggior numero di fonti critiche dirette che sono state scritte nel decennio in esame e che si siano poste l'obiettivo di motivare, di analizzare e/o di approfondire l'uso del dispositivo videografico in ambito artistico.

Si è deciso di intraprendere una ricerca di questo tipo in primo luogo perché si sentiva l'esigenza di 'fare ordine' tra le fonti a disposizione dello storico per lo studio di questa forma artistica. In secondo luogo perché l'obiettivo era quello di individuare quali, esattamente, fossero i discorsi intrapresi negli anni Settanta sul mezzo e quali i tentativi di giustificare il suo rapporto con l'arte, la politica e i nuovi mezzi di comunicazione, così da mettere in relazione in un secondo momento quanto emerso con ciò che si è inteso per 'storia della videoarte' negli anni Novanta e Duemila.

Per la selezione delle fonti in un primo momento sono state esaminate le stesse bibliografie messe a disposizione dal *corpus* di storiografie esaminato. Volendo rivolgersi, in questo caso, allo studio della sola critica della videoarte in Italia, si è scelto poi di non prendere in considerazione i volumi scritti contestualmente in altri paesi, se non in maniera comparativa per verificare la situazione della critica a livello internazionale. Inoltre, a partire dai primi sopralluoghi nell'archivio della galleria del Cavallino, sono stati documentati e analizzati i cataloghi, le monografie, le riviste e gli articoli che nel corso del tempo il direttore veneziano ha raccolto e studiato e che spesso derivano dal diretto contatto con artisti, critici ecc., italiani e stranieri.⁸⁷

Dopo aver individuato, raccolto, ordinato e ampliato il bacino delle fonti critiche presenti nelle bibliografie, una seconda fase è consistita nello spoglio delle riviste d'arte e d'architettura degli anni Settanta che erano state maggiormente citate dagli artisti della galleria del Cavallino durante le interviste e/o che si sapeva essere passate al vaglio di Paolo e Gabriella Cardazzo. La ricerca in

⁸⁷ Una prima lista dei cataloghi, delle riviste e delle monografie che Cardazzo ha potuto nel tempo consultare e molte delle quali sono ancora presenti nell'archivio del Cavallino è presente nel volume S. Luginbühl, P. Cardazzo, *Videotapes: arte, tecnica e storia...* Padova, 1980

questo senso è stata circoscritta in particolar modo al periodo compreso tra il 1970 e il 1980 ma, come si vedrà, si farà riferimento anche ad articoli e saggi scritti in precedenza o successivamente. Per ciò che concerne le riviste e i periodici d'arte e d'architettura dei quali è stato eseguito lo spoglio, si è scelto di esaminare i seguenti: *Bolaffi Arte* (1970-1993),⁸⁸ *Data* (1971-1978),⁸⁹ *NAC* (*Notiziario Arte Contemporanea*, 1968-1974)⁹⁰, *Domus* (1928-)⁹¹ *D'Ars* (1960-),⁹² *Marcatrè*

⁸⁸ Il primo numero di *Bolaffi Arte* esce nell'estate del 1970, dopo che l'editore Bolaffi era già stato consacrato nel campo delle pubblicazioni d'arte. Nel 1982 cambia la testata e l'editore che diventa Mondadori. Dalle informazioni che è possibile trovare nel sito della libreria e rivisteria Ferraguti, sembrerebbe che la rivista termini definitivamente nel 1993, ma non è stato possibile definirlo con certezza. Cfr., www.ferraguti.it [visitato in data 9/11/2016]

⁸⁹ Com'è riportato nel sito ufficiale della rivista, dal quale è inoltre possibile accedere alla riproduzione digitale di tutti i numeri, *DATA* all'inizio degli anni Settanta in Italia progettò di costituirsi come database degli eventi d'arte contemporanea. Ciò era suggerito dall'evolversi dell'arte tra New York e Torino, Parigi e Roma, di cui la rivista voleva dare testimonianze documentarie le più esatte possibili. La rivista nasce nel 1970 per volere di Tommaso Trini, il quale collaborava da tempo con *Domus* e stava per iniziare a scrivere sul *Corriere della sera* con Maurizio Calvesi. Il primo numero esce nell'estate del 1971 e la rivista sarà pubblicata fino all'estate del 1978. Per la pubblicazione della rivista Trini collaborerà con Ciacia Nicastro, la quale era stata già collaboratrice di Carlo Cardazzo presso l'editore Giampaolo Prearo. Storici e critici come Mirella Bandini, Renato Barilli, Alberto Boatto, Achille Bonito Oliva, Clino, Castelli, Michel Claura, Klaus Honnef, Daniela Palazzoli, Filiberto Menna, Lea Vergine, vi contribuiscono con saggi e dibattiti e nella sua redazione esordirono giovani critici quali Jole De Sanna, Bruno Corà e Barbara Radice. Cfr., www.dataarte.it/ [visitato in data 9/11/2016]

⁹⁰ Com'è riportato nel sito ufficiale del periodico, dal quale è inoltre possibile accedere alla riproduzione digitale di tutti i numeri, la rivista d'arte contemporanea *NAC* (*Notiziario Arte Contemporanea*) nasce nell'ottobre del 1968 per volontà di Francesco Vincitorio come un progetto autonomo da qualsiasi condizionamento economico che rifiuta ogni pubblicità perché "autonomia e pubblicità spesso non vanno d'accordo". Il costo viene sostenuto dal direttore e tutti i collaboratori scrivono senza compenso nello spirito di accettazione disinteressata di un "servizio" a vantaggio del pubblico. Un esame critico del lavoro svolto porta a chiudere la prima serie dopo 38 numeri, nel 1970, nella consapevolezza della necessità di un salto quantitativo, per una maggiore diffusione della rivista, e qualitativo, per una più ampia articolazione dei contenuti. La seconda serie riprende la pubblicazione nell'ottobre 1970 in base a un accordo con le Edizioni Dedalo di Raimondo Coga. Le pagine di ogni numero diventano 46. L'ultimo numero esce nel dicembre 1974. La ragione dichiarata della chiusura è il disservizio postale che inaridisce l'unica forma di sostentamento della rivista costituita dagli abbonamenti. Di fronte a difficoltà economiche divenute insostenibili, Vincitorio decide di chiudere rifiutandosi di fare consuntivi, ma dichiarando: «consapevoli degli errori compiuti in questi anni, abbiamo però la convinzione di aver cercato di fare un discorso pulito». Cfr., www.notiziarioartecontemporanea.it [visitato in data 9/11/2016]

⁹¹ *Domus* è una rivista mensile di architettura, arredamento, design e arte con sede a Milano. Fondata e diretta (1928-40) da Giovanni Ponti, secondo l'Enciclopedia Treccani diventa sin da subito un efficace strumento di diffusione delle nuove idee in campo architettonico e figurativo. Contribuì al rinnovamento in senso modernista del gusto della borghesia italiana, soprattutto in merito all'arredamento e alle arti decorative. Nel sito ufficiale della rivista non solo è possibile, a pagamento, accedere a tutte le annate, ma l'acquisizione è stata fatta in OCR, ovvero un sistema di riconoscimento ottico che riconosce i caratteri del testo; in questo modo è possibile eseguire ricerche a partire da singole parole chiave. Cfr., www.treccani.it [visitato in data 9/11/2016]

⁹² Nel sito ufficiale della rivista *D'Ars* si spiega che quest'ultima viene fondata nel 1960 da Oscar Signorini ed è una delle prime riviste d'arte contemporanea in Italia. All'avanguardia sui temi, già negli anni Sessanta tratta di cibernetica, linguistica, estetica sperimentale e tantissimi saranno i curatori, tra cui Giulio Carlo Argan, Silvio Ceccato, Raffaele De Grada, Gillo Dorfles, Pierre Restany, Germano Celant. La rivista è tutt'ora in commercio. Cfr., www.darsmagazine.it [visitato in data 9/11/2016]

(1960-1970),⁹³ *La Biennale di Venezia* (1950-1972),⁹⁴ *Flash Art* (1967-).⁹⁵ Inoltre, durante il periodo di studio svolto all'istituzione Film and Video Artists Study Collection, si è esaminata la rivista d'arte illustrata *Studio International* (1893-).⁹⁶

Si è scelto di prendere in considerazione un panorama di riviste così ampio e con posizioni tra di loro spesso molto diverse perché in primo luogo si voleva verificare in che contesti si attesta la presenza - o l'assenza - di un *discorso* sulla videoarte; in secondo luogo perché era necessario approfondire il panorama culturale più generale nel quale si muovono i critici, gli artisti, i direttori di gallerie. Naturalmente, a seconda dello stato delle collezioni delle riviste depositate nelle biblioteche cui si è fatto riferimento, non è stato sempre possibile accedere a tutti i numeri di tutte le annate a partire dal 1970 per arrivare al 1980. Né tutte le riviste prese in considerazione coprono l'intero decennio in esame perché gli editori meno disposti a scendere a patti con un progetto finanziato attraverso la pubblicità (*NAC*, *DATA* e *Marcatrè*) saranno costretti a chiudere l'attività dopo poco e/o proprio nel decennio dei Settanta.⁹⁷

Individuato tutto il materiale necessario si è proceduto ad ordinare cronologicamente le fonti critiche e i fatti narrati, confrontando quest'ultimi sia tra di loro, sia con ciò che emergeva dalle fonti storiografiche. In questo modo si è tentato di chiarire e ricostruire una volta per tutte, con precisione filologica, una linea cronologica generale delle prime fasi di sviluppo della nuova forma artistica italiana e delle pratiche discorsive messe in atto. Una base che, come si vedrà, è un punto di partenza fondamentale per procedere ad un approfondimento degli eventi e delle personalità che hanno fatto parte della 'storia' più particolare della galleria del Cavallino.

⁹³ La rivista *Marcatrè* nasce a Genova nel novembre 1963, è legata al Gruppo 63 ed è divisa per settori (letteratura, musica, cultura, architettura, arti visive, ecc.). Tra gli altri, facevano parte del comitato direttivo Dorfles, Edoardo Sanguineti, Umberto Eco, Paolo Portoghesi, G. Gelmetti, D. Carpitelli, Crispolti. Oltre ad importanti saggi critici, vi trovarono posto testi particolarmente creativi e rubriche varie. La rivista dura fino al 1970. Cfr., www.ferraguti.it [visitato in data 9/11/2016]

⁹⁴ La rivista *La Biennale di Venezia* è stata fondata nel 1950, quando il segretario generale è Rodolfo Pallucchini, e viene portata avanti fino al 1972 in collaborazione con l'Ufficio Stampa dell'Ente; il periodico esce assieme al Bollettino dell'Archivio Storico d'Arte Contemporanea che dallo stesso 1950 è sotto la direzione di Umbro Apollonio. Cfr., www.labiennale.org/ [visitato in data 9/11/2016]

⁹⁵ *Flash Art* è una rivista d'arte contemporanea italiana ed internazionale fondata nel 1967 da Giancarlo Politi, ha inizialmente sede a Roma per poi trasferirsi a Milano nel 1970. Originalmente pubblicata in versione bilingue inglese ed italiano, è stata poi scissa nel 1978 in due edizioni separate, *Flash Art Italia* (in italiano) e *Flash Art International* (in inglese). Cfr., www.flashartonline.it [visitato in data 9/11/2016]

⁹⁶ Nel sito ufficiale della rivista si dice che *Studio International* viene pubblicato la prima volta nel 1893 con il titolo di *The Studio: an Illustrated Magazine of Fine and Applied Art*. Dopo la seconda guerra mondiale l'editore, GS Whittet, rinnova la rivista che viene ridisegnata e prende il titolo con il quale è attualmente conosciuta. A metà degli anni Settanta è visibile un cambiamento di rotta che coincide con l'invito a partecipare a molti degli artisti contemporanei tra cui David Hall, un videoartista inglese che entrerà presto in contatto con la galleria del Cavallino [vedi capitolo 2.4.6 della tesi]. Cfr., www.studiointernational.com [visitato in data 9/11/2016]

⁹⁷ Ci si riferisce alle riviste *NAC*, *DATA*, *Marcatrè*. Un ruolo fondamentale hanno avuto le campagne di digitalizzazione e archiviazione *on-line* già avviate e concluse sulle riviste *DATA*, *NAC* e *Domus*. Avendo accesso libero (*DATA* e *NAC*) o a pagamento (*Domus*) a tutte le annate la ricerca, che per altre riviste ha richiesto più di un mese, è stata sicuramente più precisa e contemporaneamente più veloce.

Un'ultima questione è quella relativa all'arco cronologico di riferimento e, soprattutto, alla data d'inizio della ricostruzione. Si è scelto di partire dalla 3° *Biennale Internazionale della Giovane Pittura* dal titolo *Gennaio 70. Comportamenti, oggetti e mediazioni*⁹⁸ - tenutasi nel gennaio del 1970 all'allora Museo Civico di Bologna e organizzata dall'Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche, altrimenti chiamato EMBA - perché, come si è già anticipato in introduzione, quest'ultima detiene il primato in qualità di prima mostra sul video italiana.

Questo punto d'origine canonicamente considerato al principio dello sviluppo della forma espressiva sarà messo in discussione in un secondo momento e analizzato più nel dettaglio prima attraverso il filtro della storiografia diventando una 'cartina tornasole' dell'approccio che hanno avuto gli storici nel corso del tempo; e poi attraverso le fonti critiche e storiografiche raccolte, al fine di analizzare il ruolo effettivo che ha avuto la biennale bolognese nel suo contesto e di approfondire le pratiche produttive ed espositive messe in campo. In questo modo sarà possibile non solo verificare l'attendibilità dei metodi applicati nel passato e nel presente allo studio della storia della videoarte, ma anche approfondire nel dettaglio un anno, il 1970, nel quale, come si è già anticipato in introduzione, Paolo e Gabriella Cardazzo ospiteranno negli spazi della galleria, per la prima volta, un monitor in trasmissione prodotto un mese prima.

1.3.1 I primi approcci critici ad una nuova forma espressiva (1970)

Come si diceva, la mostra cui tradizionalmente si fa risalire l'arrivo della videoarte in Italia è la 3° *Biennale Internazionale* bolognese curata da Barilli, Trini, Emiliani e Calvesi. Tuttavia, le origini della nuova forma artistica sono generalmente attribuite solo a Barilli e a Gerry Schum. Il primo, infatti, scrive un lungo testo nel catalogo di *Gennaio '70* soffermandosi alla fine sul *video-recording* e, pochi mesi più tardi, in luglio, pubblicherà un articolo, *Video-recording a Bologna*,⁹⁹ per la rivista *Marcatrè* che sarà un punto di riferimento per la storiografia. Il secondo partecipa all'esposizione bolognese (in qualità di rappresentante del contesto internazionale) con il programma da poco

⁹⁸ Cfr., R. Barilli, M. Calvesi, T. Trini, A. Emiliani, Catalogo della mostra 3. *Biennale internazionale della giovane pittura, gennaio 70: comportamenti, progetti, mediazioni*, EBMA, Alfa stampa, Bologna, 1970

⁹⁹ In, R. Barilli, *Video-recording a Bologna*, in *Marcatrè* n. 58/59/60 3/4/5, luglio, 1970, pp. 136-145

realizzato su pellicola, trasferito su nastro magnetico e trasmesso (ma non in questo caso)¹⁰⁰ in televisione dal titolo *Land Art* (1969) grazie al quale, allora e oggi, Schum viene indicato come il primo video-gallerista della storia europea.

Vedremo nel quinto capitolo [1.5] le ragioni e l'attendibilità di queste attribuzioni analizzando più nel dettaglio le pratiche produttive ed espositive. Qui si vuole invece indagare l'impostazione critica che assumono Barilli e Schum nei confronti dell'uso del dispositivo videografico in ambito artistico verificando in breve se ciò che loro scrivono si confà alle pratiche messe in capo dagli artisti in questa primissima fase sperimentale e, soprattutto, se quello di Barilli e Schum è veramente l'unico discorso critico esistente nel 1970.

Nel già citato saggio in apertura del catalogo della mostra *Gennaio '70* Barilli si riferisce con entusiasmo ma molto velocemente al *video-recording* mettendo in luce la differenza sostanziale che intercorre tra il nuovo dispositivo e la pellicola, sia in termini di specificità dei supporti, sia in termini tecnico-produttivi ed espositivi. Più tardi, nell'articolo di *Marcatrè* pubblicato nel luglio 1970, il critico emiliano si dilunga invece molto di più sulle molte "varianti stilistiche" dei diciassette giovani artisti creando delle categorie quali *Iterazione*,¹⁰¹ *Fissazione dell'immagine*,¹⁰²

¹⁰⁰ All'interno del catalogo della mostra *Gennaio '70* più che di 'programma televisivo' (come sarà definito più tardi) si parla di 'documentario' e non si fa riferimento alla trasmissione televisiva di *Land Art* che sarebbe avvenuta il 15 aprile del 1969 grazie alla rete televisiva Sender Freies Berlin (Berlino). La seconda trasmissione, quella del programma televisivo *Identifications* andrà invece in onda il 30 novembre 1970 grazie alla rete televisiva Sudwestfunk Baden-Baden. Quanto scritto nel catalogo di *Gennaio '70* fa invece pensare che il film 16mm *Land Art* sia stato proiettato in pellicola assieme agli altri "documentari" quali *Eurasienstab* (Joseph Beuys, 16mm, Wien, 1967, b/n, 30 min) e *Festival Danza Volo Musica Dinamite* (Degli Espinosa, prod. Port Royal, 1969, 16 mm, b/n, 60' (115')); gli artisti coinvolti in questo film-documentario dovrebbero essere Terry Riley, Steve Paxton, Deborah Hay, La Monte Young, Marian Zazeela, Trisha Brown, Yvonne Rainer, Simome Forti, David Bradshaw. Il festival si è svolto nel 1969 all'Attico di Sargentini. Cfr., www.fabiosargentini.it [visitato in data 9/12/2016]- Cfr., anche D. Mignot e U. Wevers, *Gerry Schum*, catalogo della mostra allo Stedelijk Museum, Amsterdam, 1979 e V. Valentini (a cura di), *Cominciamenti*, catalogo della III Rassegna Internazionale del Video d'Autore, Taormina Arte, De Luca, Roma, 1988

¹⁰¹ Alighiero Boetti (primo nastro, 46'-52', *Numerazione*), Mario Merz (primo nastro, 24'-33', *La serie di Fibonacci*) Cfr., R. Barilli, *Video-recording a Bologna*, in *Marcatrè* n. 58/59/60 3/4/5, luglio, 1970. In, T. Trini, *Mostre in Italia: il circuito è ancora chiuso*, in DOMUS n. 484, marzo, 1970 Trini scrive che Merz ha realizzato il video in collaborazione con un violinista della Rai.

¹⁰² Marisa Merz (primo nastro, 33'-38', *Antibiotico/Registrazione con oggetto di cera e sintesi elettrica*), Pierpaolo Calzolari (primo nastro, 16'-24', *Io e i miei cinque anni nell'angolo della mia reale reale predica*), Mario Ceroli (secondo nastro, 24'-31'40", *Riflessione speculare*). Cfr., *Idem*

Taglio Causale,¹⁰³ *Metateatro*,¹⁰⁴ *Montaggio*,¹⁰⁵ *Concettualità*,¹⁰⁶ *Elettronica*¹⁰⁷ e *Spettacolo-happening*¹⁰⁸ che raggruppano i video in termini contenutistici e linguistici senza tuttavia una vera e propria classificazione secondo uno o l'altro termine.

Ma al di là delle varie pratiche documentate da Barilli, per il critico è solo l'ultima categoria, quella dello *Spettacolo-Happening*, a corrispondere all'uso «più proprio e specifico del mezzo, interamente abbandonato, senza complicazioni “concettuali”, al compito naturale di fissare un'azione in tutta la sua evidenza e flagranza».¹⁰⁹ I video facenti parte di questa categoria sono *Fiori di Fuoco* di Jannis Kounellis e *Chiodo fisso* di Claudio Cintoli, entrambi realizzati registrando a camera fissa un'opera non video.¹¹⁰ Dalla descrizione che fa Barilli sembrerebbe che in questo caso non vi siano tentativi di costruzione di un “linguaggio” audiovisivo ma, anzi, l'uso più “autentico” del dispositivo videografico è quello di fredda registrazione di opere *time-based* (i fiori di Kounellis che ardon) o performative (il processo realizzativo nell'opera di Cintoli).

Ma da dove vengano le indicazioni di Barilli a proposito degli usi specifici di un mezzo nuovissimo come il videoregistratore? Si deve inoltre considerare che l'articolo scritto da Barilli è pubblicato alcuni mesi dopo la mostra mentre ad introduzione del catalogo, nel gennaio 1970, egli cita come caratteristico dell'uso specifico del mezzo il video di Gilberto Zorio dal titolo *Fluidità radicale*. Quest'ultimo nell'articolo di luglio sarà invece inserito nella categoria *Taglio Casuale* per l'elemento «artificiale» dato dalla presenza dell'artista di fronte alla telecamera. A distanza di pochi mesi, quindi, il critico bolognese indica, come specifici, video che differiscono tra di loro non tanto per le tecniche adottate - che sono ridotte al minimo in entrambi i casi - ma per il contenuto audiovisivo, ovvero per ciò che sta dentro il ‘quadro’ dell'immagine televisiva.

¹⁰³ Giuseppe Penone (primo nastro, 38'-46', *Lettere d'alfabeto*), Gilberto Zorio (primo nastro, 9'30"-16', *Fluidità radicale*). Cfr., *Idem*

¹⁰⁴ Michelangelo Pistoletto (primo nastro, 53'-62' *Riflessioni*), Emilio Prini (primo nastro, 62'-70', *Magnete/Proiezioni TV Programmazione di elementi a proiezione miniaturizzata con cancellazione alterna nel quadro*). Cfr., *Idem*

¹⁰⁵ Luciano Fabro (secondo nastro, 31'40"-36', *Quid nihil nisi minus?*), Luca Patella (secondo nastro, 8'16', *Preghiere Marziane*, con Sargentini), Gian Emilio Simonetti (il video, come scritto in Barilli/Marcatrè, a causa di “certi inconvenienti di registrazione” è di “ardua lettura”. Probabilmente per questo è stato escluso dalla lista dei video. Cfr., *Idem*

¹⁰⁶ Gino De Dominicis (secondo nastro, 48'30" - 59'10", *Prestidigitazione, Tentativo di volo, Tentativo di far formare dei quadrati invece che dei cerchi intorno a un sasso che cade nell'acqua, La morra cinese*), Giovanni Anselmo (primo nastro, 0-8'17", *Nell'istante in cui appaiono queste scritte è trascorso il tempo che, un giorno la mia ombra partita all'alba dalla cima dello Stromboli, ha impiegato per percorrere una distanza pari a quella tra il Sole e la Terra, 1970?*. In, T. Trini, *Mostre in Italia: il circuito è ancora chiuso*, in DOMUS n. 484, marzo, 1970 Trini scrive che i video sono stati realizzati in un laboratorio Philips). Eliseo Mattiacci (Secondo nastri, 21'-23'50, *Alta acrobazia*). Cfr., *Idem*

¹⁰⁷ Gianni Colombo (secondo nastro, 36' - 47'30", *Vobulizzazione*, In, T. Trini, *Mostre in Italia: il circuito è ancora chiuso*, in DOMUS n. 484, marzo, 1970 Trini scrive che i video sono stati realizzati in un laboratorio Philips). Cfr., *Idem*

¹⁰⁸ Jannis Kounellis (secondo nastro, 0-7'40", *Fiori di fuoco*) e Claudio Cintoli (secondo nastro, 16'-21', *Chiodo fisso*). Cfr., *Idem*

¹⁰⁹ Cfr., *Idem*

¹¹⁰ Per maggiori informazioni sulle opere cfr., paragrafi 1.5.2 e 1.5.3 in questa tesi.

Un suggerimento sulla discendenza del pensiero di Barilli viene dal già citato documentario/ programma televisivo *Land Art*,¹¹¹ realizzato da Schum a cavallo tra il 1968 e il 1969. Anche se la registrazione, così come avverrà per *Identifications* (1970), avviene su pellicola 16mm, si è detto che la storiografia ha spesso riconosciuto il forte contributo del gallerista tedesco nella diffusione della videoarte in Italia. Questo perché Schum ha come obiettivo la trasmissione dei contenuti audiovisivi e l'uso della pellicola al posto del nastro magnetico per l'acquisizione dell'immagine rientra pienamente nelle pratiche delle reti televisive *broadcast* con le quali il videogallerista collaborava negli anni Sessanta. Ciò che accomuna a queste date i punti di vista di Barilli e di Schum è l'attenzione prevalente al contenuto audiovisivo e il fatto che entrambi individuano nel video-film d'artista per la televisione un netto distacco con il film sperimentale e d'artista cercando le specificità del mezzo videografico in negativo rispetto al linguaggio cinematografico e televisivo. Gli effetti (sovraimpressione, montaggio, interventi pittorici e/o d'altro tipo sulla pellicola) in uso nel cinema sperimentale e d'artista vengono banditi in nome di un'essenzialità che tuttavia, nel primo programma di Schum, è ancora registrazione di qualcosa che sta "fuori" e non *idea*, come invece avverrà in *Identifications*¹¹² (1970). Su quest'ultimo - realizzato in collaborazione anche con gli artisti italiani Gianni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Gino De Dominicis, Mario Merz e Gilberto Zorio - lo stesso Schum scrive:¹¹³

The idea which had been reduced to a minimum, just as the gestures of the artists were wrapped up in the landscape. In this way even the most radical idea became reconcilable. *Identifications* will not suffer from this problem. Instead of large-scale objects, in snowy landscape or deserts, we are now shown pure gesture, an attitude or simply a statement by artist. There has been a development away from the autonomous "large-scale-object", in which the idea and concept are subservient to sheer scale or aesthetics. The film was

¹¹¹ Gli artisti coinvolti nell'operazione sono Marinus Boezem, Jan Dibbets, Barry Flanagan, Richard Long, Walter de Maria, Dennis Oppenheim, Roberto Smithson e Michel Heizer.

¹¹² Gli artisti che partecipano sin dall'inizio sono Gianni Anselmo, Joseph Beuys, Alighiero Boetti, Stanley Brown, Daniel Buren, Pier Paolo Calzolari, Gino De Dominicis, Ger Van Eik, Hamish Fulton, Gilbert & George, Gary Kuehn, Mario Merz, Klaus Rinka, Keith Sonnier, Franz Erhard Walther, Lawrence Weiner, Mgilberto Zorio. Buren e Fulton sono stati inseriti dopo il primo broadcast; Serra e Sonnier non sono produzioni Schum ma, probabilmente, sono prodotti dalla Castelli-Sonnabend Tapes and Film Collection. Per questo motivo non sono inseriti in D. Mignot e U. Wevers, *Gerry Schum*, catalogo della mostra allo Stedelijk Museum, Amsterdam, 1979

¹¹³ Gli artisti che partecipano sin dall'inizio sono Gianni Anselmo, Joseph Beuys, Alighiero Boetti, Stanley Brown, Daniel Buren, Pier Paolo Calzolari, Gino De Dominicis, Ger Van Eik, Hamish Fulton, Gilbert & George, Gary Kuehn, Mario Merz, Klaus Rinka, Keith Sonnier, Franz Erhard Walther, Lawrence Weiner, Mgilberto Zorio. Buren e Fulton sono stati inseriti dopo il primo broadcast; Serra e Sonnier non sono produzioni Schum ma, probabilmente, sono prodotti dalla Castelli-Sonnabend Tapes and Film Collection. Per questo motivo non sono inseriti in D. Mignot e U. Wevers, *Gerry Schum*, catalogo della mostra allo Stedelijk Museum, Amsterdam, 1979

reduced in favor of the essence of the object, the idea. [...] The idea as work of art, manifested as through many possibilities.¹¹⁴

Schum trae ispirazione dagli artisti “poveri e concettuali” nel passaggio dagli *artscapes*, *large scale-object* (ancora troppo “pittorici” e/o “cinematografici”) alla registrazione di idee.¹¹⁵ Come scrive lo stesso più nel dettaglio, l’opera in *Identifications* si mostra attraverso l’apparecchio televisivo come l’unione (l’identità) tra l’idea, la sua visualizzazione e l’artista che l’ha inventata.¹¹⁶ Non è ancora chiaro però se il video - e quindi l’opera - sia da considerarsi secondo Schum equivalente all’idea o una sua “riproduzione”, come sembra voler dire paragonando la produzione televisiva d’arte a quella editoriale.

A queste date (1970), tuttavia, Schum appare ancora interprete di quella fase che tra il 1967 e il 1970 vede lo smaterializzarsi progressivo dell’oggetto mentre, nel 1972, quella stessa idea che per gli artisti e per Schum aveva le radici in una radicale scelta politica, prima ancora che estetica, contro la mercificazione dell’oggetto artistico e la triangolazione studio-galleria-collezione, si era trasformata. Nel 1972 si parla già di produzione e distribuzione e le copie dei film trasposti in video-oggetti vengono prodotte in edizione limitata e firmata dall’artista. L’opera d’arte non è più immateriale, ma s’identifica con un prodotto commerciale, riproducibile e, dunque, teoricamente più economico.

Si tornerà a parlare di questo nel prossimo paragrafo [1.3.3]. Qui si vuole porre l’attenzione sulle altre manifestazioni artistiche che, nonostante molto poco citate dalla storiografia, nello stesso anno e in luoghi diversi mettono letteralmente *in mostra* il dispositivo videografico per proporre l’uso da parte delle istituzioni culturali, dei critici, degli artisti e anche degli spettatori in quella che sembra un’azione di vero e proprio “addomesticamento culturale”, come si vedrà più nel dettaglio nel quinto capitolo [1.5]. Ci si riferisce, in particolare, all’*Eurodomus 3* (Triennale di Milano, 14-24 maggio 1970) e alla 35° Edizione de La Biennale di Venezia (giugno-ottobre 1970), visitando il

¹¹⁴ In, Introduzione della mostra televisiva *Identifications* del 30-11-1970, in D. Mignot e U. Wevers, *Gerry Schum...* Amsterdam, 1979. Schum ribadisce la differenza tra i due programmi televisivi nella primavera del 1972, intervistato da Tommaso Trini per la rivista DATA, fondata l’anno prima. «Per la mostra *Identifications*, come per la mostra *Land-art*, le opere furono direttamente create e realizzate dagli artisti per il *medium* TV. Ma vi fu uno sviluppo dagli affascinanti *artscapes* della mostra *land art* ai gesti poveri degli artisti che dimostrarono i loro concetti nella seconda mostra. L’idea fu quella dell’identificazione tra gli oggetti d’arte e l’artista. [...] i lavori della mostra *Identifications* non possono essere visti come *happening*. C’erano concetti mostrati, visualizzati, mediante gesti». In, intervista con Gerry Schum a cura di Tommaso Trini, *Video Tappa. Gerry Schum* in DATA, n. 4, maggio 1972, pp. 70-73. La citazione risponde alla domanda del critico «Qual è la differenza tra la mostra *Land art* e la mostra *Identifications*». In *Ivi*, pp. 71-72

¹¹⁵ Schum, per *Identifications*, elabora un’idea di film per la televisione dove «il film è stato ridotto in favore dell’essenza dell’oggetto, l’idea e che Jean Leering chiama *Process Art*, in Italia viene definita *Arte Povera* e che alcuni critici americani chiamano *Conceptual Art*». Mia tradizione. Cfr., *Ibidem*

¹¹⁶ Quest’ultimo concetto è fondamentale se si pensa che lo stesso Schum, mettendo a confronto le due produzioni, rileva il fatto che mentre in *Land Art* gli artisti compaiono pochissimo nelle loro opere, in *Identifications* vi è un approccio più diretto tra l’artista che si mostra più spesso durante l’azione e il pubblico di fronte allo schermo televisivo

Padiglione Centrale della quale si poteva assistere all'installazione di impianti video a circuito chiuso che trasmettevano in diretta quanto ripreso dalle telecamere.¹¹⁷ Diversamente da ciò che accade all'evento Bolognese, a Milano e a Venezia le esposizioni sono però talmente vaste e articolate che il dispositivo videografico risulta secondario negli articoli che ne parlano. Inoltre, nel caso della Biennale, più che come mezzo artistico il videoregistratore è presentato al pubblico come un nuovo strumento a disposizione del pubblico da sperimentare giocosamente (da parte di tutti) per la trasmissione in diretta dell'immagine appena registrata.

Si avrà il tempo di analizzare più nel dettaglio entrambe queste due manifestazioni nel quinto capitolo [1.5] ponendole in relazione con la mostra bolognese e con la storia della galleria del Cavallino. Qui è interessante riportare cosa scrive su *Domus* Tommaso Trini in qualità, anche questa volta, di curatore,¹¹⁸ sul *Telemuseo*, ovvero *Una mostra + un dibattito in circuito chiuso televisivo (Eurodomus 3, Triennale di Milano, 14-24 maggio 1970)*. Trini informa che Telemuseo implica la nozione di 'Tv libera' elencando una serie di motivi per cui è stata realizzata l'iniziativa, tra i quali quello che cita «Tv libera per un'esperienza artistica esclusivamente televisiva, una mostra per televisione (la prima in Italia), un intervento creativo nelle tecniche del *video-recording*». Dal punto di vista comunicativo sembra quindi chiaro l'innalzamento della "tele-visione" a "tele-contemplazione" e delle "tecniche del *video-recording*" a "tecniche artistiche". Segue poi il resto dell'elenco:

la disponibilità non tecnologica di alcuni artisti (Agnetti, Colombo, Marotta, Mauri, Pistoletto) e critici-scrittori (Martin, Mauri, Pistoletto, Restany, Trini), e perché possano acquisire all'arte nuovi mezzi di comunicazione;

l'esposizione Eurodomus 3, che l'ha organizzata, e per coinvolgere il suo pubblico in riprese dirette proiettate su grande schermo;

un pubblico non specialistico (dell'arte), i visitatori della «terza mostra pilota della casa moderna» e i cittadini del parco milanese;

fare accedere la creatività a tutti gli strumenti, tutti i canali;

avviare le prime ricerche su un linguaggio visivo che ancora è da venire, fuori dai tecnicismi e dentro la comunicabilità;

¹¹⁷ Cfr., U. Apollonio, L. Caramel e D. Mahlow (a cura di), *Catalogo della mostra 35° Esposizione biennale internazionale d'arte*, Venezia, La Biennale di Venezia, 24 giugno-25 ottobre 1970

¹¹⁸ 1° canale Vincenzo Agnetti e Gianni Colombo, *Vobulazione e bieloquenza NEG (9')*, Gino Marotta *Inviato speciale*, Fabio Mauri, *Dibattito*, Henry Martin *Circuito Chiuso*, Michelangelo Pistoletto *Corto Circuito (20' in tutto tra Martin e Pistoletto)*, Tommaso Trini, *In diretta*; 2° canale: Mario Ceroli, Claudio Cintoli, Eliseo Mattiacci, Mariza Merz, Emilio Prini, Gilberto Zorio (probabilmente Gennaio 70). Cfr., T. Trini, *Telemuseo*, in *DOMUS*, n. 488, luglio 1970 e T. Trini, *Mostre in Italia: il circuito è ancora chiuso*, in *DOMUS* n. 484, marzo, 1970. Gli impianti e la realizzazione tecnica sono della Philips Italiana, il coordinamento generale è di Tommaso Trini.

mostrare, anche a Milano, le registrazioni televisive realizzate in occasione della mostra «Gennaio '70» a Bologna;
svolgere un'esperienza parallela ai primi tentativi in atto presso artisti americani (con il sostegno della CBS) ed europei (coordinati da Gerry Schum);
anticipare la rivoluzione della videocassetta, ormai prossima;
concorrere con idee, concetti, colori, luci, a questa rivoluzione.¹¹⁹

Il dispositivo videografico e la trasmissione televisiva, su grande e piccolo schermo, *broadcast* o domestica, dovevano quindi secondo Trini essere usati da artisti e critici per realizzare una nuova idea di museo e di mostra (ma anche di televisione), così come Schum ne portava avanti una diversa di galleria e la rete televisiva CBS (Columbia Broadcasting System) una di televisione. In questo senso l'evento milanese si poneva sì in continuità con quello bolognese, come riporta la storiografia,¹²⁰ ma ad esso si aggiungeva un'idea di televisione in contrasto o in aggiunta a quella tradizionale. Per questo il critico invitava i suoi colleghi e gli artisti a studiare il nuovo mezzo di comunicazione e a sfruttarne le potenzialità.

1.3.2 Video(e)arte come (contro)informazione televisiva (1972-1973)

Chi accoglie subito l'invito di Trini, in un primo periodo, non sono tanto i critici quanto alcuni tecnici video e giornalisti già attivi nella produzione televisiva, i quali cercano di definire e legittimare in maniera prevalentemente tassonomica l'uso del nuovo mezzo in ambito artistico cercando di discernere tra 'arte' e 'non arte' video. Tra questi c'è Francesco Carlo Crispolti, che nel maggio 1971 dà alle stampe il catalogo *Videobelisco. Art Video Recording* (1971)¹²¹, che rende conto delle attività della 'sezione video' (*l'Art Video Recording* diretto da Cesare Bellici) della

¹¹⁹ Cfr., T. Trini, *Telemuseo*, in *DOMUS*, n. 488, luglio 1970

¹²⁰ Cfr., S. Bordini in M. G. Tolomeo e P. Sega Serra (a cura di) *La coscienza luccicante: dalla videoarte all'arte interattiva*, Gangemi, Roma, 1998; S. Bordini, *Arte Elettronica* in *Arte e Dossier*, Giunti Editore, Milano n. 156 (Maggio), 2000 (II° ed. S. Bordini, *Arte Elettronica. I Grandi Movimenti Artistici*, Giunti Editore, Milano 2004); S. Bordini (a cura di), *Videoarte in Italia...* Roma, 2006, n. 88.

¹²¹ F. C. Crispolti, (a cura di), *Videolibro n. 1. Art Video Recording*, Galleria dell'Obelisco, Roma, 1971. Finito di Stampare il 14 Maggio 1971, Tipografia Taccari. Foto di C. Baccolini, Roma. Non fa parte del titolo ma è presente ugualmente sulla copertina quanto segue: *Happenings on Videtape VPL 6 IC. Videorecorder LDL 1000, Telecamera Mini Compact. Art Director F.C. Crispolti. Technical Assistance by Philips*. Nel catalogo, alla fine, è presente un 'minilessico' realizzato da Crispolti con i contributi di Guido Guarda (il quale scriverà l'articolo *La sigla come 'canale' alternativo* sulla rivista *Argomenti e immagini di design* n. 4, gennaio-febbraio 1972 - numero monografico dal titolo *L'immagine iconoscopica: uno strumento*); e una bibliografia che fa prevalentemente riferimento ad articoli di riviste e quotidiani a partire dall'ottobre 1969 (Japan Electronic Engineering, *Il sistema VTR*) fino al maggio 1971 (*Atti del I° colloquio Internazionale sulle video cassette - Cannes e VIDCA Information*). È interessante notare che si tratta prevalentemente di articoli e discussioni rivolte non tanto e non solo all'uso in ambito artistico del dispositivo videografico, ma l'attenzione è invece rivolta all'arrivo delle video-cassette sul mercato internazionale. Com'è risaputo, in realtà il sistema a cassetta in Italia sarà usato negli ambiti della produzione videoartistica tardi; nel 1975 circa la Philips metterà sul mercato italiano le cassette VCR mentre la Sony le U-Matic e U-Matic S. Un altro aspetto rilevante è il fatto che in molti casi gli articoli trattano del *cinema istantaneo*, ovvero della nuova possibilità di vedere film in televisione.

galleria dell'Obelisco (Roma) fondata nel 1946 da Irene Brin e Gaspero del Corso. È evidente che sin da ora - e i prodromi sono sicuramente gli eventi del 1970 e, in particolare, quello milanese - l'uso del dispositivo non porta necessariamente alla realizzazione di un'opera - il lavoro *autonomo* dell'artista - ma viene utilizzato anche nell'ambito della documentazione e dell'informazione.¹²² Così Francesco Carlo Crispolti introduce l'uso che dovrebbe essere fatto del mezzo:

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 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.¹²³

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 sottolinea anche l'uso virgolettato della 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».

Dire che il video poteva essere fatto da tutti e *anche* dagli artisti però porta a dover domandarsi quali usi, del video, sono considerabili *artistici*. O viceversa, come sembra per Francesco Carlo Crispolti, può voler dire che chiunque può fare arte, ovvero, può appropriarsi dei sistemi di comunicazione - attraverso l'uso del videoregistratore - e intervenire direttamente sulla realtà.

¹²² «Lavori autonomi di artisti che utilizzano uno dei sistemi di videoregistrazione attualmente sul mercato; Documentari sull'arte, ad uso delle scuole, dei musei, dei privati; Biografie di artisti; Raccolta di opinioni su argomenti artistici di attualità; Recupero e proposta della fotografia vecchia e nuova; Documentazione di mostre importanti; Dimostrazione di tecniche artistiche vecchie e nuove; Scoperte archeologiche; Ecologia; Visita a collezioni private e a musei; Improvvisazioni; Ecc». Cfr., *Ibidem*

La parola *informazione* era sicuramente molto in voga nel contesto artistico statunitense, soprattutto dopo che il Museum of Modern Art (MoMA) aveva presentato la mostra *Information* (Kynaston Mc Shine, 1970); ma anche in Italia questo termine doveva avere già una sua importanza se Celant lo riporta nel titolo della sua attività critica/archivistica.

¹²³ Cfr., F. C. Crispolti, (a cura di), *Videolibro n. 1*... Roma, 1971.

Come si vedrà, queste due posizioni critiche - quella che cercherà di individuare gli elementi caratterizzanti della 'videoarte' e quella, invece, che tratterà il video come mezzo (di informazione, contro-informazione e/o della pratica artistica contemporanea) attribuendo all'arte un ruolo politico di intervento immediato sulla realtà - percorrono strade in alcuni casi parallele, in altri intersecanti. A seconda del significato ontologico che viene dato all'arte poi - ma anche delle tendenze critiche e storiografiche prevalenti in un periodo o in un altro, delle oscillazioni di mercato, delle mode ecc. - le due posizioni hanno prevalso o dovuto soccombere.

Che s'intendesse con *video* un supporto, un linguaggio, una tecnica o un mezzo, l'uso di questa definizione non è tuttavia quasi mai stato sufficiente per identificare un prodotto come artistico, come invece lo sono stati i termini pittura, scultura, architettura, cinema, ai quali (quasi) in nessun caso si aggiunge il suffisso *-arte*. D'altra parte, il periodo storico in considerazione dimostra che l'aggiunta della parola *arte* era comune tra i movimenti artistici, basti pensare alla Land Art, all'Arte Povera, alla Conceptual Art, alla Earth Art, alla Minimal Art ecc. Si è non a caso in una fase di messa in discussione - una vera e propria destrutturazione - ontologica di ciò che era (o doveva essere) *arte* e quelli citati sono tra i movimenti capofila di questa nuova visione. Per questo, probabilmente, si sentiva la necessità di identificarsi con delle correnti i cui nomi affermavano subito lo statuto artistico delle forme espressive impiegate, le quali non appartenendo ad una concezione tradizionale del fare arte non erano immediatamente riconoscibili come tali.¹²⁴

Per quanto attiene, in particolar modo, alla videoarte negli anni Settanta essa doveva superare il vaglio di una critica abituata ad analizzare opere di pittura e scultura e poco propensa a considerare artistico il frutto di un dispositivo di riproduzione accostato alla televisione, come dimostra anche quanto scriveva Trini a proposito del *Telemuseo* (1970). Uno degli sforzi maggiori in una prima fase sembra infatti proprio quello di differenziarsi dal mezzo di comunicazione di massa rifacendosi a termini come *informazione*, *contro-informazione*, *comunicazione visiva*. Parallelamente si cercherà di mettere in luce gli aspetti caratterizzanti - e cari ad una critica modernista intenta ad analizzare le opere in termini di specificità mediale - che aiutassero nella distinzione tra ciò che, tra le registrazioni su nastro magnetico, poteva essere chiamato arte e ciò che, invece, non era *arte*. Ma questo sembra avvenire con forza soprattutto in un secondo momento.

Nel 1971 la sperimentazione del dispositivo videografico in ambito artistico è (ancora) inserita in un *contro-discorso* che contemporaneamente attiene all'arte, alla politica e alle strategie di comunicazione di massa (informazione).

¹²⁴ Cfr., su questo tema anche V. Valentini e C. Saba (a cura di), *Medium senza medium. Cannibalizzazione e amnesia: il video degli anni '90*, Bulzoni, Roma, 2015

Non solo. Sin da una fase molto precoce il discorso viene ancorato alle avanguardie artistiche di inizio Novecento e già con Francesco Carlo Crispolti è possibile verificare i prodromi del processo di storicizzazione - di per sé legittimante - che sarà poi ripreso da Celant nel 1977 e poi, via via, da molta della storiografia successiva. Secondo Francesco Carlo Crispolti - che scrive nel 1971 - le radici dell'unione tra arte e nuove tecnologie erano da individuarsi nel manifesto *La Radia* (1933) di Filippo Tommaso Marinetti e Pino Masnata.¹²⁵ Non a caso uno dei video che vengono prodotti e promossi dal centro Videobelisco è intitolato *Feu d'artefice* e viene indicato come la ricostruzione elettronica dell'omonimo «balletto senza ballerini» della «compagnia di danza Diaghilev Russian», con «musiche di Strawinsky e scenografie dell'artista Giacomo Balla».¹²⁶ Per quanto attiene all'idea della video-galleria, invece, Crispolti cita l'esperienza di Schum che tra il 1969 e il 1971 può vantare di non poca fortuna critica sia nelle riviste d'arte italiane *DATA* e *Domus*,¹²⁷ che in una storica rivista inglese come *Studio International*.¹²⁸

In questo periodo Giaccari - fondatore del centro di produzione Studio 970/2 a Varese a cavallo tra anni Sessanta e Settanta - non ha ancora pubblicato quella che è poi passata alla storia come la *Classificazione dei metodi di impiego del videotape in arte* (1973). Tuttavia, già all'inizio del 1972 il tecnico (e, stando alle fonti di questo periodo, sedicente artista) partecipa al numero monografico della rivista *Argomenti e immagini di design*¹²⁹ (1972) dal titolo *L'immagine iconoscopica: uno strumento*, con un lungo articolo, *Tv Out*.¹³⁰ È chiaro che, anche in questo caso e nonostante Giaccari partecipi a una serie di iniziative in varie gallerie dal titolo *Tv-Out*, la parola al centro del discorso non è *arte* ma *informazione*. Ecco cosa egli riporta per spiegare gli eventi che organizza:

La contro-informazione televisiva [...] deve ribaltare la situazione della TV ufficiale ed essere in primo luogo gestita direttamente dagli utenti attraverso la organizzazione di nuclei CC TV di paese e di quartiere. [...] I nastri potranno essere scambiati tra i vari gruppi ed in nessun caso dovrà essere operata alcuna forma di censura, dato che qualsiasi

¹²⁵ Cfr., G. Saba (a cura di), *Cinema Video Internet. Tecnologie e avanguardia in Italia dal Futurismo alla Net.art*, CLUEB, Bologna, 2006

¹²⁶ Cfr., Archivio dell'Obelisco, la Centrale dell'Arte, Roma. Faldone *Rassegna stampa 1971*, Daily American Magazine, 16-21 maggio, 1971. Secondo l'articolo il balletto avrebbe avuto luogo a Roma nel 1917

¹²⁷ Cfr., Tommaso Trini, *Video Tappa. Gerry Schum* in *DATA*, n. 4, maggio 1972, pp. 70-73 e T. Trini, *Di videotape in videotappa. Note sui primi esperimenti televisivi da parte degli artisti*, in *DOMUS*, n. 495, febbraio, 1971, pp. 49-51

¹²⁸ Cfr., C. Harrison, *Art on TV*, in *Studio International*, Vol. 181, n. 929, gennaio, 1971 e C. Blotkamp, *Dutch artists on television*, Vol. 181, n. 934, giugno, 1971

¹²⁹ Cfr., *L'immagine iconoscopica: uno strumento* numero monografico della rivista *Argomenti e immagini di design*, n. 4, gennaio-febbraio 1972.

¹³⁰ L'articolo è suddiviso tra i paragrafi *Informazione e contro-informazione*, *Controinformazione teoria e pratica*, *Audiovisivi CC TV e videocassette*; *Circuito e standardizzazione*; *Tv ufficiale e Tv-Out*.

parte di un programma che risultasse prolissa a giudizio degli utenti successivi, potrà essere sanata facendo scorrere velocemente alcuni metri di nastro.¹³¹

E per connettere il discorso sull'arte a quello politico e tecnologico, cercando di far valere lo statuto artistico di questa operazione, lo stesso Giaccari si chiede:

Questo processo è confacente a un artista? Il processo in sé è una forma d'arte? L'arte nel senso di concetti estetici può comprendere i cambiamenti sociali, documentare questi mutamenti e può provocare nuove letture? [...] L'utilizzo del video è nell'ambito del tempo. Se l'arte significa senso di ritmo, di composizione, di flusso, allora i documenti televisivi ben realizzati sono espressioni artistiche. Se l'esperienza-video vuol essere una testimonianza dei cambiamenti sociali e riflettere lo stile della vita attuale, avrà bisogno di tutti i contributi artistici che è capace di generare. [...] Infatti, se il pubblico non è coinvolto e stimolato, non importa il mezzo che si utilizza per l'informazione perché in ogni caso il risultato non sarà una forma d'arte, in quanto la tecnologia in sé non lo è.¹³²

I due rapporti più rilevanti che si sente la necessità di 'giustificare' sono quello tra arte e politica e quello tra arte e tecnologia. Cosa, del video e dei suoi 'impieghi', è considerabile artistico se l'uso della tecnologia e/o il contenuto politico di per sé non lo sono? In questo caso Giaccari parla di *senso di ritmo, di composizione, di flusso*. Ma si tratta di valori formali universali difficilmente - oggettivamente - riconoscibili. Inoltre essi sono rapportabili allo studio di qualsiasi immagine - non solo in movimento - in un senso molto ampio. Probabilmente per questo Giaccari chiama in causa il pubblico, il quale è indicato come il vero portatore di giudizio, l'unico che può determinare lo statuto di *artisticità* a seconda del grado di *coinvolgimento* e *stimolo*.

1.3.3 Video tra opera e documentazione (1972-1975)

L'esigenza che porta Giaccari, attorno al 1972/1973, a comporre *La classificazione dei vari modi di impiego del videotape in arte* emerge sicuramente dalla diffusione del mezzo - in registrazione o trasmissione - nei contesti artistici da lui frequentati e dalla nascita, contestualmente, di un interesse

¹³¹ In, L. Giaccari, *Tv Out*, in *L'immagine iconoscopica: uno strumentoArgomenti e immagini di design*, n. 4, gennaio-febbraio 1972, p. 32

¹³² In, *Ivi*, p. 34

da parte dei collezionisti per questa nuova forma artistica, quanto meno negli Stati Uniti.¹³³ Ma sorge anche dalla pluralità degli usi cui egli assiste e che porta alla necessità di differenziare (tra le altre cose) quando si può parlare di opera (*arte*) e quando di documentazione (*non-arte*). Effettivamente dal 1971 al 1973 in Italia si può assistere al diffondersi di iniziative private e - in minor numero - pubbliche, non solo per l'esposizione dei video, ma anche per la loro produzione. Abbiamo citato il caso della galleria dell'Obelisco, ma anche Giaccari è attivo sul territorio (le prime sperimentazioni con il nuovo dispositivo si aggirano attorno al 1971)¹³⁴ apprestando anche alcune videosalette. Queste attività, come si dirà meglio nella seconda parte [2], coinvolgeranno gallerie quali, ad esempio, la Diagramma a Milano (1971), la Bertesca a Genova (1971) e la succursale della galleria del Naviglio (Milano) a Venezia (1972).

Nascono in questo periodo anche centri di produzione come quello toscano di art/tapes/22 diretto da Maria Gloria Bicchieri, sprovvisti di uno spazio espositivo e più specificamente rivolti alla produzione e distribuzione. E altri pubblici come quello di Ferrara, il Centro di Video Arte diretto da Lola Bonora, che affiancavano all'attività di produzione di opere in video quella di documentazione artistica e sociale sul territorio. Entrambi questi centri, significativamente, cominciano nel 1973 mentre Paolo Cardazzo realizza il primo video *d'arte* nell'estate del 1974 ma, come si è anticipato più volte, aveva già iniziato molto prima a produrre video di documentazione e *informazione*.¹³⁵

Si avrà il tempo di approfondire le attività di Bicchieri, di Bonora e, ovviamente, del direttore della galleria del Cavallino. Qui è importante dire che il primo centro nasce con intenti espressamente

¹³³ Nell'articolo *È nata l'arte dell'era televisiva. Veni, Video. Vici?* Giaccari si presenta così: «il primo operatore culturale italiano ad interessarsi del rapporto tra arte e televisione intorno agli anni 1967-1968. Oltre ad essere egli stesso un 'videoartista' e ad aver prodotto videotape e videodocumentazioni con altri artisti, ha compiuto ricerche sui vari metodi di impiego del videotape in arte ed ha progettato varie edizioni audiovisive, come 'videoreporter', reportage semestrale in *videotape* sugli avvenimenti artistici più importanti». Nell'articolo si fa inoltre riferimento al fatto che in Bolaffi (gennaio 1972) era stata pubblicata una lettera da New York dal titolo *Videomondo*, nella quale Lucio Pozzi oltre ad «una descrizione accurata del mezzo, citava alcuni degli operatori più attivi e anticipava inoltre delle prospettive offerte dall'impiego del nuovo mezzo espressivo e sugli inizi di questa nuova forma di collezionismo d'arte». In, L. Giaccari, *È nata l'arte dell'era televisiva. Veni, Video. Vici?*, in Bolaffi Arte, n. 49, aprile/maggio 1975, p. 77-81

¹³⁴ Non si sa molto degli inizi di Giaccari. 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'idea complessiva di Giaccari è rimasta ferma allo stadio progettuale. Ciò che è stato effettivamente prodotto durante l'evento sono delle pellicole (numero da definirsi) dalle quali Giaccari ha estrapolato gli *still* che sono presenti in alcuni cataloghi. È solo a partire dal 1971 che tra le fonti critiche si attestano tracce delle attività di Giaccari nel campo della produzione video. 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, catalogo della mostra *Memoria del video. 2. Presente continuo. vent'anni di eventi video in Italia raccolti da Luciano Giaccari*, Catalogo Mostra Milano, PAC, Padiglione d'Arte Contemporanea, 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, Cagliari, Nuova Prearo, 1990.

¹³⁵ Cfr., L. Parolo, *Il Centro Video Arte, la Galleria del Cavallino e Art/tapes/22*, in C. G. Saba, L. Parolo e C. Vorrasi (a cura di), *Video Arte a Palazzo dei Diamanti. 1973-1979. Reenactment*, Catalogo della mostra, Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara, 2015

rivolti 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. Mentre il Centro Video Arte - come la galleria del Cavallino - affiancherà sin da subito diverse attività, tra cui la documentazione in ambito artistico (mostre, performance, interviste ad artisti e critici ospitati nel territorio ferrarese ed emiliano) e in ambito sociale oltre, ovviamente, alla produzione di 'video(opere)' prevalentemente di artisti italiani.¹³⁶

Da un lato le gallerie progressivamente ospitano nei loro spazi il nuovo mezzo e dall'altro nascono centri privati e pubblici dedicati alla produzione di opere d'arte (ma non solo come si è visto). C'è poi un terzo dato da tenere in considerazione che riguarda le manifestazioni artistiche. In seguito a *Gennaio '70* e alla serie di eventi sorti nei mesi successivi, durante i quali, come si avrà modo di evidenziare nel quinto capitolo [1.5], si assisterà ad un vero e proprio lancio sul mercato del nuovo dispositivo di videoregistrazione (portatile e non) della Philips, vi sono altre occasioni che contribuiscono alla legittimazione del nuovo mezzo tra il 1970 e il 1973.

Francesco Carlo Crispolti collabora all'organizzazione della rassegna dal titolo *Circuito Chiuso-aperto. IV Rassegna d'arte contemporanea 'Acireale Turistico-Termale'* (Palazzo Comunale, 24 sett. 15 ott. 1972) curata da Italo Mussa.¹³⁷ Il *XV Festival dei due mondi* a Spoleto, tra il 24 giugno e il 9 luglio del 1972, ospita la rassegna *Filmperformances* curata da Bonito Oliva - in rappresentanza degli Incontri Internazionali d'Arte di Palazzo Taverna - e coordinata da Bruno Corà - poi curatore con il primo della mostra *Contemporanea* (1973-1974, Parcheggio di Villa

¹³⁶ Cfr., C. G. Saba, L. Parolo e C. Vorrasi (a cura di), *Video Arte a Palazzo dei Diamanti. 1973-1979. Reenactment...* Ferrara, 2015

¹³⁷ Cfr., F. C. Crispolti e I. Mussa (a cura di), *Circuito chiuso-aperto*, catalogo della VI Rassegna d'arte contemporanea Acireale Turistico-Termale, Acireale, Palazzo comunale, 24 settembre-15 ottobre 1972

Borghese).¹³⁸ Durante la rassegna vengono presentati i film e i video di artisti italiani e internazionali. Ma si tratta, prevalentemente, di documentazioni in pellicola, alcune delle quali poi migrate su videotape. In questo caso il nuovo mezzo - usato prevalentemente nella sua funzione di trasmissione - ha solo il compito di memorizzare l'opera - la performance, l'intervento paesaggistico, l'azione concettuale dell'artista - che però è 'fuori' e non 'dentro' il testo audiovisivo. Poiché le opere si presentano in forme effimere e/o immateriali, la loro documentazione è sempre più necessaria ma non per questi 'obiettivi' perché nella maggior parte dei casi, quando si analizzino i linguaggi messi in campo dagli artisti che partecipano alla rassegna, tutto quanto proiettato o trasmesso è frutto di particolari scelte e pratiche tecnico/espressive.

Lo stesso vale anche quando l'opera sembra oramai combaciare perfettamente con la sua trasmissione, come avviene, ad esempio, nel video *Gino De Dominicis vi vede (III° soluzione di immortalità)* (De Dominicis, 1972) prodotto da Schum per la 36° Edizione de La Biennale di Venezia e mostrato contemporaneamente anche alla rassegna *Filmperformance*. Poiché il linguaggio utilizzato è ridotto al minimo delle possibilità (camera fissa, primo piano), è sempre più difficile riuscire a distinguere cosa, in questa fase, possa essere considerato opera e cosa, invece, si debba definire documentazione perché non è sicuramente a partire dalla tecnologia, né tantomeno dalle tecniche espressive impiegate dagli artisti - ovvero dal linguaggio audiovisivo messo in campo - che si può discernere l'*arte* dalla *non arte* video, almeno da quanto emerge dall'analisi dei video e dalle pellicole proposti durante la rassegna curata da Bonito Oliva.

¹³⁸ Dal programma della rassegna si deduce che i film sono: Vito Acconci, *Combination*, (Super8, 21', 1971-72); Ben, *Inventory* (Super 8, 10'15", 1972), Bertrand, *Espressioni* (16mm, 20', 1971), Joseph Beuys, *Eurasiensstab* (8 mm, 21', 1968), Christian Boltanski, *Essai de reconstitution de 46 jours precedent la mort de Francois Giniou* (16mm, 22', 1971), Gianni Castagnoli, *Matrimonio* (Super 8, 9', 1971), Giuseppe Chiari, *Concerto* (16mm, 12', 1971), James Coleman, *Film 8 mm.* (8mm, 1972), Dan Graham, *From sunset to sunrise* (16mm, 5', 1969), Yves Klein, *Azioni e gesti*, (super 8, 12', 1957-62), Jannis Kounellis, *Aria verde*, (16mm, 9', 1968), David Lamelas, *reading of an extract from 'Labyrinths' by J. L. Borges*, (16mm, 1970), Le Gas, *Signal* (16mm, 50', 1968), Eliseo Mattiacci, *Senza titolo* (16mm, 7', 1968), Robert Morris, *Neoclassic* (16mm, 15', 1971), Bruce Nauman, *Bouncing Two Balls...*(16mm, 9'), Luigi Ontani, *Svenimenti* (Super8, 12', 1971), Dennis Oppenheim, *Rocked chest* (Super8, 7', 1970), Pino Pascali, *Senza titolo* (16mm, 9', 1968), Luca Patella, *Manovre naturali*, (16mm, 7', 1968), Claudio Piacenti, *Antimeridiana* (Super8, 9' 1970), Vettor Pisani e Michelangelo Pistoletto, *AEDIPUS - la nascita di un capo* (8mm., 15', 1971), Richard Serra, *Hand Catching*, (16mm, 4', 1969), Lamberto Sesterzi, *Senza titolo* (Super 8, 12', 1970), Robert Smithson, *Spiral Jetty* (16mm., 35', 1969), Keith Sonnier, *Negative*, (16mm, 11'), Roger Weich, *Portrait* (16mm., 20', 1971).

Per quanto riguarda il video, invece, non vi sono riferimenti al formato ma genericamente si scrive *videotape*: John Baldessari, *Inventory* (15', 1972), Stanley Brown, *I step-ten steps* (8'), Gino de Dominicis, *Gino De Dominicis vi vede (III soluzione di immortalità)* (28', 1972), Jan Dibbets, *4 Diagonals* (2'), Luciano Fabro, *Apologo*, (3', 1971), Mario Merz, *Lumaca* (in questo caso si dovrebbe capire se l'opera è quella realizzata da Merz con Schum, e quindi molto probabilmente su film e poi trasferita su videotape o se si tratti di un'altra versione. 6', 1970), Klaus Rinke, *Inhalation* (5', 1971), Peter Roehr, *Filmmontagen I* (a giudicare dalla data, probabilmente è un errore la scritta che lo considera un videotape, 10', 1965), Ulrike Ruckreim, *1234* (1971), Lawrence Winer, *Broken off* (5', 1971). Durante la rassegna sono inoltre mostrate le documentazioni di due eventi, il primo registrato in 16mm, del 1969 e il secondo in video, del 1972: *Festival Danza volo musica dinamite e festival di Musica, danza in U.S.A.* (girati entrambi alla galleria Attico di Roma, il secondo dei quali è probabilmente realizzato da Giaccari). Cfr., www.rewind.ac.uk/rewind [visitato in data 21/12/2016]

La confusione fatta in molti casi - dai critici allora e dagli storici oggi - tra video come opera e video come documentazione è sicuramente causata anche dal fatto che in questo periodo gli artisti, i critici e i galleristi individuano nell'utilizzo delle tracce documentarie lasciate dal passaggio dell'opera nei contesti e su supporti più o meno artistici una nuova forma di *oggettualizzazione* e, di conseguenza, di commercializzazione.¹³⁹ Questo nuovo ruolo è ben chiarito da Giuliano Sergio nel saggio *Informazione, documentazione, opera: le funzioni dei media nelle pratiche delle neoavanguardie tra il 1968 ed il 1970* (2006) quando scrive che «fotografie, libri e cataloghi, ma anche film, registrazioni audio e video assumono [...] un nuovo valore. La loro funzione, fino ad allora limitata all'illustrazione delle opere, si trasforma e questi documenti sono spesso le uniche tracce delle diverse azioni o progetti realizzati dagli artisti, i soli oggetti di cui si dispone dopo la consumazione dell'evento artistico».¹⁴⁰

Se Bonito Oliva e Corà, intitolando la rassegna *Filmperformance* e proponendo nella maggior parte dei casi documentazioni di performance, opere e azioni più o meno concettuali, finiscono con il dare valenza documentaria al nuovo mezzo, la 36° Edizione de La Biennale di Venezia - che per la prima volta si presenta con un titolo, *Opera e comportamento* - sembra sancire definitivamente il passaggio dal *video-nastro* come documentazione di un'opera *altra* a *video-nastro* come opera. È nella parte del catalogo che presenta la sua sezione dedicata ai *video-nastri* che Schum fa la sua dichiarazione:

Queste possibilità di un controllo diretto, di una correzione immediata e di una ripetizione mettono l'artista in grado di lavorare con il nuovo mezzo allo stesso modo che gli era familiare nella pittura e nella scultura. Diversamente dal passato in cui i film o i programmi televisivi sull'arte erano di solito la documentazione o l'informazione dovuta a un cameraman sulle attività artistiche, gli artisti possono ora considerare i video-oggetti come le loro opere proprie, in tutto e per tutto equivalenti alle pitture e sculture.¹⁴¹

Riprendendo le caratteristiche specifiche del dispositivo il video-gallerista porta l'attenzione non più o non tanto sulle tecniche espressive adoperate, come aveva fatto in precedenza [1.3.2], quanto

¹³⁹ Non a caso un critico attento come Celant inizia proprio a partire dal 1970 l'*Information Documentation Archives*, ovvero un archivio dedicato alla documentazione e in questi anni raccoglie e archivia le documentazioni dei movimenti artistici da lui promossi. Per quanto attiene alle gallerie - le prime ad ospitare queste nuove forme artistiche - è chiara la loro esigenza di tenere traccia delle operazioni per poi rivendere alcune copie delle documentazioni (in forma di fotografia, pellicola, nastro magnetico, catalogo, libro d'artista) in numero limitato. Cfr., G. Celant, *Information Documentation Archives*, in *NAC* n. 4, maggio 1971

¹⁴⁰ Cfr., G. Sergio, *Informazione, documentazione, opera: le funzioni dei media nelle pratiche delle neoavanguardie tra il 1968 ed il 1970* in S. Bordini (a cura di), *Videoarte in Italia, Ricerche di Storia dell'arte*, Carocci, Roma, 2006, n. 88

¹⁴¹ In, Catalogo della mostra 36° *Esposizione biennale internazionale d'arte*, Venezia, La Biennale di Venezia, 11 giugno-1 ottobre 1972, p. 31

sul fatto che, finalmente, non era più necessaria la mediazione dell'operatore e l'artista poteva adoperare il mezzo alla stregua di un pennello e di una tela. È in base a questo rapporto che si definisce ora l'artisticità dei video-oggetti.

Nonostante questo, quando poi si analizzino i video prodotti da Schum, la differenza, nuovamente, non sta tanto nel supporto di memorizzazione o nel sistema di registrazione, ma nella possibilità della trasmissione televisiva e il rapporto tra artista e mezzo continua ad essere mediato dall'operatore (Schum). Se da un lato, dunque, l'uso artistico del dispositivo videografico si pone in alternativa alla televisione in termini di linguaggio, dall'altro si differenzia dal cinema non tanto per il supporto o per il dispositivo originale di registrazione, ma nuovamente per il linguaggio (ridotto al minimo, come si è detto [1.3.1]).

Questo lo si nota bene nel catalogo della 36° Edizione de La Biennale, nel quale non si fa riferimento al dispositivo usato per la produzione delle opere presentate da Schum e l'unico aspetto che le differenzia è il fatto che *Land Art* è trasmesso in un'unica serie mentre le altre opere - anche quelle che compongono *Identifications* e che sono realizzate nella maggior parte dei casi in pellicola - sono proposte singolarmente, assieme ad altre prodotte dallo stesso Schum, ma non solo, sotto forma di trasmissione televisiva.¹⁴²

Ma se l'artisticità risiedeva nell'uso diretto che veniva fatto del dispositivo di registrazione, perché venivano considerati video-oggetti - e quindi opere - nastri trasferiti da pellicola e, di conseguenza, realizzati a partire da tecniche e supporti diversi? Sicuramente i *video-oggetti* - al contrario delle pellicole-oggetti - erano di più facile visione sui nuovi registratori per uso domestico ed era quindi plausibile una loro diffusione commerciale (Schum in molti casi confezionava le registrazioni in numero limitato con un'opportuna certificazione da parte dell'artista e già in questi anni si parla di video-cassette, le quali avrebbero semplificato ulteriormente l'utilizzo del videoregistratore). Scompare inoltre (quasi) del tutto il discorso politico fatto negli altri contesti trattati.¹⁴³

Delimitato il campo qualsiasi *video-oggetto* può essere identificato con l'opera:

In base ad un'organizzazione fornita dalla Videogalleria Gerry Schum e su indicazioni critiche fornite dallo stesso Schum e da Renato Barilli, molti artisti avranno la possibilità

¹⁴² I video prodotti da Schum sono quelli di: John Baldessari, *Folding Hat*; Wolf Knoebel, *Projektion X*; Klaus Rinke, *Prendere e buttar acqua*; Ulrich Ruckreim, *Partitions* e *Circles*. I video che non sono stati prodotti da Schum sono: *Negative-positive* e *Massaggiare* di Keith Sonnier (il primo è parte della mostra *Identifications* ma non prodotto da Schum come il secondo) e *Mano che afferra il piombo/Mani che ammucciano terra/Mani legate* di Richard Serra (una parte è presente anche in *Identifications*).

¹⁴³ Cfr., D. Mignot e U. Wevers, *Gerry Schum...* Amsterdam, 1979; F. Pivano, *Manovelle fuori canale. I filmatori italiani. Da underground a indipendenti a collettivi* in, *Domus*, n. 477, agosto, 1969; e F. Pivano, *Obiettivo nell'occhio/coscienza. I filmatori USA dal cinema sperimentale all'underground*, *Domus*, n. 490, settembre, 1970

di mostrare e produrre direttamente video-oggetti nel corso della Biennale di Venezia, all'interno del Padiglione Italiano. Nell'ambito del confronto 'opera e comportamento' ci sarà una mostra video che presenterà video-oggetti di artisti d'avanguardia di varie nazionalità. Queste opere saranno programmate in permanenza su una serie di schermi televisivi. In concomitanza con questa mostra verrà organizzato un video-laboratorio. Il mezzo televisivo risulta straordinariamente attuo a registrare e trasmettere i processi, atteggiamenti, ovvero appunto 'comportamenti'. I video-oggetti realizzati in questo laboratorio durante la Biennale varranno particolarmente a evidenziare il contrasto ovvero il dualismo fra le tradizionali opere d'arte risultanti da attività e tecniche 'artistiche' da una parte, e l'arte intesa come processo o *performance* dall'altra.¹⁴⁴

Il *video-oggetto* - trasmissione televisiva più che registrazione su nastro magnetico - rappresenta in effetti a pieno il dualismo/identità tra le opere risultanti dall'uso di 'tecniche artistiche' e quelle concettuali ed effimere espresse sotto forme performative e processuali, registrate e trasmesse in collaborazione con l'artista. In questo senso i video-oggetti, secondo Schum e Barilli, possono derivare, da un lato, dall'applicazione di tecniche *medium-specific* come il *video-recording*; 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, innalzandolo a opera d'arte riproducibile.

1.3.4 Verso un primo tentativo di classificazione (1973-1975)

Si è visto come l'uso del dispositivo in ambito artistico, in queste date, è assai eterogeneo e difficilmente definibile. Si sarà anche notato che con il procedere del decennio dei Settanta progressivamente si assiste alla produzione di una letteratura molto varia che si affianca alle pratiche curatoriali e produttive. Da un lato si sperimentano usi diversi del dispositivo e, dall'altro, si iniziano a dare le prime linee guida di un discorso teorico che ha la funzione di istituzionalizzare la nuova forma artistica.

A seconda di chi è stato l'autore dei testi esaminati fino a questo punto, si è visto come siano stati messi in risalto alcuni aspetti caratteristici del nuovo mezzo quali la registrazione e la trasmissione in diretta, nonché la praticità d'uso soprattutto nei confronti dell'altro sistema di registrazione dell'immagine in movimento, quello cinematografico composto da pellicola, cinepresa e proiettore. Ma poiché si è in una fase di sperimentazione, sia delle pratiche, che dei discorsi, al di là degli aspetti tecnici e linguistici l'esigenza, eclatante nell'impostazione di Barilli e Schum, è quella di

¹⁴⁴ Cfr., Catalogo della mostra 36° *Esposizione biennale internazionale d'arte*, Venezia, La Biennale di Venezia, 11 giugno-1 ottobre 1972

affermare con forza l'artisticità dei video-oggetti a livello più teorico che tecnico/pratico. Non solo perché spesso il materiale veniva trasferito da film a video e, quindi, era più difficile distinguere le prassi produttive a partire solo dal supporto usato per l'esposizione. Ma anche perché ogni artista in questa fase mette in campo strategie linguistiche proprie.

Per Francesco Carlo Crispolti e per Giaccari sembra invece che in un primo momento il piano della contro-informazione (e quindi politico) e quello dell'arte siano intercambiabili e che la differenza riguardi o l'uso *autonomo* che fa l'artista del video, o il grado di apprezzamento del pubblico. Sia Francesco Carlo Crispolti che Giaccari, inoltre, nell'organizzare le «videoserate»¹⁴⁵ e le «videosalette»¹⁴⁶ useranno il dispositivo non solo per la trasmissione del pre-registrato, ma anche per la costruzione di vere e proprie installazioni dove i monitor sono disposti nello spazio e - in diretta o in differita - riproducono ciò che avviene nell'ambiente circostante similmente a quanto era già successo alla 35° Edizione de La Biennale di Venezia (1970).

È per mettere ordine, spiega Giaccari, alla confusione che sta emergendo, che viene redatta la 'Classificazione' cui la storiografia ha quasi sempre accennato dichiarando che quest'ultima è stata pubblicata nel 1973.¹⁴⁷ La documentazione raccolta fino a questo momento non consente di risalire al testo che nel 1973 sarebbe stato dato alle stampe. Le prime tracce individuate si ritrovano invece nel catalogo della mostra *Impact Video Art '74. 8 Jours video au musée des arts decoratifs* (1974, Losanna), dove si legge, appunto, che «nel maggio 1973 Luciano Giaccari, art-director dello Studio 970/2 di Varese, centro di studi ed attività video dal 1968, ha pubblicato una tesi di classificazione che si propone come primo tentativo di verifica e analisi di una produzione altrimenti indifferenziata».¹⁴⁸ Successivamente, la Classificazione viene presentata da Dorfles nel 1975 all'Espace Cardin di Parigi, nel quadro degli incontri internazionali sul video¹⁴⁹ e lo stesso anno

¹⁴⁵ Cfr., F. C. Crispolti, (a cura di), *Videolibro n. 1*...Roma, 1971

¹⁴⁶ Cfr., L. Giaccari, *Tv Out*, in *L'immagine iconoscopica: uno strumentoArgomenti e immagini di design*, n. 4, gennaio-febbraio 1972

¹⁴⁷ «L'esigenza di definire ambiti precisi all'uso del video in arte nasceva da una notevole confusione esistente sullo strumento, sia a livello teorico che pratico. Pur non mancando esempi di estrema coerenza di impiego, l'uso generalizzato del videotape sia in USA che in Canada che in Europa, si basava spesso su una serie di equivoci che ne limitava ampiamente i risultati. 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 portapack [...] che era legata anche ad una istanza di totale libertà nell'uso del mezzo. [...] 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». Cfr., L. Giaccari, M. Meneguzzo (a cura di), *Memoria del video 1*...Milano, 1987, p. 50

¹⁴⁸ Cfr., R. Berger e J. De Sanna, *Impact Art, Video Art '74. 8 Jours video*, catalogo della mostra Musée des Arts Decoratifs, Losanna, 1974

¹⁴⁹ Cfr., C. G. Saba e L. Parolo (a cura di), *Videoarte a Palazzo dei Diamanti, ferrara, 1973-1979/2015* in C. G. Saba, L. Parolo e C. Vorrasi (a cura di), *Video Arte a Palazzo dei Diamanti*...Ferrara, 2015

viene pubblicata su *Bolaffi Arte* nel numero di aprile-maggio, in un articolo a cura dello stesso Giaccari, a partire dal quale si faranno le prossime considerazioni.

Con il chiaro obiettivo di differenziare l'arte dalla non arte e i diversi usi del video Giaccari propone di distinguere una volta per tutte tra «rapporto diretto» - «l'artista utilizza direttamente il mezzo televisivo» - e «rapporto mediato» - «Il mezzo televisivo riprende il lavoro dell'artista». Per quanto attiene al rapporto diretto, si può poi parlare di «videotape», ovvero «nastro magnetico che costituisce il supporto materiale dell'opera ed è in effetti l'opera stessa - il quale può essere - un *unicum* o avere tiratura più o meno limitata».¹⁵⁰ O di «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».¹⁵¹ Per quanto attiene, invece, al rapporto indiretto, vi sono diverse tipologie tra cui la «Videodocumentazione», il «Videoreportage», la «Videodidattica» e la «Videocritica».

Analizzando l'articolo su Bolaffi del 1975, vi sono poi altri aspetti degni di nota, primo fra tutti la breve ricostruzione intitolata *Chi sono gli uomini del videotape?* che consiste in una delle prime ricostruzioni (in Italia)¹⁵² non solo delle origini del video (è citato Nam June Paik), ma anche del suo sviluppo negli Stati Uniti e in Europa. Gli esempi che vengono dati nella classificazione,¹⁵³ così come il breve *excursus* storico, inducono il lettore a guardare oltreoceano per la definizione e la distinzione tra cos'è arte (uso diretto del video) e cos'è altro dall'arte (uso indiretto). Giaccari cita Dan Graham, Vito Acconci, Dennis Oppenheim, Bruce Nauman, Allan Kaprow, Frank Gillette, Les Levine, Peter Campus e Stephen Beck. Questi gli artisti che hanno realizzato le opere migliori «proprio perché si è fatto un uso approfondito del mezzo». Vi sono poi le sperimentazioni «con l'invenzione e la messa a punto del video-sintetizzatore, 'computerizzando' tutti gli effetti speciali della televisione» e che Giaccari considera fini a sé stesse; e le sperimentazioni «a metà tra arte e

¹⁵⁰ 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

¹⁵¹ Videoperformances e video environments di Wolf Vostell, Dennis Oppenheim, Dan Graham, Joam Jonas, Nam June Paik, Vito Acconci, Allan Kaprow. Cfr., *Ibidem*

¹⁵² Nell'articolo si fa riferimento ad una lettera scritta da Lucio Pozzi sulla videoarte a New York già nel 1972 e pubblicata in *Bolaffi*, gennaio 1972. Cfr., *Ibidem*

¹⁵³ Gli esempi riportati nell'articolo di Giaccari su Bolaffi Arte sono:

1) Videodocumentazione: *TV OUT 3* documentazione integrale del Festival di Musica e Danza alla galleria l'Attico di Roma; videodocumentazione di una lezione di Pablo Neruda di Juan Downey; concerto di Charlotte Moorman e Nam June Paik registrato da Jud Yalkut.

2) Videoreportage: (edizione semestrale dello Studio 970/2), n. 1 su *Contemporanea*, Roma, Project '74, Colonia.

3) Videodidattica: (Laboratorio di video-storia dell'arte (Studio 970/2), progetto in 30 ore sulle avanguardie storiche e contemporanee)

4) Videocritica: 'videocritica' rivista edita dallo studio 970/2, n. 0 *Videoarte*, n. 1, la danza in USA nella post Cunnningam era; n. 2 la musica in USA nella post Cage era ecc. Videointerviste di W. Sharp e Beuys, Acconci, Burden e di L. Giaccari a Christo, La Monte Young, Terry Riley, Bob Wilson. Cfr., *Ibidem*

sociologia» di Ira Schneider e Juan Dowey - ad esempio - che sono «pericolosamente inclini alla politica». Per quanto riguarda l'Europa, Giaccari dà molta importanza a Schum, come aveva già fatto Francesco Carlo Crispolti, criticandone però l'impostazione:

La tendenza di Schum è stata quella di fare la registrazione con la camera fissa, davanti alla quale veniva compiuta l'azione dell'artista. Tale tendenza ha influenzato per diverso tempo molti operatori, benché in fondo fosse un modo 'cinematografico' di fare il videotape, tuttavia per la bravura di Schum, era divenuta addirittura un mito che solo oggi si comincia a rivedere [sono passati solo cinque anni!, *nda*]. Sempre in Europa, poi, si è soprattutto sviluppata, con il lavoro dello Studio 970 di Varese, la tendenza a superare il concetto di videotape inteso esclusivamente come opera dell'artista. Un lavoro analogo viene fatto negli USA da Willoughby Sharp con interviste e videodocumentazioni.¹⁵⁴

Dal 1975 sono quindi già chiare e storicamente tracciate le origini della videoarte (americana ed europea) e le personalità che hanno progressivamente portato all'uso del dispositivo in ambito artistico.¹⁵⁵ E infatti, a partire dal 1973/74, si assiste ad una progressiva moltiplicazione non solo degli spazi artistici (o cinematografici) all'interno dei quali sono ospitate trasmissioni di video, ma anche di manifestazioni dedicate nello specifico al dispositivo videografico. 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.¹⁵⁶ Tra il 12-19 settembre 1973, invece, 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.¹⁵⁷

In novembre si può assistere poi alla mostra *Contemporanea* presso il parcheggio sotterraneo di Villa Borghese curata da Bonito Oliva (Roma, nov. 1973- feb. 1974), articolata in diverse sezioni: Arte (Achille Bonito Oliva); Cinema (Paolo Bertetto); Teatro (Giuseppe Bertolucci); Architettura e Design (Alessandro Mendini); Fotografia (Daniela Palazzoli); Musica e Danza (Fabio Sargentini,

¹⁵⁴ Cfr., L. Giaccari, *È nata l'arte dell'era televisiva. Veni, Video. Vici?*, in Bolaffi Arte, n. 49, aprile/maggio 1975, p. 79

¹⁵⁵ Giaccari omette però di ricordare il centro *art/tapes/22*, nonostante abbiano partecipato insieme alla mostra *Impact Video Art '74*. Cfr., R. Berger e J. De Sanna, *Impact Art, Video Art '74. 8 Jours video...* Losanna, 1974

¹⁵⁶ 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

¹⁵⁷ Cfr., AA. VV., *L'altro video (incontro sul videotape)*, in *Quaderno informativo* n° 44 della IX° Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 1973. Poco prima, a Venezia, durante le giornate del Cinema Italiano, era stato organizzato un convegno su *Libertà e comunicazione*. Cfr., Enrico Menduni, *L'altro video. Videodocumentazione e tv via cavo*, in *Il cinema del riflusso. Film e cineasti italiani degli anni '70*, a cura di Lino Micciché, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 58-66, disponibile al sito www.mediaudies.it [visionato in data 09/10/2016]

saggi di John Rockwell Martha Siegel); Libri e dischi d'artista (Yvon Lambert, Michel Claura); Poesia Visiva e concreta (Mario Diacono); Informazione alternativa (Bruno Corà, Leietta Gervasio, Paolo Medori).

Non è chiaro il ruolo che ebbe il dispositivo videografico in occasione di questa mostra. Mentre, infatti, la presenza di monitor in trasmissione durante l'esposizione bolognese del 1970, come si vedrà meglio nel quinto capitolo [1.5], suscita attenzione da parte della stampa specialistica, in questo caso le trasmissioni sono relegate all'ultima sezione, quella dell'informazione alternativa¹⁵⁸ - non nella sezione «Arte» curata da Bonito Oliva - e la stampa sembra non occuparsene. Confrontando gli articoli usciti su tre riviste d'arte italiane *Flash Art*¹⁵⁹, *Bolaffi Arte*¹⁶⁰ e *NAC*¹⁶¹ è possibile notare infatti che non viene fatta alcuna menzione al video. Solo *Bolaffi Arte*, mostrando la pianta della mostra,¹⁶² ne individua la sede che corrisponde alla lettera **d.** dell'indice, lo «spazio aperto», uno spazio, quindi, non definito quanto gli altri. È inoltre lo stesso Bonito Oliva a dichiarare che i «video-tapes e films d'artista' - rappresentano - il rilevamento e l'informazione più che l'espressività e l'espressione. All'aura di memoria e di creatività che l'opera tradizionale persegue, si sostituisce la registrazione e la notizia».¹⁶³ In questo caso il video è inserito sì in un contesto artistico, ma nell'ambito della (contro) informazione alternativa. Questa tendenza verso i temi politici e informativi per Bonito Oliva è un dato di fatto che li fa ad essere *altro dall'arte* come il critico la intende nella sezione da lui curata.

Se il video viene da un lato messo a parte rispetto all'Arte con la A maiuscola, dall'altro, invece, il mezzo di registrazione e trasmissione viene progressivamente messo al centro. Il 1975 secondo Pierre Restany¹⁶⁴ è l'anno decisivo per la videoarte (in Italia) e si può assistere, a Milano, alla

¹⁵⁸ Tra i video presentati vi sono quelli di Anna Lajolo e Guido Lombardi, facenti parte del collettivo Videobase. Cfr., AA. VV., *L'altro video (incontro sul videotape)*, in *Quaderno informativo* n° 44...Pesaro, 1973

¹⁵⁹ G. Politi, *Contemporanea*, intervista con Achille Bonito Oliva; I. Bignamini, *Contemporanea-mente Achille Bonito Oliva*; C. Cazzaniga, *Archeologia critica Contemporanea*; B. Radice, *La Polemica su contemporanea*. Cfr., *Flash Art*, n. 46-47 giugno 74

¹⁶⁰ Cfr., Redazione, *Archeologia dell'Avanguardia. La grande mostra "Contemporanea" in un parcheggio a Roma* in *Bolaffi Arte*, n. 36, gennaio-febbraio, 1974

¹⁶¹ Cfr., Redazione (a cura di), *Amerikana, con interventi di N. Giammarco, A. Volo, G. Giuffrè, G. Turcato, L. Vergine, C. Verna, M. Volpi Orlandini* in *NAC*, n. 1, gennaio, 1974

¹⁶² Redazione, *Archeologia...* in *Bolaffi Arte*, n. 36, gennaio-febbraio, 1974

¹⁶³ Cfr., A. Bonito Oliva, *Contemporanea 1973-1955*, in A. Bonito Oliva (a cura di) bozze di stampa delle introduzioni dei curatori alle sezioni del catalogo della mostra *Contemporanea*, Parcheggio di Villa Borghese, Incontri Internazionali d'Arte, novembre 1973-febbraio 1974, Roma

¹⁶⁴ «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». 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

Rotonda di Via Besana, alle mostre *Artevideo e Multivision* (Tommaso Trini)¹⁶⁵ e *Fotomedia* (Daniela Palazzoli).¹⁶⁶ In maggio, Ferrara ospita il *Third International Open Encounter on Video* (1975) organizzato dal Centro de Arte y Comunicaciò (CAYC)¹⁶⁷ di Buenos Aires in collaborazione con la Galleria Civica d'Arte Moderna di Ferrara.

È Restany a rilevare il problema di quelli che lui chiama video-mostri (giocando sul termine mostre-mostri). il quale consiste nelle reali capacità comunicative del *mezzo* in una situazione «confusa e feticistica» come quella in cui vengono presentate le opere in video. La sua riflessione è molto simile a quella posta a Ferrara durante il *Third International Open Encounter on Video*, che vede partecipare anche i centri di produzione art/tapes/22 e la galleria del Cavallino, i quali iniziano a collaborare proprio tra il 1973 e il 1974 [2.4.2]. Durante il dibattito documentato da un video conservato nel fondo del Centro Video Arte alle Gallerie Civiche d'Arte Moderna di Ferrara 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: da un lato si guarda ancora con entusiasmo alle potenzialità rivoluzionarie del nuovo mezzo; dall'altro se ne denuncia appunto l'incapacità di comunicazione.¹⁶⁸

1.3.5 Un primo punto sulla videoarte internazionale (1976)

Forse è anche in virtù della fine di una prima fase utopica relativa alle potenzialità del video sia nell'ambito più generale di una presa di posizione politica, sia in quello più specifico dell'arte, che tra il 1975 e il 1976 sembra stia per concludersi una prima fase: art/tapes/22 è costretto a chiudere non potendo più sostenere economicamente le spese della produzione e a cedere tutto il fondo all'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia (A.S.A.C.).¹⁶⁹ Giaccari, invece, proprio in questi anni, decide di lasciare la produzione videoartistica per dedicarsi alla

¹⁶⁵ La rassegna *Artevideo e Multivision* era 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.

¹⁶⁶ 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 video-tape 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 standardizzato 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), *Catalogo della mostra Fotomedia*, Rotonda di Via Besana, 24 marzo - 13 aprile, Grafiche Vera, Milano, 1975

¹⁶⁷ 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?*, *DOMUS*, n. 534, maggio 1974.

¹⁶⁸ Schede delle Opere in *Video Arte a Palazzo dei Diamanti. 1973-1979...*Ferrara, 2015

¹⁶⁹ Cfr., C. G. Saba (a cura di), *Arte in videotape*, Silvana Editoriale Spa, Milano, 2007

documentazione.¹⁷⁰ Tra l'1 e il 3 ottobre 1976 Bicocchi partecipa a Graz all'incontro sul video curato da Richard Kriesche, Horst Gerhard Haberl e Karl Neubacher, che significativamente intitola *Video End*, la fine del video.¹⁷¹

Attraverso i saggi prodotti per l'occasione e/o pubblicati nel catalogo gli autori rendono conto ognuno del contesto videoartistico di riferimento, contribuendo a tracciare una prima ricostruzione della situazione europea e americana a quasi vent'anni dalle prime sperimentazioni di Wolf Vostell, che compare come capofila assoluto delle diverse esperienze e sul quale è allestita una mostra *ad hoc*. In generale, tutti gli autori sono concordi con Kriesche¹⁷² quando afferma nel suo saggio che la prima generazione di video artisti - divisi tra quelli impegnati in un'indagine sul contesto sociale che usavano il video come un qualsiasi altro mezzo e quelli invece interessati alle specificità del mezzo - non è riuscita a combinare assieme il 'fatto' che il video è «the most natural thing in the word» e, contemporaneamente «the most complex time-image machine»,¹⁷³ ovvero che oltre alle specificità quali la maggiore economicità rispetto alla pellicola e una registrazione molto più facile e immediata, ve ne erano altre che dovevano ancora essere indagate.

Per rilanciare questa forma artistica è necessario secondo l'autore che i video artisti esplorino le diverse realtà - non solo quella sociale o artistica *stricto sensu*. Sarà questa stessa esplorazione a far sì che essi possano contribuire allo sviluppo dell'arte. Non più ripresa 'fredda' e documentaria ma indagine sul mezzo e il suo linguaggio specifico. Inoltre, affinché il video possa svolgere un'azione politica, l'artista deve mettere a nudo i sistemi che sottendono alla produzione di immagini (televise) e per questo Kriesche invita gli artisti a considerare il video sia come oggetto della

¹⁷⁰ «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: il passaggio fu abbastanza graduale e verso il '74/'75, man mano che gli artisti che proponevano di realizzare dei video ci sembravano meno interessanti, rivolgemmo l'attenzione al settore del teatro. [...]» In., L. Giaccari, M. Meneguzzo (a cura di), *Memoria del video 1...* Milano, 1987, p. 49

¹⁷¹ Di seguito i titoli e i nomi degli autori e dei saggi che compongono il catalogo della *videokonferenz: TV-decollagen zu Dokumentationsausstellung in der Poolerie Graz* (Wolf Vostell, *TV decollage alla mostra documentaria a Graz*); 1. *Arte, video, società*, 2. *art/tapes/22* (Maria Gloria Bicocchi); *Video: Take Two* (Peter Bloch & John Howkins); *The end of video: black and white vapour* (Douglas Davis); *A 'video' problematic* (John Dennis); *Introducing through video* (Michael Druks); *Teledistribution et video-animation* (Machel Fansten); *Video - Metasprache der Wirklichkeit (feedback)* (Horst G. Haberl, *Video - Metalinguaggio della realtà*), *Videokunst in der Bundesrepublik* (Wulf Jerzogenrath, *Videoarte in Germania*); 1. *Video und T.V. 2. Post-video* (Richard Kriesche); *Video* (Friederike Pezold); *Video: toward a provisional architecture of intention* (David A. Ross); *La memoria delle memorie* (Mia Santanera); *La vidéo en France* (Boris Tirfoin). Cfr., H. G. Haberl (a cura di), catalogo dell'incontro *Video End*, Pool, Graz, 1976

¹⁷² «The first generation of video works might be divided into two different sectors: the sector of populist video workers and the sector of video-language-philosophy. When the first video sector was dealing with video as a means among others (but certainly an excellent one) to stimulate our consciousness and creativity - no matter how many persons were participating, the second sector was dealing with video as a means to discover this medium itself. According to the traditional, cultural habits, video has developed in galleries and museums. This first generation did not succeed in getting beyond the restricted framework of avanguard-art. Just the same that group of video activists could not meet the requirements of this medium and they could not realize the slogan 'everyone can do it' in a broader basis». In R. Kriesche, 1. *Video und T.V. 2. Post-video*, in *ivi* p. 78

¹⁷³In, *Ibidem*

ricerca estetica, sia come strumento di analisi della *realtà* perché, per usare le sue stesse parole, l'esplorazione del dispositivo coincide, di fatto, con l'esplorazione del mondo.¹⁷⁴

Anche il saggio del curatore californiano David Ross, più strettamente rivolto al contesto statunitense, è degno di nota in quanto cerca di definire - a più di dieci anni dagli esperimenti pionieristici di Nam June Paik - cosa sia la videoarte: «video art is any artwork involving video tools; television cameras, video sets, videotape recorder or projectors, and a variety of image processing devices or television systems in general».¹⁷⁵ Videoarte, secondo il critico, è qualunque opera artistica che coinvolga anche solo uno degli elementi che compongono il mezzo videografico. Segue poi una breve ricostruzione storica, a partire dalla messa in discussione delle 'origini' del video così come riportate dalla storiografia.¹⁷⁶ La videoarte secondo il critico non è sorta come fascinazione da parte degli artisti verso il nuovo dispositivo di registrazione e trasmissione, ma è soprattutto conseguenza di una generale opposizione degli artisti rispetto alla processo di reificazione (e mercificazione) dell'arte.

Probabilmente questa affermazione di Ross è anche una risposta alla pubblicazione del volume intitolato *Art and the Future, A History/Prophecy of the Collaboration between Science, Technology and Art* (1974) a cura di Douglas Davis che sarà analizzato più nel dettaglio nel prossimo paragrafo [1.3.6]. Ma in generale essa si oppone ad una visione modernista e determinista che vuole giustificare l'uso del dispositivo videografico in ambito artistico in soli termini di specificità mediale. Il video secondo Ross - ma anche secondo Bilocchi con la quale il critico nord-americano collaborerà¹⁷⁷ - non è un nuovo linguaggio audiovisivo strutturato secondo precise regole, ma un mezzo come un altro, del quale gli artisti si servono nel processo di smaterializzazione e concettualizzazione dell'opera senza preoccuparsi delle sue specificità.

¹⁷⁴ «What kind of reality are we talking of if we talk of reality? [...] It is still possibile to put this question in the face of a world that now tries to justify its existence with its image? In the face of these facts the paradox of the exploration of the apparatus is an exploration of the world has proved to be right». In R. Kriesche, *1. Video und T.V. 2. Post-video*, in H. G. Haberl (a cura di), catalogo dell'incontro *Video End*, Pool, Graz, 1976, p. 78

¹⁷⁵ In, D. Ross, *Video: toward a provisional architecture of intention* in H. G. Haberl (a cura di), catalogo dell'incontro *Video End...Graz*, 1976, p. 88

¹⁷⁶ «Though contemporaneous with the heyday of the somewhat faddist art and technology movement of the early sixties, the origins of 'video art' now seem far removed from all that activity. 'Video art' did not develop only as a result of artists' fascination with the technology of video per se. It would seem rather to have resulted from the more or less random coalescence of a wider range of specific aesthetic issues which eventually led to the development of a generalized orientation away from the making of art objects.» In, D. Ross, *Video: toward a provisional architecture of intention* in H. G. Haberl (a cura di), catalogo dell'incontro *Video End...Graz*, 1976, p. 85

¹⁷⁷ Cfr., M. G. Bilocchi e D. Ross (a cura di), catalogo della rassegna itinerante *Americans in Florence. Europeans in Florence. Videotape Produced by Art/tapes/22*, catalogo della mostra al Long Beach Museum of Art, Centro Di, Firenze, 1974. Dopo la rassegna in California che secondo Collavini (2006) si terrà all'inizio del 1975 (il catalogo non presenta la data), la stessa sarà portata: al *Rencontre Internationale Ouverte de Vidéo*, CAYA, Espace Cardin (febbraio, 1975); alla mostra R. Berger (a cura di), *Artist and videotape*, Palais des Beaux Arts, Bruxelles, 25 febbraio - 16 marzo 1975; al Van Abben Museum, Eindhoven (tra gennaio e maggio) e, infine, a Belgrado (probabilmente si tratta della tappa terminale della rassegna itinerante ed è databile maggio 1975). Cfr., anche L. Parolo, *Il Centro Video Arte*, la Galleria del cavallino e art/tapes/22, in C. Saba, L. Parolo, C. Vorrasi, *Videoarte a Palazzo dei Diamanti, 1973-1979...Ferrara*, 2015

Al di là delle posizioni critiche di ciascun partecipante ciò che l'incontro sul video di Graz rende chiaro è che a metà degli anni Settanta si assiste ad una messa in crisi delle certezze positivistiche che avevano visto nell'uso del video una possibilità di intervento diretto dell'arte sulla realtà attraverso il sistema di comunicazione e informazione televisivo. Si può concludere inoltre che già a partire da questa data esistono delle 'narrazioni storiografiche' e delle 'mitologie' che alcuni autori si propongono di sfatare e altri contribuiscono a consolidare anche in relazione alle opere promosse in qualità di curatori e critici e/o a quelle prodotte nei vari centri.

In Italia, la Fondazione La Biennale di Venezia proprio nel 1976 aveva riaperto con la mostra *Ambiente/Arte. Dal futurismo alla Body Art* a cura di Celant - e si evidenzia l'approccio storicistico e cronologico del critico - alla quale sono affiancati una serie di eventi collaterali tra cui *Attualità internazionali '72-'76*,¹⁷⁸ a cura di Olle Granath agli Ex Cantieri Navali. Come attestano i documenti recuperati all'A.S.A.C. e che rendono conto delle fasi preparatorie dell'evento, la direzione della sezione video viene inizialmente affidata a Bicocchi, la quale, come scrive Granath, «will explore the possibilities of video in a contest like the Biennale which for a period, in its recent form, will penetrate the whole city of Venice».¹⁷⁹ Nonostante quanto riportato sia stato tolto dal testo di Granath pubblicato nel catalogo, tra i carteggi che documentano le fasi organizzative dell'evento attualmente conservati all'A.S.A.C., ve ne sono numerosi scritti da Bicocchi che effettivamente si prende cura della proposta videoartistica stilando un elenco di circa quaranta *tapes* provenienti dal proprio fondo art/tapes/22, dallo studio Oppenheim di Colonia, dall'E.A.I. di New York e da Ursula Wever (Schum, Colonia). Alcuni video sono richiesti invece direttamente agli artisti, tra i quali ritroviamo *Rekonstrukcije '76* (1976, Iveković) realizzato in co-produzione con la galleria del Cavallino.¹⁸⁰

Di Bicocchi si trovano anche due lunghi testi scritti di suo pugno: nel primo l'autrice dà le direttive per l'allestimento dei video portando l'attenzione a che la struttura cronologica dei programmi sia rigorosa e includa lavori datati lo stesso anno da artisti di nazionalità diverse, imponendo che la visione avvenga in simultanea su più monitor, di modo che non si creino sovrapposizioni e disturbi, con un intento sensibilmente didattico. Nel secondo testo, invece, Bicocchi sembra essere stata interpellata da Wladimir Dorigo - il direttore dell'A.S.A.C.¹⁸¹ - su questioni attinenti la

¹⁷⁸ Commissione arti visive della Biennale di Venezia: Eduardo Arroyo Enrico Crispolti, Raffaele De Grada, Pontus Hulten, Tommaso Trini. 18 luglio-10 ottobre, curatore Olle Granath, Allestimento Ettore Sottsass e Ulla Salovaara. Cfr., Catalogo della 37ª Esposizione biennale internazionale d'arte, Venezia, La Biennale di Venezia, 1976, Vol. 1 e 2 1976

¹⁷⁹ Cfr., Faldone Attualità Internazionali, Archivio Storico delle Arti Contemporanee di Venezia, VEGA, Marghera, Venezia.

¹⁸⁰ Cfr., Faldone Attualità Internazionali, Archivio Storico delle Arti Contemporanee di Venezia, VEGA, Marghera, Venezia. Bicocchi dà indicazioni su come devono essere esposti i video.

¹⁸¹ Cfr., L. Durante, *Quarant'anni di arte elettronica alla Biennale. 1968-2007: dal videotape ad Internet*, in C. G. Saba (a cura di), *Arte in videotape*. Milano, 2007

documentazione in video del vernissage de La Biennale, riflettendo sulla possibilità di ripetere, in maniera più strutturata e organizzata, l'esperienza a circuito chiuso della 35° Edizione (1970).¹⁸² Parallelamente il Padiglione Italiano di quell'anno ospitava video molto diversi, prevalentemente documentazioni di azioni di artisti nello spazio urbano o di attività socialmente impegnate, molte delle quali realizzate da Giaccari. Due usi diversi in due sezioni della mostra che rendono conto il primo, del contesto internazionale e, il secondo, di quello più specificamente italiano. Nel primo si parla di arte e molto meno di politica; nel secondo si parla di politica e molto meno di arte.¹⁸³

1.3.6 Verso una prima storicizzazione internazionale in Italia (1977)

Come si diceva, il 1976 coincide anche con l'anno di riapertura dell'A.S.A.C. che si propone di svolgere una nuova funzione: non più solo deposito, ma anche valorizzazione attiva dei propri fondi. Per questo alle attività di riordino del *corpus* di opere e documenti iniziate a partire dal 1973 vengono affiancate alcune manifestazioni atte a promuovere l'archivio de La Biennale di Venezia.¹⁸⁴ Bicchieri e il critico Fulvio Salvadori nel 1977 organizzano la rassegna dal titolo *Gli Art/Tapes dell'A.S.A.C.* mentre solo la prima curerà l'evento *Artisti e videotapes*,¹⁸⁵ durante il quale si assiste alle azioni video-performative di Kriesche, (1-4 Ottobre), Giuseppe Chiari, (5-8 Ottobre), Sambin (10-12 Ottobre) e Jean Otth (13-16 Ottobre) e il nuovo *mezzo* è utilizzato in tempo reale [2.4.7].

Pochi mesi prima, il Centro Video Arte, lo Studio 970/2 di Giaccari e alcuni degli artisti più vicini alla galleria del Cavallino erano stati coinvolti alla *Settimana Internazionale della Performance* (Barilli, 1977, GAM, Bologna).¹⁸⁶ Dal catalogo che documenta l'evento si hanno notizie dell'allestimento dedicato ai video prodotti da, ad esempio, il Centro Video Arte di Ferrara ed è inoltre possibile risalire a una parte del programma che consisteva: nei video *Il filo d'Arianna* (Cintoli, 1974), *Stille Nacht* (Christina Kubisch, 1975), *Sono un misoneista* (Elio Marchegiani, 1976), *Liquid Piece* (Fabrizio Plessi, Kubisch, 1975); nella documentazione della performance *Lettera Perduta* (Vincenzo Agnetti, 1977); e nell'intervista di Franco Farina a Andy Warhol (1975, Galleria Civica d'Arte Moderna di Ferrara). Al video monacale, anche durante l'evento bolognese, si aggiungono inoltre (video) performance *multi-canale* come *Autoritratto per quattro camere e*

¹⁸² Dorigo suggerisce, poi, anche alcuni nomi di artisti e film-maker che potrebbero eseguire le registrazioni, tra i quali Marco del Re e Alberto Grifi. Cfr., Faldone *Attualità Internazionali*, Archivio Storico delle Arti Contemporanee di Venezia, VEGA, Marghera, Venezia.

¹⁸³ Cfr. paragrafo 2.4.3 e 2.4.4 in questa tesi.

¹⁸⁴ La Biennale, annuario 1976/1977, A.S.A.C., Venezia, 1979, p. 494.

¹⁸⁵ Cfr., L. Durante, *Quarant'anni di arte elettronica alla Biennale. 1968-2007: dal videotape ad Internet*, in C. G. Saba (a cura di), *Arte in videotape...* Milano, 2007

¹⁸⁶ Cfr., R. Barilli e altri (a cura di), *La performance*, catalogo della rassegna alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna, La nuova foglio, Bologna, 1-6 giugno 1977

quattro voci (1977) di Sambin, *Two and Two – Terra/Aria/Fuoco/Acqua* (1977) di Plessi e Kubisch e *Diamonologo interfonico* (1977) di Luigi Viola.¹⁸⁷ Viene avanti nuovamente e con più forza l'uso in tempo reale, molto similmente a quanto avevano fatto anni prima Francesco Carlo Crispolti e Giaccari nelle videoserate e nei *Tv-Out*.

Questa serie di eventi sembra segnare il chiudersi di una fase ed è proprio in questo periodo che sono date alle stampe in Italia una serie di monografie che introducono e approfondiscono l'uso dei nuovi media - tra i quali il video - in ambito artistico come, ad esempio, *Fotografia, Cinema e Videotape. L'arte nell'età dei media* (1977) di Palazzoli che traccia la storia tecnologica dei diversi dispositivi di riproduzione e visione. Collaborano al volume Eugenio de Rosa, Dorfles, Luginbühl e Pio Baldelli che approfondiscono vari temi nei saggi intitolati, rispettivamente, *Fotografia e scienza*, *Fotografia e pubblicità nella società contemporanea*, *Le strutture del cinema narrativo e La funzione del videotape*. Tra gli esempi citati come rappresentativi in questa monografia si trovano i nomi di Schum (e le serie *Land art* e *Identifications*), di Davis, di Paik e Charlotte Moorman per il contesto internazionale e quelli di Agnetti, Gianni Colombo, Luca Maria Patella, Claudio Parmiggiani, Ketty La Rocca, Mario Schifano, Aldo Tagliaferro, Ugo Nespolo e Giulio Paolini per il contesto nazionale.

Sempre nel 1977 è data alle stampe la già citata monografia di Celant¹⁸⁸ *Off Media. Nuove tecniche artistiche: video disco libro* (1977).¹⁸⁹ Per la prima volta in ambito italiano, nel capitolo *Video come lavoro d'arte* Celant introduce il rapporto tra arte e mezzo video dal punto di vista storico, predisponendo le basi di un discorso che legittimi il rapporto tra arte e “media popolari” quali radio e televisione. Il critico, riprendendo in questo senso l'impostazione di Francesco Carlo Crispolti, cita un passo di Bertold Brecht del 1932, il manifesto *La Radia* (1933), il primo esperimento televisivo degli spazialisti alla Rai (1952), Vostell e Paik. Continua parlando della partecipazione degli artisti ai programmi televisivi quali la NBC di New York, l'WGBH TV (Boston), la WNET TV (New York) e la Kqed Tv (San Francisco) e della prima esposizione alla Howard Wise Gallery di New York del 1969 dal titolo *Tv as a Creative Medium*, dando notizia dell'opera che egli chiama, traducendo il titolo, *Reggiseno televisivo per scultura vivente (Tv-Bra for a Living Sculpture, 1964)* di Moorman e Paik. Lo stesso direttore Howard Wise a partire dal 1971 accosterà alla promozione dei nastri un vero e proprio centro di produzione e distribuzione, ovvero l'Electronic Arts Intermix. Solo a questo punto Celant introduce il contesto europeo, riportando: «a parte l'isolato tentativo di

¹⁸⁷ In, R. Barilli e altri (a cura di), *La performance oggi*, La Nuova Foglio, Bologna, 1977.

¹⁸⁸ In, M. G. Tolomeo e P. Sega Serra (a cura di) *La coscienza luccicante: dalla videoarte all'arte interattiva*, Gangemi, Roma, 1998 p. 38

¹⁸⁹ Cfr., G. Celant, *OffMedia: nuove tecniche artistiche: video, disco, libro*, Dedalo Libri, Bari, 1977

Schum per portare la TV e il VT all'interno dell'orizzonte artistico, il mondo dell'arte europea rimane legato alle sue abitudini linguistiche anche a causa delle difficoltà, tecniche ed economiche, di trovare gli strumenti e l'agibilità ai laboratori televisivi, privati e pubblici».¹⁹⁰ Il critico torna quindi a parlare degli Stati Uniti e passa nuovamente al contesto italiano solo verso la fine del saggio scrivendo:

E mentre in tutto il mondo inizia a dilagare l'esigenza di una televisione autogestita e libera, anche la videoarte moltiplica i suoi tape recorders e i suoi monitor. I college americani aprono i primi corsi di arte via video, ed in Europa i musei organizzano le prime mostre. A Bologna, su iniziativa di Barilli, Calvesi e Trini, aiutati tecnicamente dalla Philips, alcuni artisti italiani partecipanti a *Gennaio '70*, realizzano video-tapes. Gerry Schum sempre in Germania, commissiona, sulla tematica della *identificazione*, singoli interventi televisivi.¹⁹¹

Di fatto Celant, da una prospettiva quasi totalmente statunitencentrica, radica nelle avanguardie gli inizi di un uso artistico dei principali *mass-media* seguendo i diversi usi del dispositivo videografico fatti nel tempo. A partire dal Futurismo (Radio), per passare allo Spazialismo (Televisione) egli costruisce una narrazione quasi deterministica (che ha le proprie basi in alcune - le più importanti e internazionalmente conosciute - correnti artistiche italiane) dove ad ogni progresso tecnologico corrispondono altrettante sperimentazioni artistiche. Le poche esperienze contemporanee italiane citate sono non casualmente solo quelle alle quali partecipano artisti da lui appoggiati e, nonostante egli stia scrivendo nel 1976/77, la ricostruzione si chiude all'inizio degli anni '70, ovvero quando in Italia le sperimentazioni con il nuovo mezzo sono appena cominciate. È particolarmente interessante, inoltre, che Celant non accenni minimamente ai centri di produzione italiani, soprattutto quando si noti che non solo alcuni dei video - i cui *still* vengono pubblicati nella monografia - sono produzione art/tapes/22, ma anche che il critico avrà rapporti sia con Biccocchi che con Giaccari.¹⁹²

L'assenza di riferimento al contesto italiano potrebbe derivare dal fatto che, come testimonia Celant, dal 1972 il critico inizia a curare mostre e congressi negli Stati Uniti e sicuramente assorbe e riporta nel contesto italiano i discorsi sviluppatisi oltreoceano.¹⁹³ Lì il rapporto tra arte e tecnologia era stato da poco ricostruito storicamente da Davis nella sua già citata monografia *Art and the Future. A History/Propechy of the Collaboration between Science, Technology and Art*

¹⁹⁰ In, G.Celant, *OffMedia...*Bari, 1977, p. 47

¹⁹¹ In, *Ivi*, p. 51

¹⁹² Cfr., G. Celant, *Arte povera*, in *Arte e dossier*, Giunti, n. 284, Milano, 2012

¹⁹³ In, *Ivi*, p. 23

(1973) [1.3.5].¹⁹⁴ In questo volume l'artista video, a partire da Leonardo da Vinci e attraversando la Rivoluzione Industriale, approda alle avanguardie - Cubismo, Futurismo, Suprematismo, Dada, Surrealismo - e al Bauhaus per soffermarsi, in un secondo capitolo, sugli Stati Uniti nel periodo dal 1937 e il 1965 e, negli ultimi due, sul contesto europeo - l'unico artista italiano citato è Fontana - e quello statunitense alla fine degli anni '60.

Nonostante nella bibliografia del testo di Celant non vi siano riferimenti al libro di Davis, è chiaro che l'impostazione narrativa è la stessa e che nel 1977 esisteva già una storia della videoarte 'canonizzata' con i propri artisti, critici, istituzioni, pratiche e piattaforme tecnologiche di riferimento. Si deve notare anche che mentre gli artisti nord americani ed europei hanno per il video un interesse specifico, quelli italiani citati fanno uso del dispositivo videografico solo in maniera sporadica.

Questo è probabilmente anche dovuto al fatto che il processo di storicizzazione del rapporto tra arte e nuove tecnologie negli Stati Uniti era stato più precoce che in Italia ed era già evidente a partire dalla mostra *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age* a cura di Pontus Hultén (1968, MoMA, New York) durante la quale si ricostruiva la storia dell'arte connessa a quella della macchina - intesa sia in senso ampio, che in senso stretto poiché una parte era effettivamente dedicata al *design* dell'industria automobilistica. Già in questa mostra, tra le opere più recenti, vi sono i video *McLuhan Caged* (1967) e *Rondo Electronique* (1966-1968) di Paik a legittimare l'uso del dispositivo videografico.¹⁹⁵

1.3.7 Un primo punto sulla videoarte in Italia (1978)

Forse anche di conseguenza a quanto avveniva a livello internazionale, nel settembre del 1978 il Prix Italia a Milano organizza il convegno *Le arti visive e il ruolo della televisione*.¹⁹⁶ Alla tre giorni partecipano - alcuni più di una volta - una lunghissima lista di 'addetti ai lavori' dell'ambito (video) artistico e televisivo¹⁹⁷ e nell'apertura del convegno da parte di Alvise Zorzi (all'epoca il

¹⁹⁴ Cfr., D. Davis, *Art and the Future: a History/Prophecy of the Collaboration between Science, Technology and Art*, Thames and Hudson, Londra, 1973

¹⁹⁵ Cfr., K.G. Pontus Hultén (a cura di), *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, Catalogo della mostra Museum of Modern Art, New York, 26 novembre, 1968-9 febbraio 1969, MoMa, New York, 1968

¹⁹⁶ 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.

¹⁹⁷ I partecipanti al convegno sono Alvise Zorzi, Carlo Bertelli, Douglas Davis, René Berger, Oliver-René Beillon, Gabriel Thoveron, Martin Krampen, Richard Hoggart, Vittorio Fagone, Alphons Silbermann, Anna Zanolì, Tilmann Buddensieg, Tim berton, Alberto Boatto, Graham Murdock, Abraham Moles, Gillo Dorfles, Lola Bonora, Eugenio Cami, Malcom Le Grice, Maria Grazia Bruzzone, Luca Patella, Rino Mele, Boleslaw Michalek, Andrea Granchi, Wolf Kahlen, Jacques Monnier-Raball. Cfr., Atti del convegno *Le arti visuali e il ruolo della televisione*, XXX Prix Italia, Milano, 12-13 settembre 1978, Edizioni RAI, Torino, 1979

segretario generale del Premio Italia), quest'ultimo rende noto che Davis non sarà presente ma che ha mandato una registrazione in video prodotta dalla sede della Radio Televisione Italiana (RAI) a New York.

Il presidente della prima giornata di convegno è Carlo Bertelli, il sovrintendente ai Beni Artistici e Storici di Milano, il quale introduce a sua volta Davis spiegando che l'artista «ha dedicato il programma [...] alla rivalutazione dello spettatore televisivo» riconoscendo a quest'ultimo «una intelligenza e una autonomia che le teorie di McLuhan tenderebbero invece a svalutare».¹⁹⁸ Attraverso una serie di dissertazioni che non saranno qui analizzate Davis si oppone nel suo intervento alla tesi di McLuhan che avrebbe portato alla convinzione che «we are being moved by television into an anti-intellectual, sensor-tactile and mosaic culture, which will inevitably transform us into a 'global village' unified by common images commonly perceived».¹⁹⁹

Secondo Davis non si tratta di sapere se McLuhan ha torto o ragione nell'affermare che il mezzo è percepito e modifica la realtà indipendentemente dal suo contenuto, ma si tratta di indagare la pervasività del discorso del teorico.²⁰⁰ In altre parole Davis invita ad avere fiducia nel pubblico cercando di dimostrare che se l'operatore televisivo per primo pensa criticamente al mezzo, lo stesso faranno gli spettatori.

In tutta risposta René Berger, nell'intervento subito successivo, individua nel discorso dell'artista una posizione ingenua e utopistica che non porta nessuna novità nell'ambito dei temi proposti dal convegno.²⁰¹ A questa severa critica segue un dibattito acceso ma poiché qui interessa solo rendere conto dell'eterogeneità delle posizioni, rilevando le testimonianze che riguardano, in particolare, il

¹⁹⁸ In, Atti del convegno *Le arti visuali e il ruolo della televisione*, XXX Prix Italia...1979, p. 13. Durante la presentazione dell'artista si ricorda che recentemente egli ha esposto i suoi video durante Documenta 6 (Kassel, 1977). Dal catalogo di Documenta 6 si deducono i video mostrati nella sezione 'Videothek': *The Austrian Tape* (1974) e *Four Places, Two Figures, One Ghost* (1977). Insieme all'artista partecipano a questa sezione: Vito Acconci, Billy Adler, Ant Farm, Stephen Beck, Claus Mohmler, Heinz Breloh, Wojciech Bruszewski, Chris Burden, Colin Campbell, Peter Campus, Juan Downey, Michael Druks, Ed Emshwiller, Valie Export, Fred Forest, Terry Fox, Charles Fraizer, Hermine Freed, Michael Geibler und Gruppe Video Audio Media, Jochen Gerz, Frak Gillette, David Hall, Ron Hays, Nan Hoover, Joan Jonas, Wolf Kahlen, Allan Kaprow, Harry Kipper, Wolf Knoebel, Richard Landry, Barbara and Michael Leisgen, Les levine, Andy Mann, Cynthia Lee Maughan, Robert Morris, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Jean Oyh, Nam June Paik, Joh Reilly and Stefan Moorek, Ulrike Ruthenbeck, Richard Serra, Keith Sonnier, Telewissen, Willie Boy Walker. William Wegman, Peter Weibel, Keigo Yamamoto. Durante Documenta 6 c'è inoltre un'altra sezione della mostra dedicata al video dal titolo *Video-Installationen/Skulpturen*, alla quale sono invitati: Acconci, Campus, Dan Graham, Rebecca Horn, Jonas, Beryl Korot, Kriesche, Shigeko Kubota, Antonio Muntadas, Paik, Friederike Pezold, Ulrike Rosenbach, Bill Viola. Cfr., sezioni e testi in catalogo a cura di Wulf Herzogenrathe Marlis Gruterich; selezioni in collaborazione con Knut Scafer, Paul Haubrich, Ralf Schulz e Peter M. Ziemke, in M. Schneckenburger (a cura di), *Documenta 6*, catalogo della mostra, 24 giugno-2 ottobre, Kassel, 1977.

¹⁹⁹ In, Atti del convegno *Le arti visuali e il ruolo della televisione*, XXX Prix Italia...1979, p. 13

²⁰⁰ «Has McLuhan together with other opinion-makers convinced us that the Tv viewer is at best an innocent and passive *tabula rasa*, from whom we can expect little creative response? In this you will agree that the answer is yes, throughout most of the word». In, *Ivi*, p. 20

²⁰¹ «J'ai regardé avec un intérêt mitigé la bande que nous propose Douglas Davis. Je considère quelle constitue un témoignage qui, en tant que tel, présente un certain intérêt et se réclame d'une profession de foi extrêmement sympathique, mais certainement utopique. [...] En résumé, je considère cette participation comme un divertissement agréable, qui nous informe de la bonne volonté de Douglas Davis, Mais qui n'apporte aucune contribution au thème qui nous a été proposé ici. Excusez ma sévérité». In, *Ivi*, p. 31

contesto italiano, si analizzeranno solo quest'ultime. Fagone nel suo intervento, ad esempio, dopo aver trasmesso un video (documentario) sull'artista metafisico Alberto Savinio, denuncia con toni aspri l'assenza d'interesse da parte della RAI per la produzione di programmi televisivi sull'arte dopo il 1930, citando le recenti esperienze video sperimentali di Eugenio Carmi e Luigi Veronesi alla RAI.²⁰²

Partecipa al convegno anche Dorfles, il quale propone un intervento dal titolo *La TV come canale d'una nuova espressività visuale (videotape e videoarte)*. Per il critico, prima di tutto, è necessario distinguere tra una «TV come trasmittitrice 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».²⁰³ Dorfles invita quindi a confrontarsi anche con quanto scritto da Celant nel 1977 e, procedendo, confuta la tesi di Berger secondo cui sarebbe possibile definire la videoarte come una *micro-TV*, ovvero una televisione individuale, o di gruppo, che si avvale del video (videoregistratore) portatile e che permette quindi la realizzazione dei videonastri prodotti dallo stesso operatore-autore, senza bisogno di altri aiuti e apparecchiature. Secondo Dorfles, invece:²⁰⁴

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*

²⁰² «Ma si tratta di un problema laterale rispetto a una questione più diretta e centrale. Esistono programmi sperimentali che la televisione italiana ha realizzato, realizza. In questi programmi alcuni artisti (ad esempio [Eugenio, *nda*]Carmi e [Luigi, *nda*] Veronesi) usano il video non come un deposito dove vengono riversati alcuni filmati ripresi con l'Arriflex 16, per poi destinarli al grande pubblico - di questa mitologia del grande pubblico converrà anche un po' parlare - ma come un mezzo creativo. [...] Tutti ricordiamo alcuni programmi della grande informazione televisiva, dedicata alle arti visive, letteralmente sconci. Essi si riferivano soprattutto all'attività di gallerie private, selezionate secondo criteri di sottobosco clientelare: un autentico oltraggio a quanto le serie gallerie private realizzano in Italia. Tutto questo va detto a chiare lettere. Mentre l'informazione politica ha i suoi livelli, l'informazione culturale, per quanto riguarda le arti visive, soprattutto quella minuta e veloce, è di livello scadente». In, Atti del convegno *Le arti visuali e il ruolo della televisione*, XXX Prix Italia...1979, p. 45. Sul sito ufficiale dell'artista www.eugeniocarmi.eu è possibile visualizzare alcuni lavori in film e in video di Eugenio Carmi realizzati in collaborazione con la Rai [visitato in data 23/11/2016]. Per quanto riguarda Luigi Veronesi si veda: P. Bolpagni, A. Di Brino, C. Savettieri (a cura di), *Ritmi visivi. Luigi Veronesi nell'astrattismo europeo*, catalogo della mostra (9 ottobre 2011 – 8 gennaio 2012), Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte, Lucca, 2011

²⁰³ In, Atti del convegno *Le arti visuali e il ruolo della televisione*, XXX Prix Italia...1979, p. 115

²⁰⁴ In, *Ivi*, p. 119

Alberto Grifi) ma a patto che le loro caratteristiche non siano alterate e adulterate attraverso successive manipolazioni o altri interventi filmici.²⁰⁵

La videoarte, dunque, è quella pensata, ideata, realizzata esclusivamente per il video in quanto in questo caso si fa uso - solo - degli elementi tecnico-linguistici che il dispositivo videografico mette a disposizione. Come dice 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?»²⁰⁶

Come si vedrà nella seconda e terza parte di questo elaborato molti degli artisti che collaborano con la galleria del Cavallino (Sambin, Viola, Sartorelli) - ma anche lo stesso Paolo Cardazzo in alcuni degli scritti - fanno loro in questo periodo il motto «videoarte è fare con il video ciò che può essere fatto solo con il video». Nel 1980 Sambin, ed esempio, produce un'opera, *Autointervista* (1980), nella quale attraverso un *loop* consentito dall'uso di due videoregistratori e di un anello di nastro magnetico *open-reel* (bobina aperta) duplica la sua immagine potendo così intervistare sé stesso. Di seguito il dialogo:

M.S.1: “Buongiorno, scusi, per lei cosa significa fare degli art tapes?”

M.S.2: “Per me significa fare delle cose come questa, che non possono essere fatte se non con il video”

M.S.1: “Grazie

M.S.2: “Prego”²⁰⁷

L'opera dimostra la progressiva convinzione secondo cui l'uso del dispositivo poteva essere considerato artistico solo nel momento in cui si adoperavano le specificità tecnico-linguistiche del video. 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

²⁰⁵ In, *Ivi*, p. 120

²⁰⁶ In, *Ibidem*

²⁰⁷ La peculiarità di questo video rispetto agli altri realizzati con la stessa tecnica è che Sambin sfrutta la possibilità del loop per mettere in atto un'intervista con se stesso. Il dialogo prevede che, in un primo momento, l'artista (M.S.1) registri la domanda e aspetti per alcuni secondi la risposta. In un secondo momento, il monitor di fronte al quale si posiziona Sambin rimanda le stesse immagini registrate; dalla parte opposta (sinistra) rispetto alla posizione iniziale di M.S.1 (destra) compare di nuovo l'artista "reale" (M.S.2) che, ponendosi tra telecamera e monitor, pare essere di fronte all'immagine di M.S.1. Alla domanda postagli da M.S.1 egli risponde. Il fatto che Sambin usi il video per interloquire con se stesso risulta molto interessante perché rivela un nuovo utilizzo del loop; inoltre, è interessante che la risposta dell'artista, sul significato dell'utilizzo dei tapes, rimandi alla stessa Autointervista e alla considerazione che, fare art-tapes, vuole dire fare, attraverso il supporto a disposizione, delle opere che non potrebbero essere fatte se non attraverso quel supporto. Cfr., Scheda dell'opera, in www.michelesambin.com, sezione Archivio [visitato in data 09/10/2016]. Cfr., anche S. Lischi, L. Parolo (a cura di), *Michele Sambin. Performance tra musica, pittura e video*, Cleup, Padova, 2014

lavori'. La videoarte 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, il colore e il bianco e nero, e, più in generale, le apparecchiature che consentono a queste date un montaggio più preciso, la titolazione digitale ecc. Significa inoltre usare *tutto* il dispositivo di ripresa e registrazione senza nascondere ma, anzi, mettendolo in mostra durante le azioni performative o in una dimensione installativa.

È proprio tra le specificità più caratteristiche del video che sembra anche individuarsi una dimensione più diretta (*live*) in linea con quella già sperimentata all'inizio degli anni Settanta e con quella che, dal 1977, il Centro Video Arte stava già attivando grazie all'apertura della Sala Polivalente di Palazzo Massari. Se, infatti, la produzione monocanale continuerà comunque, si moltiplicano a partire dalla seconda metà degli anni '70 le situazioni performative e installative - alla Sala Polivalente si assisterà ad opere come *Musiche per pianoforte, slides, flauti, audiovideoregistratori, cromorno* (1978) di Ambrosini, *Looking for Listening* (1978, eseguita la prima volta nel 1977) di Sambin o *Tempo Liquido* (1978) di Plessi e Kubisch - durante le quali sono utilizzati uno o più monitor contemporaneamente, in diretta o in differita sul palco.²⁰⁸

Probabilmente in virtù delle nuove premesse teoriche che sottendono ora la produzione videoartistica e di conseguenza alle monografie già elencate, anche in Italia, 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 Videotape*²⁰⁹ curata da Alessandro de Stilj con il patrocinio dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Roma e in collaborazione con la RAI, che mette a disposizione l'equipaggiamento tecnico. A questa collabora anche Bicocchi e vengono mostrati più di 350 nastri, non solo d'arte. Durante la stessa rassegna, dal 14 al 18 maggio sono organizzati inoltre dei seminari con l'obiettivo di analizzare le questioni - tecniche, organizzative, culturali, politiche, economiche - relative alla distribuzione e produzione dei videotape, sono disponibili spazi per la presentazione di materiale fotografico, stampati ecc. e, in ultimo, vengono messe a disposizione dei partecipanti le apparecchiature video per *workshop* e performance.

²⁰⁸ Cfr., L. Magri (a cura di), *Centro Video Arte 1974-1994: Videoarte, performance, partecipazioni*, Gabriele Corbo, Ferrara, 1995

²⁰⁹ 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], *Catalogo della mostra Video '79. Video-the first decade. Dieci anni di videotape...*KANE, Roma, 8 - 24 maggio 1979

Alla mostra *Camere Incantate. Video, cinema, fotografia e arte negli anni '70* (1980), curata da Fagone a Milano,²¹⁰ viene proposto il *VideoForum* - una sezione retrospettiva dedicata al video monocolore all'interno della quale, su quattro monitor, vengono trasmessi i programmi dell'International Cultural Centrum di Anversa, del Centro Video dell'Università di Belgrado, del Centro de Arte y Comunicación di Buenos Aires e del Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti. Parallelamente, anche in questo caso sono proposte una serie di video-installazioni tra le quali *Il tempo consuma* (1980) di Sambin e *I Looked for... (da Alice, 1977)* (1980) di Viola. Ad Ancona, a Palazzo Bosdari, viene organizzata *Performance e videotape* in collaborazione con la Galleria d'Arte Moderna del Comune di Ancona e il Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti.²¹¹

Nell'autunno dello stesso anno, alla Sala Polivalente si tiene il *Video Show Ferrara* promosso da Bonora e Paolo Cardazzo (9 - 11 novembre 1979).²¹² La manifestazione si sviluppa in tre giornate e si articola tra i *videonastri* di artisti internazionali²¹³ - anche in questo caso proposti in rassegna - e una serie di video-performance di artisti italiani come Kubisch, Plessi, Maurizio Cosua, Sartorelli, Arturo Reboldi, Sillani, Ambrosini, Sambin, Luigi Viola, molti dei quali oramai in contatto da tempo con il gallerista veneziano [3.3.2; 2.3.3]. 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 curatore²¹⁴ - organizzerà la retrospettiva *Videoarte a Palazzo dei Diamanti. 1973-1979*, la quale, come peraltro nota Saba, «è documento di uno snodo cruciale della storia tanto del Centro quanto del video nelle pratiche artistiche contemporanee».²¹⁵

1.3.8 Verso una prima storicizzazione in Italia (1978-1980)

²¹⁰ 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), catalogo della mostra *Camere incantate. Video, cinema, fotografia e arte negli anni '70*, Milano, Palazzo Reale, Comune, Ripartizione cultura e spettacolo, Cordiano, Milano, 15 maggio-15 giugno 1980

²¹¹ Le performance ad Ancona sono: *Sentire/Ascoltare* (Claudio Ambrosini), *Citazione nello spazio* (Maurizio Cosua), *Interval* (Albano Guatti), *L'interrogatorio* (Federica Marangoni), *Narciso contro Narciso* (Liberia Mazzoleni) e *Norwid al buio* (Luigi Viola). Cfr., Catalogo *Centro Video... Ferrara*, 1994, p. 107. Cfr. anche Busta intitolata *Incontro Videoarte, giorni 9-11 Novembre, Sala Polivalente*, nel fondo Centro Video Arte delle Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara.

²¹² 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)

²¹³ Si tratta dei videotape degli artisti Ken Kuramoro, Hank Bull e Patrick Ready, Nam June Paik, Stephen Beck, Ed Emshwiller, Bill Viola, Ant Farm, Kate Craig e Margaret Dragu, Lisa Steel, The Vasulkas.

²¹⁴ 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.

²¹⁵ Cfr., C. Saba, *Videoarte a Palazzo dei Diamanti, Ferrara 1973-1979/2015*, p. 35, in C. Saba, L. Parolo, C. Vorrasi, *Videoarte a Palazzo dei Diamanti... Ferrara*, 2015. 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.

Alla fine di questo intenso decennio dei Settanta viene dato alle stampe il già citato volume *Videotape. Arte, tecnica e storia* (1980). Rispetto al libro di Celant, quello a cura di Luginbühl e Paolo Cardazzo si presenta molto meno selettivo e gli autori, piuttosto che tentare di definire e prediligere un'unica idea di ciò che doveva intendersi con videoarte, costruendo la narrazione su un'unico asse portante, prendono in analisi diverse classificazioni e diversi usi - non solo quello artistico - del dispositivo videografico.

Dopo un'introduzione sulle potenzialità dell'uso dei «mass-media elettronici» (Radio e Televisione) per discorsi contro-culturali, nella quale si sottolinea l'importanza di appropriarsi e non di porsi in opposizione con i «nuovi media», si passa ad un capitolo che ricostruisce la storia di quella che sul libro è definita «registrazione video-magnetica» e ad uno che spiega nello specifico il funzionamento del dispositivo videografico (monitor, videoregistratore, telecamera) elencandone i vantaggi. Vi è poi un sotto-capitolo intitolato *Le possibilità del mezzo* nel quale si cita Paik e il suo sintetizzatore - «il primo ad alterare le immagini sul video»²¹⁶ - e si indica come fonte la monografia di Celant. Si parla poi di *Permutations* di John Whitney (1967) mostrato nel 1972 alla galleria del Cavallino e realizzato con video e calcolatore elettronico; e di *Positive-Negative* di Keith Sonnier, (1970) prodotto da Leo-Castelli e poi parte di *Identifications*, le cui informazioni sono nuovamente tratte dal libro di Celant e dalla già citata monografia di Palazzoli, per la quale, come si è visto [1.3.6], Luginbühl aveva collaborato.

Il terzo capitolo del libro è dedicato infine a *L'arte del videotape. Uso politico, sociale, didattico, artistico del mezzo* ed è articolato nelle quattro sezioni anticipate nel titolo. Nelle prime tre si citano brevemente alcuni casi, tra i quali - diversamente da quanto fatto da Celant - compaiono molti esempi italiani sul fronte dell'intervento sociale²¹⁷ e su quello dello studio della realtà quotidiana.²¹⁸

Il Palazzo dei Diamanti di Ferrara viene invece citato per la documentazione artistica e lo sguardo è rivolto anche al contesto statunitense ed europeo, sebbene gli esempi citati coincidano solo in minima parte con quelli fatti da Celant e sembrano piuttosto presi dai numerosi cataloghi e dalle riviste che Cardazzo collezionava in quegli anni.

L'ultima sezione è intitolata *Introduzione alla videoarte*. Molto brevemente si citano alcune esperienze e artisti delle avanguardie nell'ambito della sperimentazione con la pellicola (Bauhaus e Lazlo Moholy-Nagy) e un film trasmesso dalla televisione francese di Nicholas Schoffer per sottolineare gli aspetti di continuità con la fase successiva; si giunge infine al manifesto di Fontana.

²¹⁶ Cfr., S. Luginbühl, P. Cardazzo, *Videotapes...* Padova, 1980

²¹⁷ Tra cui Pio Baldelli, Roberto Faenza e il gruppo *Video-base* (Lajolo, Leonardi e Lombardi), Alberto Grifi (*Anna*)

²¹⁸ Tra cui *Un processo di stupro* (1979, MG. Belmonti, A. Carini, R. Daopuolo, P. De Martiis, A. Miscuglio) e *Una vita d'Eroina* (1977, Patrizia Vincelli, gruppo '63).

Si citano Vostell (artista che viene ospitato alla galleria del Cavallino durante la mostra *Faites Vosre Jeu* curata da Umbro Apollonio nel 1972), Paik, Otto Piene e Aldo Tambellini - presenti anche nei testi di Celant e Davis - Schum e la Howard Wise Gallery di New York.

La parte di ricostruzione storiografica “strutturata” secondo un principio cronologico/deterministico e secondo principi tecnico-linguistici - e che sembra ricalcare in più di un punto quella di Celant - termina qui. Vi è poi una seconda parte in forma di cronologia che si riferisce al periodo 1952-1980. Le tappe fino al 1968 riprendono sostanzialmente quanto già detto in introduzione ma in quest’anno compare anche l’esperienza italiana dello Studio 970/2 di Giaccari che secondo i due autori apre «per documentare con il *videotape* le diverse correnti artistiche».²¹⁹ Un riferimento al contesto italiano vi è nuovamente nel 1970, quando Paolo Cardazzo e Luginbühl fanno riferimento a *Vobulazione e bieloquenza neg* (10’) di Colombo e Agnetti [1.5.3; 1.5.4] e alla «mostra italiana di videotape al Museo Civico di Bologna, durante l’esposizione *Gennaio '70* curata da Renato Barilli»²²⁰ che viene indicata, anche in questo caso, come la prima che propone le opere direttamente su *videonastro*. Allo stesso anno si fa risalire l’esposizione *Anticipazioni memorative* alla galleria del Cavallino e si fa inoltre presente che analoghi esperimenti sono condotti durante le successive esposizioni.²²¹ Diversamente dall’impostazione di Celant, in questo caso *Gennaio '70* è però solo il primo dei tanti numerosi eventi sulla videoarte citati da Paolo Cardazzo e Luginbühl e tenutisi in Italia.²²²

Dopo aver tracciato le linee cronologiche, il testo prosegue proponendo diversi sistemi di classificazione del video: quello di Giaccari, quello apparso sulla rivista *Art Forum* e composto da

²¹⁹ Cfr., S. Luginbühl, P. Cardazzo, *Videotapes...* Padova, 1980

²²⁰ In, *Ivi*, p. 30

²²¹ In, *Ibidem*

²²² Proseguendo nella cronologia nel 1971 si parla della Videobelisco, della presentazione di opere in video al Festival dei due Mondi di Spoleto e al Palazzo dei Diamanti, nel 1973 viene situata la fondazione di *art/tapes/22*, viene sottolineato che continua l’attività di documentazione dello Studio 970/2 e che la Galleria l’Attico di Sargentini è “attiva”; nel 1974 (in realtà 1975) si parla della mostra *Fotomedia* della Palazzoli e del fatto che la galleria del Cavallino diviene un attivo centro di produzione di videotape dando inizio alla costruzione della videoteca internazionale. All’anno 1975 corrispondono le esperienze del Centro Documentazione e Ricerche Jabik, si parla della mostra *Artevideo&Multivision* di Trini e del CAYC a Palazzo dei Diamanti; nel 1976 dell’incontro a Zagabria tra i tre centri di produzione italiani (Cavallino, *art/tapes/22* e Centro Video Arte) e l’allora Galleria d’Arte Contemporanea della capitale croata, della sospensione delle attività di *art/tapes/22*, della cessione dei nastri all’A.S.A.C. e dell’incontro a Motovun dal titolo *Identità* (1976). Nel 1977 si parla della *Settimana della Performance*, e dell’incontro *Artisti e videotape* alla Biennale di Venezia. Nel 1978 la cronologia è quasi completamente rivolta al contesto italiano tra Bologna, Milano, La Galleria Bevilacqua La Masa e fa eccezione l’incontro a Graz dal titolo *Art/Artist and the media*. Tra il 1979 e il 1980 sono citati invece solo eventi italiani, tra i quali *Video '79 Roma*, il *Video Show Ferrara 1979*, il convegno promosso dal Prix Italia *Arti visive e il ruolo della Televisione* (in realtà del 1978), la mostra *Camere incantate* (descritta come una rassegna multimedia), la mostra *Videoarte a Palazzo dei Diamanti 1973-1979* (Torino, 1980); a chiudere la cronologia vi è la presentazione de *Il mistero di Oberwald* (1980, Michelangelo Antonioni) alla Biennale di Venezia. Cfr., *Videotape. Arte, Tecnica e Storia*. Cfr., S. Luginbühl, P. Cardazzo, *Videotapes...* Padova, 1980

Allan Kaprow (1974)²²³ e quello a cura di Jozef Robakowski²²⁴ - redatto in occasione della mostra della galleria Labirynt di Lublino in Polonia (1976); si passa poi a dire che negli Stati Uniti si usano i termini *hot video* e *cold video* per differenziare tra videoarte e non videoarte.

Il libro si conclude con una parte dedicata all'analisi dei contesti videoartistici attivi, suddivisi per aree geografiche e/o nazioni, quali l'Est Europeo (Polonia, Ex-Yugoslavia), il Canada, il Giappone, e la Gran Bretagna e in appendice vi è un elenco dei *Principali Centri e Gallerie di videoarte nel mondo* (Italia, Stati Uniti, Canada, Sud America, Europa) dove, tra quelli italiani, sono indicati il centro ferrarese, l'A.S.A.C., la galleria del Cavallino, l'Istituto Nazionale per La Grafica-Dipartimento video-cinematografia a Roma,²²⁵ lo Studio 970/2 di Varese e lo Studio Morra a Napoli, attivo nella produzione di *Video Performances*. Una nota di Giaccari a conclusione del volume chiude il decennio appena trascorso.²²⁶

Il videotape di per sé non è uno strumento rivoluzionario, che produce automaticamente, per le sue peculiarità, modificazioni radicali nella società [...] Considerata quindi, a livello ideologico, la scarsa attendibilità dei videotape per un uso politico-rivoluzionario reale [...] mi limiterò a dire che non credo molto ai videoartisti, a quelli cioè che lavorano solo con il video, anche se non ho nulla in contrario ad una sorta di specializzazione. Secondo me, nel settore della produzione di immagini a mezzo di strumenti, il video, come la foto o il cinema, ha certamente una serie di peculiarità, non penso tuttavia che

²²³ Cfr., A. Kaprow, *Video Art: Old Wine, New Bottle*, in *Art Forum*, n. 46-49, estate 1974.

²²⁴ Non è ancora chiaro se e in che modo Jozef Robakowski conosce Paolo Cardazzo e Luginbühl ma è probabile che il primo contatto sia dovuto al fatto che, come si vedrà nella seconda parte, *Archivio*, Paolo Cardazzo instaura molti rapporti con artisti e curatori dell'est europeo. Secondo il volume curato da Paolo Cardazzo e Luginbühl, Robakowski è insegnante alla Scuola Cinematografica di Lodz.

²²⁵ «La Nascita dell'Istituto Nazionale per la Grafica aveva tradotto in realtà istituzionale queste premesse includendo tra i propri compiti quello di 'occuparsi di tutto ciò che d'interesse artistico è riproducibile: l'opera non era dunque più discriminata per la sua duplice natura 'unica' o 'moltiplicata', ma considerata nel suo valore semplicemente artistico. [...] Ora non rimaneva che spingere oltre questi presupposti: nuove mostre, nuove riviste, nuove committenze e nuove tipologie di opere da introdurre nelle collezioni come i libri d'artista e i videotape». In., A. Mercanti, *La Calcografia tra museo e laboratorio. Gli anni Sessanta e Settanta nei documenti d'archivio*, Palombi Editori, edizioni per il Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Istituto Nazionale per la Grafica, Roma, 2007, p. 79.

Com'è possibile notare dalla citazione vi è in effetti un'apertura dell'Istituto Nazionale per la Grafica che però sembra non avere seguito perché già il 1° ottobre 1977 Carlo Bertelli lascia la Calcografia per trasferirsi alla Sovrintendenza di Milano. La guida passa quindi a Maria Catelli Isola, il primo Direttore dell'Istituto Nazionale per la Grafica che unisce la gestione della Calcografia e del Gabinetto delle Stampe. Erano in quel momento rimaste aperte tutta una serie di questioni come la sede, il nuovo ordinamento, l'unificazione metodologica delle collezioni e il dialogo tra i due organismi, entrambi con una tradizione a sé e impegnati in un diverso presente. Questa fase sembra quindi non aver proseguito ma il volume citato si ferma proprio al 1977.

Dopo aver coinvolto Antonella Renzitti, responsabile dell'archivio, sembra che attualmente all'Istituto vi siano alcuni film e video degli anni Sessanta e Settanta che sono stati digitalizzati a metà degli anni 2000 in collaborazione con l'Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivi. Il risultato di questo intervento è disponibile in un database interno dell'Istituto ma si è potuto constatare che in quasi tutti i casi la catalogazione delle opere è errata e dovrebbe essere rivista.

²²⁶ Sono pubblicati in cfr., S. Luginbühl, P. Cardazzo, *Videotapes...* Padova, 1980 gli *still* da video, la maggior parte dei quali viene prodotta dai centri italiani *art/tapes/22*, *Centro Video Arte*, *Studio 970/2 di Luciano Giaccari* e dalla *galleria del Cavallino* e un'altra parte, internazionale, della quale non è chiara la produzione.

esista un solo linguaggio, in termini espressivi, assolutamente specifico, come pare sostengano alcuni.²²⁷

Opponendosi chiaramente alla posizione che abbiamo visto prendere da Dorfles, da Bonora e da Celant, Giaccari riporta quello che è evidente quando alla fine del decennio si tirano le prime somme. Gli usi che gli artisti fanno del dispositivo sono così vari che non è possibile chiarire esattamente cosa s'intenda per 'videoarte' a meno che di non propendere per una visione particolare tra quelle proposte. Per alcuni critici si può parlare di video come opera solo quando il testo audiovisivo sia sintetico, concettuale, ma non necessariamente privo di montaggio e post-produzione. Per altri, invece, si tratta di mettere in mostra il dispositivo stesso in situazioni performative e installative.

Prima ancora, il video si identificava con il supporto magnetico grazie al quale erano facilmente trasmissibili le opere concettuali, effimere, performative e immateriali. Contemporaneamente la facilità di registrazione dell'immagine rendeva possibile un ampio uso del nuovo mezzo anche negli ambienti ai 'margini' dell'*arte* o, per meglio dire, dove l'idea di arte implicava l'intervento politico, sociale, diretto e immediato sulla realtà.

Un ulteriore elemento messo in risalto da Giaccari è quello relativo alla categoria dei 'videoartisti'. Quando uno sguardo sia rivolto alle pratiche extra-video degli artisti italiani citati, si noterà che quasi nessuno di loro si 'specializza' particolarmente nell'ambito del video che rimane una delle forme o uno dei supporti, mezzi e/o linguaggi attraverso il quale sperimentare un'idea di arte intermediale e inter-disciplinare.

Analizzando i due volumi che, più degli altri, cercano di tracciare la storia della videoarte e le sue implicazioni tecnico/linguistiche, si sarà notato che quest'ultimi sono impostati su due diversi approcci: Celant si porrà più da una prospettiva storicistica, attuando un criterio molto selettivo riferendosi - ad istituzionalizzazione e canonizzazione di quella determinata tecnica artistica - quasi solo ad esempi statunitensi 'specializzati' e, in campo italiano, citando gli artisti contemporanei che lui stesso aveva contribuito a promuovere. Paolo Cardazzo e Luginbühl, invece, hanno una visione più *espansa*, sia in termini geografici che nell'individuazione di un uso plurale del video con, solo in un secondo momento, un approfondimento maggiore di ciò che si intende e si è inteso per videoarte. Si sarà anche notato che nonostante queste differenze, la parte relativa alla nascita della videoarte, l'attribuzione del primato a Fontana e al suo manifesto e, in un secondo momento, alla mostra *Gennaio '70* coincidono.

²²⁷ Cfr., S. Luginbühl, P. Cardazzo, *Videotapes...* Padova, 1980

Ma come viene riportata la videoarte degli anni Settanta negli anni Ottanta, il decennio appena successivo? Attraverso quali fonti inizia l'operazione di recupero del passato? Quali linee di pensiero (critico) prevalgono nella narrazione di un decennio che necessariamente sconfinava in quello successivo? Chi e come si prende l'onere di storicizzare la videoarte? Attraverso quali strumenti (cataloghi, rassegne, esposizioni) si rende conto della storia?

1.3.9 Dalla storia al mito (1980-1990)

Si è visto come progressivamente, mano a mano che il dispositivo si diffondeva negli ambiti artistici - gallerie, centri di produzione, rassegne ed esposizioni, fino alle prime retrospettive - siano nati tentativi sempre più frequenti di identificare cosa, del mezzo e del suo uso, poteva indicarsi come *artistico*. Con il procedere degli anni Ottanta e molto similmente a quanto si era visto fare nel volume *Arte in Italia 1960-1985* (1988) la ricostruzione storica - anche se parziale - della videoarte negli anni Settanta è affidata nella maggior parte dei casi ai critici e/o ai diretti testimoni del periodo sotto-forma di testi scritti e pubblicati nei cataloghi delle rassegne dei festival di videoarte che fioriscono in quegli anni e che mettevano in programma la visione di alcune delle opere prodotte.²²⁸ Come scriverà Bordini, è in questo periodo che «una generazione di critici, provenienti dalla storia e dalla critica dell'arte, del cinema e del teatro (Fagone, Valentina Valentini, Sandra Lischi, Marco Maria Gazzano) fa della videoarte il proprio oggetto di analisi e di ricerca»²²⁹ e, lavorando più o meno attivamente nell'organizzazione dei diversi Festival - *U-Tape* (1982-1990, Ferrara), *Immagine Elettronica* (1983-86, Bologna),²³⁰ *Festival Arte Elettronica* (1983-1988)²³¹ *Install Video Side*

²²⁸ Dall'indagine nell'archivio della galleria del Cavallino è emerso inoltre che, verso la fine degli anni Ottanta Cardazzo, Bicocchi, Giaccari e Bonora sono entrati in contatto al fine di redarre un catalogo generale delle opere e documentazioni prodotte in Italia fino a quel momento ma tale progetto fu poi abortito, apparentemente dimenticato. A distanza di pochi anni, il Centro Video Arte - e quindi Lola Bonora - pubblicherà effettivamente un volume che presenta una prima catalogazione delle opere e documentazioni eseguite dal 1973 al 1994 (ed. 1995); mentre Maria Gloria Bicocchi e Paolo Cardazzo pubblicheranno due volumi dedicati ai rispettivi centri di produzione solo nel 2003 e 2004 - in seguito alla campagna di digitalizzazione portata avanti da Paolo Cardazzo [3]. Nei due volumi, ad una catalogazione dei video realizzati, è aggiunta una contestualizzazione fatta, nel primo caso, dalla stessa Bicocchi mentre, nel secondo, dallo storico d'arte contemporanea Dino Marangon, sotto la guida di Paolo Cardazzo.

²²⁹ In, M. G. Tolomeo e P. Segal Serra (a cura di), *La coscienza luccicante...* Roma, 1998, p. 38

²³⁰ Promossa dalla Mostra Internazionale del Cinema Libero di Poretta Terme, diretta Vittorio Borini con la collaborazione della Rai, l'Ente Autonomo Gestione Cinema e La Biennale di Venezia. La Rassegna è itinerante e si sposterà a Bologna (1982-1987) a Venezia (1988) e a Ferrara (1989-1990). Cfr., M. M. Gazzano, *Kinema. Il cinema sulle tracce del cinema. Dal film alle arti elettroniche, andata e ritorno*, Exorma, Roma, 2013, p. 543

²³¹ Sotto la direzione di Vittorio Fagone, Gianni Blumthaler e Francesco Orsolini. Cfr., M. M. Gazzano, *Kinema...* Roma, 2013 p. 545

(1986, Ferrara),²³² *Festival di Locarno* (1980-2000),²³³ *La Rassegna internazionale del Video d'autore* (1986-1995, Taormina),²³⁴ *Ondavideo* (1985,-oggi, Pisa),²³⁵ *Invideo* (1990-oggi, Milano)²³⁶, *Videoset* (1985-1990, Ferrara),²³⁷ *Poliset* (1991-1993 Ferrara),²³⁸ *Video e arti elettroniche* (1989-1991, Roma)²³⁹ - contribuisce a mostrare alcuni - pochi - video italiani degli anni Settanta.

È soprattutto in alcuni dei cataloghi pubblicati in queste occasioni che si possono rintracciare i prodromi della seconda fase storiografica della videoarte (italiana), ovvero quella a partire dagli

²³² Cfr., L. Bonora (a cura di), *Install Video Side*, catalogo della mostra alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna, Grafis Edizioni, Bologna, 1986

²³³ I° VideoArt Festival Locarno, 1-10 agosto 1980; II° VideoArt Festival Locarno, 31 luglio-9 agosto 1981; III° VideoArt Festival Locarno, 6-15 agosto 1982; IV° VideoArt Festival Locarno, 1-5 agosto 1983; V° VideoArt Festival Locarno, 4-10 agosto 1984; VI° VideoArt Festival Locarno, 3-7 agosto 1985; VII° VideoArt Festival Locarno, 7-17 agosto 1986; VIII° VideoArt Festival Locarno, 3-16 agosto 1987; IX° VideoArt Festival Locarno, 31 luglio-4 agosto 1988; X° VideoArt Festival Locarno, 27-30 agosto 1989; XI° VideoArt Festival Locarno, 31 agosto-2 settembre 1990; XII° VideoArt Festival Locarno, 6-8 settembre 1991; XIII° VideoArt Festival Locarno, 4-6 settembre 1992; XIV° VideoArt Festival Locarno, 2-5 settembre 1993; XV° VideoArt Festival Locarno, 1-3 settembre 1994; XVI° VideoArt Festival Locarno, 31 agosto-3 settembre 1995; XVII° VideoArt Festival Locarno, 29 agosto-1 settembre 1996; XVIII° VideoArt Festival Locarno, 30 aprile-2 maggio 1997 e 7-17 agosto 1997 (Cannobio, 2-5 ottobre 1997; Roma 11-16 ottobre 1997, Lugano 21-22 novembre 1997); XIX° VideoArt Festival Locarno, 5-15 agosto 1998 (Losanna, 6-6 giugno 1998, Lugano 20-21 novembre 1998, Torino 21-26 settembre 1998, Cannobio 2-4 ottobre 1998); XX° VideoArt Festival Locarno, 1999. Cfr., V. Fagone, *L'Art vidéo. 1980-1999. Vingt ans du Video Art Festival, Locarno. Recherches, théories, perspectives*, Milano, 1999

²³⁴ Cfr., V. Valentini (a cura di), *Ritratti*, catalogo della II Rassegna Internazionale del Video d'Autore, Taormina Arte, Roma, 1987; V. Valentini (a cura di), *Cominciamenti*, catalogo della III Rassegna Internazionale del Video d'Autore, Taormina Arte, De Luca, Roma, 1988; Valentini V. (a cura di), *Intervalli*. catalogo della IV Rassegna Internazionale del Video d'Autore, Taormina Arte, Sellerio, Palermo, 1989; Valentini V. (a cura di), *Dialoghi*. catalogo della V Rassegna Internazionale del Video d'Autore, Taormina Arte, Sellerio, Palermo, 1990; V. Valentini (a cura di), *Dissensi*, catalogo della VI Rassegna Internazionale del Video d'Autore, Taormina Arte, Sellerio, Palermo, 1991; V. Valentini (a cura di), *Vedute fra film video televisione*, Taormina Arte, catalogo della VII, Rassegna Internazionale del Video d'Autore, Sellerio, Palermo, 1992; V. Valentini (a cura di), *Bill Viola. Vedere con la mente e con il cuore*, catalogo della VIII Rassegna Internazionale del Video d'Autore, Taormina Arte, Sellerio, Palermo, 1993; V. Valentini (a cura di), *Video d'autore. Luoghi, forme tendenze, dell'immagine elettronica*, catalogo della IX edizione della Rassegna Internazionale del Video d'Autore, Taormina Arte, 1994; V. Valentini (a cura di), *Video d'autore. 1986-1995*, catalogo della IX edizione della Rassegna Internazionale del Video d'Autore, Taormina Arte, 1995

²³⁵ Ideata da Sandra Lischi, la prima edizione di Ondavideo è inaugurata nel maggio 1985 a Pisa, promossa dal Dipartimento di Storia delle Arti dell'Università di Pisa. La manifestazione comprende una rassegna e un convegno internazionale di video d'autore. Cfr., M. M. Gazzano, *Kinema. Il cinema sulle tracce del cinema. Dal film alle arti elettroniche, andata e ritorno*, Exorma, Roma, 2013. Cfr., anche www.ondavideo.arte.unipi.it/ [visitato in data 15/10/2016]

²³⁶ A Milano, sotto la direzione di Romano Fattorossi, Felice Pesoli e Roberto Provenzano nel 1990 (22-25 novembre) si inaugura la prima edizione dal titolo *In video. Mostra internazionale di video d'arte e di ricerca. I edizione* con una selezione dei video degli anni '80. Cfr., sito ufficiale del Festival www.cinemasenzabARRIERE.it [visitato in data 21/8/2016]

²³⁷ Cfr., L. Bonora (a cura di), catalogo della mostra *Videoset '85*, Padiglione d'Arte Contemporanea, Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1985-1986; L. Bonora (a cura di), catalogo della mostra *Videoset '86. Macchine di bosco* Padiglione d'Arte Contemporanea, Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1986-1987; L. Bonora e M. Meneguzzo (a cura di), *Videosculture*, catalogo della mostra *Videoset*, Padiglione d'Arte Contemporanea, Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1988-1989; L. Bonora e R. Albertini (a cura di), *Videoinstallazioni/ Videosculture*, catalogo della mostra *Videoset*, Padiglione d'Arte Contemporanea, Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1990

²³⁸ Cfr., L. Bonora e G. Pellizzola (a cura di), catalogo della mostra *Poliset*, Padiglione d'Arte Contemporanea, Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1991; L. Bonora e A. d'Avossa (a cura di), catalogo della mostra *Poliset*, Padiglione d'Arte Contemporanea, Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1992; L. Bonora e V. Fagone (a cura di), catalogo della mostra *Poliset*, Padiglione d'Arte Contemporanea, Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1993.

²³⁹ Dal 1989 al 1991 Marco Maria Gazzano cura questa sezione all'interno del Festival Cinema e Arte che nel 1989 è diretto da Sergio Trasatti, presidente dell'Ente dello Spettacolo. Cfr., M. M. Gazzano, *Kinema....* Roma, 2013, p. 551

anni Novanta. Nel 1986, la direzione artistica della Rassegna Internazionale del Video d'Autore all'interno del Festival Taormina Arte, è di Valentina Valentini la quale, aiutata da Maia Borelli, propone in uno dei programmi speciali *Travel* (1974) di Plessi realizzato dal Centro Video Arte di Ferrara e una serie di video della galleria del Cavallino tra cui *Narcissus* (1978) di Sillani, *Video as no Video* (1978) di Luigi Viola, *Some Difference* (1978) di Paolo Cardazzo e Peggy Stufi, *Sax soprano* (1979) di Sambin, *Videosonata* (1979) di Ambrosini, *Immagini per un video* (1979) di Fassetta e *Nascita, sviluppo e morte dell'illusione* (1981) di Sartorelli.²⁴⁰ Un anno più tardi, in occasione dello stesso Festival, intitolato questa volta *Ritratti*, Fagone pubblica nel catalogo un saggio, *Archeologia del video*, nel quale ricostruisce le origini della videoarte in Italia citando, senza ordine cronologico, alcune delle esperienze e personalità ritenute significative.²⁴¹ Nel 1987 Valentini organizza poi (e ne cura il catalogo) la terza edizione del Festival dal titolo *Cominciamenti* che presenta i video del fondo art/tapes/22 - all'A.S.A.C. - e di Schum. La ricostruzione storica in questo caso è affidata a Bicocchi e al catalogo della mostra itinerante sulla produzione di Schum curata nel 1979 da Dorine Mignot (Amsterdam) in collaborazione con la moglie del gallerista, Ursula Wevers.

Altri tipi di retrospettive sono quelle organizzate al PAC (Padiglione d'Arte Contemporanea) di Milano dal titolo *Memoria del Video. 1. La distanza della storia. Vent'anni di eventi video in Italia raccolti da Luciano Giaccari* a cura di Marco Meneguzzo e Giaccari,²⁴² cui seguiranno nel 1988, sempre al PAC, *Memoria del video. 2. Presente continuo* (a cura di Fagone)²⁴³ e, nel 1990, *Memoria elettronica dell'arte: 3. Verso un'ipotesi di museo elettronico: dagli archivi della videoteca Giaccari* alla Galleria Comunale d'Arte di Cagliari.²⁴⁴ Critici e testimoni diretti delle esperienze raccontate collaborano insieme quindi per ricostruire la storia di alcuni dei centri di produzione della videoarte anni Settanta e in tutti i casi si tratta di rassegne che sono rivolte al video nello specifico.

Proprio a cavallo tra anni Ottanta e Novanta viene data alle stampe la monografia *Immagine video. Arti visuali e nuovi media elettronici* (1990) di Fagone, che consiste nella raccolta di testi scritti precedentemente tra il 1982 e il 1990. Quest'ultima, se risulta di estremo interesse dal punto di vista teorico, non è del tutto affidabile in qualità di fonte relativa alla prima fase del video, anche se è stata presa spesso come punto di riferimento dalla storiografia successiva. Lo stesso anno, in aprile,

²⁴⁰ Cfr., M. M. Gazzano, *Kinema*....Roma, 2013, p. 548

²⁴¹ Il programma è sui video degli anni '80 di Peter Greenway, Dalibor Martinis, Alfredo Pirri e Bill Viola. Cfr., V. Valentini (a cura di), *Ritratti*...Roma, 1987

²⁴² Cfr., M. Meneguzzo, catalogo della mostra *Memoria del video. 1*...Milano, 1987

²⁴³ Cfr., V. Fagone (a cura di), catalogo della mostra *Memoria del video. 2*...Milano, 1988

²⁴⁴ A. M. Montaldo e L. Giaccari, (a cura di), *Video: memoria elettronica dell'Arte: 3*...Milano, 1990

è pubblicato anche il supplemento della rivista *Immagine e Pubblico* curato da Gazzano e Gianni Toti, intitolato *Video* e ideato in occasione di quelli che sono considerati i *trent'anni della storia del video*. I due curatori, assieme a molti degli studiosi citati in queste pagine, rilanciano la videoarte in Italia portando l'attenzione, in particolare, sulla storia di questa forma artistica. Tra le righe dell'introduzione si parla del supplemento come di un'iniziativa che si auspica possa avere seguito per ampliare il dibattito e lo scambio di informazioni sull'evoluzione di questa nuova forma artistica nell'Italia degli anni Novanta.

In apertura viene posto l'intervento di Toti²⁴⁵ dal titolo *Un'arte ormai adulta. La videoarte ha trent'anni* che introduce e assieme individua alcuni degli aspetti problematici che riguardano il discorso sul video a partire da quello delle origini multiple e della sua età.²⁴⁶ Toti lamenta poi l'assenza in Italia di un'attenzione per la nuova forma artistica che egli paragona a quella rivolta all'uso artistico del dispositivo cinematografico nella sua fase iniziale, indicando come la videoarte continui a «sopravvivere sotto il piccolo protezionismo dei Festival specializzati, in attesa di un salto di quantità, il più difficile per una *technè* apparsa in un'epoca in cui la storia dell'arte non fu più arte della storia e la critica d'arte si rivelava soltanto arte della critica».²⁴⁷ Ma nonostante la poca attenzione, scrive Toti, il numero dei festival europei organizzati in questi anni è sempre più in crescita e sembra stia nascendo un più diffuso interesse per l'arte in video.

Più strettamente rivolti alla critica dell'impostazione storiografica fino a quel momento scelta sono due articoli, il primo dei quali è di Jean Paul Fargier ed è scritto l'anno precedente per la monografia su Paik *La televisione astratta. Mitovideologia e storia artronica*.²⁴⁸ In esso lo studioso riesamina uno dei momenti considerati fondamentali della storia della videoarte, ovvero la presentazione di *13 Distorted TV* dall'11 al 20 marzo alla Galleria Parnass di Wuppertal. Nell'indagare questo momento quasi mitologico Fargier prende in esame il contesto culturale dal quale proviene Paik, così come il tributo che lo stesso artista accredita a personalità quali George Grosz, Vostell e Knut Wiggen, quest'ultimo in qualità di autentico concorrente nella ricerca elettronica a tutto campo.

²⁴⁵ Per un approfondimento sull'artista Gianni Toti si veda: S. Lischi e S. Moretti, *Gianni Toti o della poetronica*, Obliqui, Brescia, 2012

²⁴⁶ «La videoarte ha trent'anni. Un quarto di secolo? O ventisetteanni? O trentadue? Quanti anni ha, oggi dunque, la *Video-Art* (all'americana) o l'*Art Video* (alla francese) o la *Videoarte* o *Artronica*, (all'italiana. L'arte elettronica) o ancora, ma sì. la *Sint-Art* o l'*inc-art* (Arte Informatica, o Infografia, roba da infarto neologistico)? Ventisette se ci si rifà all'*Exposition of Music Television* di Wuppertal. [...] Ventitrè (probabilmente Trentatré, *nda*) se ci si sposta ancora indietro ai procedimenti di Wolf Vostell.» In, G. Toti, *Un'arte ormai adulta*, in G. Toti, M. M. Gazzano (a cura di) *Video*, supplemento di *Immagine e Pubblico*, n. 2-3, aprile-settembre, 1990, p. 3

²⁴⁷ In, G. Toti, *Un'arte ormai adulta*, in G. Toti, M. M. Gazzano (a cura di) *Video*, supplemento di *Immagine e Pubblico*...1990, p. 4

²⁴⁸ Cfr., J. P. Fargier, *La televisione astratta*, in G. Toti, M. M. Gazzano (a cura di) *Video*, supplemento di *Immagine e Pubblico*...1990, pp. 16-17. Traduzione di Gazzano dell'articolo pubblicato su in *Art Press*, Paris 1989 pp. 27-29. Gazzano indica la monografia di Fargier come la prima al mondo su Nam June Paik.

Riprendendo le fila della tradizionale narrazione storiografica che vede in Paik il pioniere assoluto della videoarte - non si parla qui del Cafè Au Go Go - Fargier in questo caso usa gli strumenti a disposizione dello storico, ovvero i cataloghi e le riviste dell'epoca, e analizza nel particolare la mostra a Parnass "sfatando" la mitologia vigente per ricostruire quella che lui stesso definisce "l'autentica genealogia di Paik". Egli spiega dunque il binomio Vostell - Paik che la storiografia ha accreditato - entrambi erano in contatto già dal 1961 - e va contro l'idea che l'esposizione nel marzo del 1963 si assistette ad una vera e propria rivoluzione. Come Farger scrive citando Paik, «a Wuppertal una testa di toro ha fatto più sensazione di *13 Distorted TV Sets*».²⁴⁹

Ancora più diretta nella convinzione che la storiografia sulla videoarte delle origini sia comparabile ad una vera e propria mitografia è Sturken, la quale riporta ad *incipit* del suo testo *Una nuova arte totale. Dalla preistoria del video alla post-utopia*.²⁵⁰

la storia del video così come l'hanno stabilita critici e istituzioni è ormai carica d'una mitologia addomesticata. Il racconto proposto è abitualmente fra i più semplici. [...] È una storia che prosegue su questa traccia [la narrazione storiografica tradizionale, *nda*] linearmente senza contraddizioni fino alla fine degli anni Settanta, punteggiata da progressi tecnici che di volta in volta hanno autorizzato il montaggio di immagini elettroniche.²⁵¹

La studiosa cita quindi Martha Rosler²⁵² e il suo saggio - pubblicato in *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art* (1990) - nel quale l'autrice descrive il processo mitografico che ha portato Paik a diventare il riconosciuto pioniere del video.

Si deve tenere presente che il testo della Sturken in *Immagine e Pubblico* è tagliato; se si legge quest'ultimo nella versione in inglese dal titolo di *Paradox of an Art Form. Great Expectation and the Making of History* pubblicato nel volume *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art* (1990) si può notare che la studiosa si dilunga in questo secondo caso dando una spiegazione del motivo per cui, sin da una precocissima fase, è stata costruita una storia e individuandone le

²⁴⁹ Secondo Fargier la citazione è tratta dal numero di giugno della rivista Fluxus. Cfr., J. P. Fargier, *La televisione astratta*, in G. Toti, M. M. Gazzano (a cura di) *Video*, supplemento di *Immagine e Pubblico*...1990, pp. 16-17.

²⁵⁰ Si tratta della traduzione di Gazzano del testo francese di Marita Sturken dal titolo *Le grandes esperances et la construction d'une histoire*, pubblicato in R. Bellour e A. M. Duguet, *Vidéo («Communciations»)*, n. 48, Seuil, Parigi, 1988, p. 125-148 (estratto pp. 129-132). Il testo è pubblicato in inglese in D. Hall e S. Jo Fifer (a cura di), *Illuminating video. An essential guide for Video Art*, Aperture/BAVC, New York, 1990

²⁵¹ M. Sturken, *Una nuova arte totale*, in G. Toti, M. M. Gazzano (a cura di) *Video*, supplemento di *Immagine e Pubblico*...1990, p. 18

²⁵² Cfr., M. Rosler, *Shedding the Utopian Moment*, in D. Hall e S. Jo Fifer (a cura di), *Illuminating video*...New York, 1990

motivazioni in fattori tecnologici e istituzionali.²⁵³ La storia, secondo la Sturken, è una costruzione narrativa che, nel caso specifico della videoarte, è stata costruita in poco meno di vent'anni, è densa di miti e segue i codici convenzionali 'dell'*history making*'.²⁵⁴ L'analisi dello sviluppo della videoarte può suggerire dunque secondo la Sturken un'immagine delle dinamiche sociali del tardo Novecento proprio in virtù del difficile rapporto tra la storia, l'arte, la tecnologia e il mezzo audiovisivo (e televisivo) nella cultura occidentale contemporanea.

Si spiega poi che la velocità con la quale si è creata la storia del video è dovuta non solo al repentino sviluppo tecnologico ma anche al ruolo delle istituzioni che, al fine di trovare finanziamenti, hanno segregato il dispositivo videografico in un settore a sé stante rispetto alle altre pratiche artistiche. La conseguenza è stata che i video sono spesso mostrati a parte rispetto alla pittura, ai film e agli altri *media*; viceversa, la poca attenzione del mondo dell'arte verso questa nuova forma espressiva ha indotto critici e curatori ad enfatizzarne le proprietà specifiche e a differenziarla dalle altre pratiche artistiche contemporanee.

In questo modo, secondo la Sturken, si sono creati una serie di paradossi tra cui il fatto che negli Stati Uniti molti dei collettivi video sono stati storicizzati come *contro-sistema* anche se alcuni avevano iniziato come società a scopo di lucro, gerarchiche e maschiliste o erano entrate in contatto precocemente con l'industria dell'intrattenimento. Un ulteriore paradosso riguardava la definizione di video come arte. Secondo la Sturken la storiografia citava spesso la mostra *Tv as a Creative Medium* (1969, Howard Wise Gallery, New York) come quella che aveva dato origine alla nuova forma artistica, non considerando, però, che le opere presenti concernevano importanti questioni politiche ed estetiche cui non si è più fatto riferimento.

Tornando ora al supplemento di *Immagine & Pubblico*, seguono al testo della Sturken una serie di articoli più specifici dedicati alla mappatura del contesto videoartistico contemporaneo: Bonora in

²⁵³ «The making of history is an elaborate and highly regimented process - a complex structuring of a particular narrative that sets out to tell a single, well-contained history, replete with delineated beginning, middle, and end, neatly sealed with closure, and governed by cause and effect. Histories do not simply evolve, they are *constructed* through certain agendas. [...] The historical narrative of video art, which has been constructed in a brief twenty years, is thick with myth and follows the conventional narrative codes of history making». In, M. Sturken, *Paradox in the Evolution of an Art Form: Great Expectation and the making of a History* in D. Hall e S. Jo Fifer (a cura di), *Illuminating video...* New York, 1990, p. 101

²⁵⁴ Nel saggio di Sturken, quando la storica analizza il processo di costruzione del mito di Nam June Paik, cita un passo di Hayden White che vale la pena riportare: «it is sometimes said that the aim of art historians is to explain the past by 'finding', 'identifying', or 'uncovering' the 'stories' that lie buried in chronicles: and that the difference between 'history' and 'fiction' resides in the fact that the historian 'finds' his stories, whereas the 'fiction' writer 'invents' his. This conception of historian's task, however, obscures the extent to which 'invention' also plays a part in the historian's operation. The historian arranges the events in the chronicle into a hierarchy of significance by assigning events different functions as story elements in such a way as to disclose the formal coherence of the whole set of events considered as a comprehensible process with a discernible beginning, middle, and end». In, M. Sturken, *Paradox in the Evolution of an Art Form: Great Expectation and the making of a History* in D. Hall e S. Jo Fifer (a cura di), *Illuminating video...* New York, 1990, p. 105. Il testo è tratto da Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973, pp. 6-7

qualità di fondatrice del Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti denuncia nel testo *Quali opere video nei musei* - come peraltro farà anche nel 2015²⁵⁵ - la poca attenzione rivolta dalla critica italiana al video e alla videoarte.²⁵⁶ Fagone riassume i dieci anni del Festival di Locarno e un testo senza autore intitolato *L'esperienza dei Videodiamanti* parla delle attività del centro ferrarese dalla sua fondazione. In ultimo Vittorio Boarini racconta il festival *Immagine elettronica* e Carlo Infante si occupa del video-teatro.

Un'analisi a parte deve essere riservata al contributo di Valentini dal titolo *L'archeologia del video*, non solo perché strettamente legato alla storiografia sulla videoarte ma anche perché il termine *archeologia* era stato utilizzato da Fagone nel suo saggio già citato proprio per la Rassegna di Taormina del 1986 e diventerà parte del titolo di una sezione (*Archeologia del video. Sul cinema degli artisti in Italia. Appunti per una ricognizione*) dello stesso festival nel 1990.

È chiaro come il termine 'archeologia' si confacesse allo studio di 'reperti' artistici - perché così erano dal punto di vista tecnologico soprattutto le bobine *open-reel* negli anni Ottanta - e alla ricostruzione di un passato che per quanto vicino si sentiva la necessità di ricostruire a partire dalle fonti primarie. D'altra parte, un termine come *archeologia* non può che riportare alla mente *L'Archéologie du savoir* (1969, Foucault)²⁵⁷, un libro *di metodo*, che riporta i fondamenti teorici del lavoro di ricerca del filosofo. Richiamare il termine archeologia significava quindi porsi l'obiettivo di rintracciare non tanto un unico disegno sotteso agli eventi, quanto la frattura, il momento della trasformazione di qualcosa in qualcos'altro. Di fatto significava porsi da una prospettiva molto vicina a quella della Sturken e analizzare i documenti e la storiografia in modo critico, non cercando una verità unificatrice ma le diverse pratiche discorsive sottese. E infatti, il già citato Festival *Taormina Arte. Video d'Autore*, viene presentato nello stesso supplemento come «la prima manifestazione di arte elettronica a proporre ogni anno programmaticamente una riflessione storico-critica sulle origini del video, sottolineando l'importanza che una simile ricerca "archeologica" ha in relazione sia alla storia che all'attualità del video e del pensiero artronico».²⁵⁸

È Valentini a spiegare il funzionamento della sezione stabile della Rassegna Internazionale del Video d'Autore dedicata alle gallerie e ai musei che in Italia e all'estero hanno promosso la videoarte. Come testimonia la studiosa per l'organizzazione del Festival non solo sono stati reperiti e spesso "restaurati" i nastri, ma si è svolto un lavoro di ricerca e documentazione i cui risultati

²⁵⁵ Cfr., C. G. Saba, L. Parolo, C. Vorrasi, *Videoarte a Palazzo dei Diamanti, 1973-1979...*Ferrara, 2015

²⁵⁶ Non sono citati nel testo ma nel supplemento vi sono anche gli articoli: R. Albertini *Senza fine e senza inizio: la simultaneità di Toti*; D. Evol, *Primo video spaziale italiano*, V. Fagone e M. Pugnetti, *10 anni di arte elettronica*. Cfr., G. Toti, M. M. Gazzano (a cura di) *Video*, supplemento di *Immagine e Pubblico...*1990

²⁵⁷ Cfr., M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano, 2009 [e-book] (1° ed. francese *L'archéologie du savoir*,1969; 1° ed. italiana, 1971)

²⁵⁸ Cfr., G. Toti, M. M. Gazzano (a cura di) *Video*, supplemento di *Immagine e Pubblico...*1990

sono pubblicati nei cataloghi delle rassegne.²⁵⁹ Segue sottolineando l'importanza per chi si occupa delle origini della videoarte di poter ricostruire motivazioni, tendenze e pratiche «perché una delle zone nella quale più fertile cresce la mitologia (sostituendosi alla verità storica) è proprio quella contrassegnata dalle “origini” del video».²⁶⁰

Se si guarda il supplemento di *Immagine e Pubblico* nel suo insieme si può notare come nel 1990 è chiara quindi l'idea di una necessaria revisione storiografica di quella che viene considerata la storia della videoarte delle origini, ovvero quella tra gli anni Sessanta e Settanta. Si deve però tenere in considerazione che in tutto il supplemento quasi nessun riferimento viene fatto al contesto videoartistico italiano negli anni Settanta del quale Valentini e Bonora sono le uniche a parlare.²⁶¹ A quella che è considerata la prima mostra di videoarte in Italia, *Gennaio '70*, nel supplemento non viene fatto alcun riferimento. Tuttavia Valentini, quando si tratta di citare i nomi degli artisti italiani che hanno preso parte alle prime sperimentazioni, fa riferimento a Giulio Paolini, Kounellis, Gino de Dominicis, Mario Merz, Colombo e Agnetti, ovvero ad alcuni degli artisti presenti durante *Gennaio '70*, tra tutti, quelli più nominati dalla storiografia e affermatasi indipendentemente dalla produzione videoartistica.

²⁵⁹ In, V. Valentini, *L'«archeologia» del video*, in G. Toti, M. M. Gazzano (a cura di) *Video*, supplemento di *Immagine e Pubblico*...1990, p. 30

²⁶⁰ In, *Ibidem*

²⁶¹ Un altro aspetto che è interessante notare è la videobibliografia che Marco Maria Gazzano - senza nessuna pretesa di esaurire l'argomento - elenca alla fine del supplemento, dalla quale è possibile constatare che tra le fonti italiane tra gli anni '60 e '70 che rendono conto del contesto videoartistico, l'unico testo citato è quello di Celant. Cfr., G. Toti, M. M. Gazzano (a cura di) *Video*, supplemento di *Immagine e Pubblico*...1990

1.4 Fonti storiografiche (1990 -2016)

Se in un primo momento si è cercato di ricostruire la fortuna critica che ha avuto la videoarte italiana degli anni Settanta - ordinando cronologicamente e per tipologie le fonti derivanti prevalentemente dai cataloghi di mostre e rassegne, articoli di giornale, antologie, saggi critici, monografie ecc. - ora, invece, si vogliono mettere a confronto le diverse narrazioni storiografiche al fine di verificare la loro stratificazione genealogica, le fonti utilizzate, l'esattezza dei fatti narrati e, soprattutto, la ricezione della videoarte degli anni Settanta negli anni Novanta in Italia.

Per fare questo, e per cercare di selezionare un *corpus* di fonti storiografiche tra di loro omogenee, come si è in parte anticipato, si è scelto di analizzare in particolare i volumi monografici che dichiarassero sin dal titolo di occuparsi della storia della videoarte in Italia a partire dalle origini. Durante la selezione del *corpus* non si è quindi entrati nel merito della metodologie e delle fonti utilizzate ma l'obiettivo era quello di disporre, come nel caso delle riviste, di un'ampia casistica di tipologie di 'narrazioni' proprio perché si voleva analizzare cosa, nel tempo, gli storici della videoarte hanno inteso, prima di tutto, per storia e in che modo (con quali metodologie, premesse e fonti) si sono rapportati al loro oggetto di studio. Data la relativa scarsità di fonti di questo tipo si è poi scelto di inserire nell'analisi anche volumi scritti a più mani o cataloghi di mostre (anche) retrospettive. Nuovamente, l'unico elemento di cui si è tenuto conto nella selezione è che i testi si ponessero l'obiettivo dichiarato sin dal titolo di ricostruire la storia della videoarte italiana.

Prima di iniziare, si vuole rendere conto brevemente della selezione eseguita e della letteratura che sarà poi analizzata meglio nel primo e secondo paragrafo [1.4.1 e 1.4.2], a partire dalla metà degli anni Novanta, quando Bordini, come si è più volte anticipato, dà alle stampe la sua monografia con uno sguardo rivolto prima di tutto e prevalentemente al panorama internazionale, ma anche - e per la prima volta, dopo i tentativi storiografici degli anni Settanta - al contesto italiano a partire dal 1970 fino agli anni Novanta.

Dopo questa monografia altri testi affrontano la storia della videoarte in Italia sotto diverse prospettive tra anni Novanta e Duemila. Vi sono, ad esempio, cataloghi di mostre o rassegne come:

La coscienza luccicante. Dalla videoarte all'arte interattiva (1999)²⁶² composto di una serie di saggi, alcuni dei quali testimonianze dirette di protagonisti come Calvesi, Bicocchi e Szeemann; ed *Elettroshock, 30 anni di video in Italia. 1971-2001* (2001)²⁶³ articolato anch'esso tra i saggi critici e le testimonianze dirette. Di essi sono stati esaminati in particolare solo quei testi (di Bordini, *Le molte dimore del video. La videoarte in Italia negli anni Settanta* e di Di Marino, *A circuito chiuso. Appunti sparsi sul video italiano*) che aspiravano a ricostruire (anche) le origini della videoarte in Italia.

Il tema delle multiple origini, delle *molte dimore* come scrive Bordini - che ha a che fare con il tentativo di ridare una dimensione politica e sociale alle origini della videoarte - viene ripreso anche da Simonetta Fadda in un altro dei volumi che si preparano all'affacciarsi del nuovo millennio, *Definizione Zero. Origini della videoarte fra politica e comunicazione* (1999).²⁶⁴ Non propriamente riferito alla storia della videoarte in Italia e senza una vera impostazione storica, come la stessa studiosa scrive in introduzione, il volume si promette di svolgere un'indagine mirata all'analisi dell'impatto del "fenomeno video" sulla scena artistica e, proprio in virtù di questo, era interessante verificare l'impostazione metodologica scelta e le conclusioni cui perviene l'autrice.²⁶⁵

Gli altri volumi presi in esame consistono prevalentemente in monografie: *Le icone fluttuanti. Storia del cinema d'artista e della videoarte in Italia* (2002)²⁶⁶ di Angela Madesani e *Artevideo. Storie e culture del video d'artista in Italia* (2002) di Maria Rosa Sossai.²⁶⁷ Fanno eccezione: il numero monografico - di stampo accademico - per la rivista *Quaderni d'Arte* dal titolo *Videoarte in*

²⁶² Cfr., M. G. Tolomeo e P. Segal Serra (a cura di) *La coscienza luccicante...* Roma, 1998

²⁶³ 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*, Castelveccchi, Roma, 2001

²⁶⁴ S. Fadda, *Definizione zero. Origini della videoarte tra politica e comunicazione*, Costa & Noland, Genova, 1999

²⁶⁵ Non sono citati nel testo, anche se trattano entrambi, in parte, della videoarte degli anni Settanta, altri due volumi che sono dati alle stampe all'inizio degli anni 2000: V. Valentini (a cura di), *Le storie del video*, Bulzoni, Roma, 2003 e A. Amaducci, *Banda anomala: un profilo della videoarte monocanale in Italia*, Lindau, Torino, 2003. Si è ommesso di esaminarli nel corso del testo perché il primo era un'antologia articolata su più saggi di autori italiani e stranieri non specificamente rivolta alla videoarte in Italia, né a quella più strettamente relativa agli anni Settanta. Nel secondo caso, e nonostante lo sguardo sia rivolto alla videoarte monocanale in Italia, la monografia prende a riferimento artisti (Plessi, Gianni Toti, Studio Azzurro, Correnti Magnetiche, Giovanotti Mondani Meccanici, Gianfranco Barbieri e Marco Di Castri, Theo Eshetu. Giacomo Verde, Monica Petracci, Carlo Isola, Agata Chiusano e Amaducci) attivi principalmente a partire dagli anni Ottanta e Novanta. Inoltre, nel testo introduttivo al volume *Videoarte monocanale in Italia*, sebbene si citino alcune esperienze italiane degli anni Settanta non si fa riferimento alla mostra *Gennaio '70* ma la narrazione inizia a partire da una galleria che sarebbe stata fondata a Genova da Alfredo Leonardi negli anni Sessanta (informazione che non è stata ancora verificata e che non è supportata da nessuna nota) e continua citando lo Studio 970 / 2 di Giaccari e *art/tapes/22* di Bicocchi. Infine la ricostruzione della storia della videoarte in Italia alle origini della nuova forma espressiva in Amaducci è così breve che non si è ritenuto che la monografia rappresentasse un campione 'significativo'.

²⁶⁶ Cfr., A. Madesani, *Le icone fluttuanti: storia del cinema d'artista e della videoarte in Italia*, Mondadori, Milano, 2002

²⁶⁷ Cfr., M. S. Sossai, *Artevideo: storie e culture del video d'artista in Italia*, Silvana editore, Milano, 2002

Italia (2006) curato da Bordini e costituito da diversi saggi critici, il primo dei quali, della curatrice stessa, è dedicato proprio alla ricostruzione generale del contesto videoartistico italiano negli anni '70; e il volume *Rewind Italia: Early Video Art in Italy/I primi anni della videoarte in Italia* (2015)²⁶⁸ frutto del progetto omonimo coordinato da Stephen Partridge dell'Università di Dundee.²⁶⁹ Esso è articolato in più saggi, molti già editi, l'insieme dei quali, secondo i curatori, restituisce il contesto videoartistico italiano.

Questi ultimi due volumi, seppur frutto di un lavoro a più mani e, quindi, non del tutto comparabili alle monografie, sono risultati esemplificativi: il primo, perché la curatrice riprende di fatto un discorso aperto nel 1995, ma al tempo sbilanciato sul panorama internazionale, spostando il suo sguardo dagli anni Sessanta agli anni Settanta - e quindi portando il discorso sul territorio nazionale. Il secondo perché, tra le monografie dedicate a questo tema, è uno dei più recenti e rende conto di un'impostazione storiografica ben precisa - sebbene non dichiarata - che, come si vedrà, si pone quasi in antitesi con l'approccio storico qui prescelto.²⁷⁰

Dopo aver selezionato un numero limitato di volumi si è poi considerato, come si è già anticipato, che non sarebbe stato possibile, per l'analisi del processo di costruzione storiografica, entrare nel merito di tutti gli eventi, delle opere, delle piattaforme tecnologiche, degli artisti e delle pratiche videografiche. Per uno studio analitico e comparativo delle varie storiografie, lo si è anticipato a premessa del terzo capitolo [1.3], si è scelto quindi di partire dalla *Terza Biennale Internazionale della Giovane Pittura. Gennaio '70. Comportamenti, oggetti e mediazioni* (1970, Bologna).

²⁶⁸ Testi di Renato Barilli, Maria Gloria Bicocchi, Lola Bonora, Silvia Bordini, Paolo Cardazzo, Cinzia Cremona, Sean Cubitt, Bruno Di Marino, Simonetta Fadda, Vittorio Fagone, Marco Maria Gazzano, Luciano Giaccari, Mirco Infanti, Laura Leuzzi, Sandra Lischi, Adam Lockhart, Stephen Partridge, Cosetta G. Saba, Emile Shemilt, Studio Azzurro, Valentina Valentini, Grahame Weinbre. Cfr., L. Leuzzi and S. Partridge, *Rewind Italia, Early Video Art in Italy*, John Libbey & Co Ltd, Barnet, 2015

²⁶⁹ Il progetto ha dato il via ad una collaborazione europea - sancita nel 2011 - tra il Dipartimento Comunicazione e Spettacolo dell'Università degli Studi di Roma Tre (diretto da Giorgio de Vincenti), la Regione Lazio (programma 2010-2014 di preservazione degli Archivi audiovisivi non filmici presenti nel territorio della Regione) e Duncan of Jordastone College of Art & Design dell'Università di Dundee (Scozia). Si veda anche il sito www.rewind.ac.uk [visitato in data 21/09/2016] Il frutto del lavoro, impostato già da Stephen Partridge e Deirdre Mackeena a partire dal 2007 e portato avanti da Laura Leuzzi, è consistito in un primo tempo nella collezione dei documenti per la costruzione di un *database on-line* [<http://www.rewind.ac.uk/rewind/index.php/REWINDItalia>] contenente una serie di video-interviste e documenti; c'è poi la *Cronologia critica sulla videoarte e le elettroniche arts in Italia 1952-1992* curata da Leuzzi e Valentino Catricalà e pubblicata all'interno del volume M. M. Gazzano, *Kinema...*Roma, 2013. Nell'introduzione i due studiosi giustificano l'uso di un metodo storiografico quale la cronologia al fine di proporre uno strumento che rimetta in discussione - o quanto meno apra - il dibattito sulla storia della videoarte in Italia. Due anni più tardi rispetto alla pubblicazione della cronologia, il progetto di ricerca ha dato poi vita alla pubblicazione del volume L. Leuzzi and S. Partridge, *Rewind Italia...* Barnet, 2015.

²⁷⁰ Non è citata nel testo e non sarà analizzata la monografia V. Catricalà, *Media Art prospettive delle arti verso il XXI secolo. Storie, teorie, preservazione*, Mimesis, Milano-Udine, 2016. In questo caso l'autore non si pone l'obiettivo di ricostruire la storia della videoarte in Italia ma, piuttosto, ricostruisce la storia delle idee che si sviluppano attorno al concetto di arte e nuove tecnologie a partire dall'Ottocento. Non si fa quindi nessun riferimento al contesto videoartistico italiano negli anni Sessanta e Settanta, se non indirettamente, citando l'esperienza dell'Arte programmata e Cinetica tra fine anni Cinquanta e inizio anni Sessanta (Gruppo N e Gruppo T).

La narrazione di questa mostra appare più mitologica che storica e può essere paragonata strutturalmente a quella dei tanti numerosi inizi che, a seconda dell'aspetto del dispositivo videografico messo in rilievo, la storiografia sulla videoarte (anche italiana) individua come *primi e generativi*. A partire dall'uso scultoreo dei monitor nelle installazioni ambientali/happening di Vostell (1958-59) e dalle prime possibilità di intervento sull'immagine televisiva di Paik (1963), per arrivare a quello che è considerato l'evento madre della videoarte "vera e propria" - quella realizzata con il Portapak - ovvero l'*Electronic Video Recorder*, al Cafe Au Go Go di New York (1965).

Non a caso Rosler - la storica del video che contribuisce insieme a Sturken alla pubblicazione dell'antologia *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art* (1990) - nel parlare di queste origini istituzionalizzate cita Roland Barthes e la sua definizione di 'mito' in qualità di *discorso depoliticizzato e semplificato*.²⁷¹ Come sarà chiaro quando si analizzi in che modo la storiografia ha riportato nel tempo i 'fatti' sulla mostra bolognese, la descrizione appare proprio semplificata e appiattita. Si è anche anticipato che non vi è una sola narrazione che non parli di *Gennaio '70*, ma in nessun caso viene data una vera e propria spiegazione approfondita che entri nel merito delle tecnologie utilizzate (marche e modelli usati per la produzione e la trasmissione), degli operatori video, della disposizione dell'allestimento, delle pratiche videografiche messe in campo dagli artisti e della rete di relazioni con il contesto locale, nazionale e internazionale.

Sia chiaro che questo atteggiamento storiografico non riguarda esclusivamente la mostra bolognese, ma esso è molto più evidente in questo caso in quanto, appunto, l'evento è quasi sempre situato all'origine della 'storia'. Come insegna Bloch in *Apologia della storia o Mestiere dello storico*²⁷² la parola 'origine' è *equivoca*: se fa riferimento ad un *inizio*, quest'ultimo, nell'analisi di qualsiasi realtà storica, non è facilmente individuabile perché ogni fatto è conseguente a un altro fatto. Se, invece, con 'origine' si intendono le cause, allora vi sarà la stessa difficoltà incontrata in precedenza, perché non è facile decidere da che punto iniziare la ricostruzione. Si può quindi decidere di raccontare un fatto scegliendo convenzionalmente una data da cui partire, ma non si

²⁷¹ «Myth is depoliticized speech. One must naturally understand political in its deeper meaning, as describing the whole of human relations [...] Myth does not deny thing, on the contrary, its function is to talk about them; simply, it purifies them, it makes them innocent, it gives them a natural and eternal justification, it gives them a clarity which is not that of an explanation but that of a statement of fact [...]. In passing from history to nature, myth acts economically: it abolishes the complexity of human acts, it gives them the simplicity of essence, it does away with all dialectics, with any going back beyond what is immediately visible». Cfr., M. Rosler, *Shedding the Utopian Moment*, in D. Hall e S. Jo Fifer (a cura di), *Illuminating video...*New York, 1990. La citazione di Rosler è presa da R. Barthes, *Myth today in Mythologies*, Hill and Wang, New York, 1972, p. 143

²⁷² Cfr., M. Bloch, *Apologia della storia o Mestiere dello storico...*2000 (1° ed. 1949 *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*; 1° ed. italiana 1950)

potrà ritenere quest'ultimo sufficiente a spiegare come e perché - in questo caso particolare - si è sviluppata a livello nazionale la nuova forma artistica.²⁷³

Per questo motivo durante la ricerca si è scelto di sposare un metodo 'genealogico' prendendo sì spunto da ciò che, nelle storiografie passate, è considerata l'origine della videoarte in Italia, ma solo per indagare le motivazioni di tale affermazione e confrontare quest'ultime, in un secondo momento, con ciò che emerge da un'analisi più attenta delle fonti dirette e indirette a disposizione. In una prima fase saranno messi a confronto i 'fatti' così come narrati dalla storiografia e, nel quinto capitolo [1.5], questi verranno comparati con alcune delle fonti critiche individuate durante la ricerca. Grazie all'analisi delle testimonianze (dirette e indirette) e al confronto incrociato dei documenti si cercherà di rispondere alle domande relative al contesto (locale, nazionale e internazionale) più allargato nel quale è inserita la mostra, alle pratiche produttive ed espositive, alle tecnologie impiegate e alla rete di contatti e di relazioni intercorse prima e dopo l'evento bolognese.²⁷⁴

1.4.1 La riscoperta della videoarte (1995-2000)

Come si diceva nel secondo capitolo [1.2.2] è probabilmente anche in seguito alla 'riemersione' della videoarte in un contesto come quello della già citata 45° Edizione de La Biennale Arti Visive di Venezia del 1993 e, in particolare, della parte intitolata *Museo Elettronico* a cura di Giaccari, che nel 1995 viene data alle stampe *Videoarte & Arte, Tracce per una storia* di Bordini, una monografia nata dal corso universitario svolto all'Università La Sapienza di Roma nel '94-'95, nell'ambito dell'insegnamento dell'arte contemporanea, nel quale venivano coinvolti Carlo Ansaloni, Carolina Brook, Rossella Caruso, Di Marino, Gazzano, Anna Ludovico, Attilio Pierelli e Mario Sasso.

Il volume si articola in un primo capitolo nel quale è ricostruita in breve la storia del rapporto tra arte e tecnologia e in un secondo rivolto nello specifico alla ricostruzione degli inizi della videoarte a partire dal «primo artista che ha elaborato l'esigenza di una utilizzazione creativa del mezzo televisivo»²⁷⁵ e che Bordini individua in Fontana. Poiché, come si diceva, in questo caso la monografia non è dedicata esclusivamente al contesto italiano la studiosa traccia - dopo aver

²⁷³ «La parola [origine, *nda*] è inquietante perché equivoca. Significa semplicemente inizi? Sarà abbastanza chiaro. Con la riserva, però, che per la maggior parte delle realtà storiche la nozione stessa di questo punto iniziale resta singolarmente sfuggente. [...] Con origini si intenderanno invece le cause? Non vi saranno allora altre difficoltà se non quelle che, costantemente e ancor più evidentemente, nelle scienze dell'uomo, sono attinenti per natura alle ricerche casuali. [...] Nel vocabolario corrente le origini sono un cominciamento che spiega. Peggio ancora: che è sufficiente a spiegare. Qui sta l'ambiguità; qui sta il pericolo». In, M. Bloch, *Apologia della storia o Mestiere dello storico...* 2000, p. 24

²⁷⁴ Cfr., M. Foucault, *Nietzsche, la généalogie, l'histoire, Hommage à Jean Hyppolite*, S. Bachelard, et al, Presses Universitaires de France, Parigi, 1971. Disponibile al sito www.works.bepress.com [visitato in data 21/05/2016]

²⁷⁵ Cfr., S. Bordini, *Videoarte e arte...* Roma, 1995

introdotto il lavoro dell'artista spazialista - un quadro più generale, passando dall'arte cinetica, al movimento Fluxus e ai casi singoli di Vostell, Paik, Joseph Beuys e Schum. Solo a questo punto Bordini porta l'attenzione alla videoarte in Italia cui è dedicato un paragrafo che inizia così:

In Italia, la videoarte appare ufficialmente nell'ambito della mostra *Gennaio '70*, [...] Si tratta di una collettiva sulle tendenze artistiche più recenti - largamente concettuali e comportamentali - presentate all'interno di un ragionamento critico che fa i conti ancora con la fisicità dell'informale ecc. [...] ²⁷⁶

Nel raccontare la mostra la studiosa si serve giustamente di una fonte diretta - il catalogo; ma il fatto che essa indichi quella come prima esperienza dove appare ufficialmente la videoarte deriva probabilmente da quanto già precedentemente sostenuto (Celant, 1977; Luginbühl e Cardazzo, 1980). Inoltre, mentre nell'analizzare la mostra Bordini si dilunga per più di tre pagine, citando l'articolo scritto da Barilli sulla rivista di cultura contemporanea *Marcatrè* nel luglio 1970, al resto della storia della videoarte italiana, che dal 1970 si estende fino ai Festival degli anni '80, la studiosa dedica invece meno spazio riassumendo, non sempre in ordine cronologico, diverse tipologie di esperienze condotte sul e/o con il mezzo.

Il lavoro di Celant è citato nella bibliografia, la quale comprende però poche altre monografie, cataloghi o articoli pubblicati tra gli anni Sessanta e Settanta.²⁷⁷ Le altre testimonianze utilizzate per la ricostruzione della storia della videoarte in Italia provengono tutte dai cataloghi dei Festival degli anni Ottanta e gli eventi sui quali la studiosa si sofferma di più sono quelli sui cui ha più informazioni a disposizione grazie anche al coinvolgimento di alcuni dei principali 'attori' del periodo come, ad esempio, Ansaloni, il tecnico del Centro Video Arte di Ferrara. Non deve quindi essere casuale la scelta di Bordini di approfondire le attività svolte dal Centro Video Arte di Ferrara e, in particolare, le opere video di Plessi, artista già noto e la cui Opera era già stata approfondita in *L'immagine video. Arti visuali e nuovi media elettronici* di Fagone (1990).²⁷⁸

Non è chiaro se e in quali formati Bordini abbia potuto vedere nel corso della sua ricerca alcune delle opere in video da lei citate. Si deve infatti tenere presente che a causa dell'obsolescenza

²⁷⁶ In, *Ivi*, p. 60

²⁷⁷ Barilli è present con i due saggi *Lucio Fontana. Idea per un Ritratto*, Torino (1970) e *Video-recording a Bologna, 1970* (1970, Marcatrè) e per la collaborazione al volume *Al di là della pittura* curato in collaborazione con Dorflès e Filiberto Menna (1975). Si trovano poi *Avanguardia di Massa* (1978) di Calvesi, il catalogo della rassegna *Circuito Chiuso-aperto* (1972), il saggio *Avanguardia e tecnologia* di Pasqualotto (1971, Roma), vari cataloghi delle mostre su Plessi e altri di Francesco Carlo Crispolti alla Galleria dell'Obelisco (Roma, 1971) e, infine, l'articolo di Tommaso Trini *Di videotape in videotappa. Note sui primi esperimenti televisivi da parte degli artisti* (1971). In, S. Bordini, *Videoarte e arte...*Roma, 1995

²⁷⁸ Il resto della ricostruzione della storia della videoarte italiana è affidata prevalentemente a fonti di seconda mano, come i testi pubblicati tra gli anni '80 e '90 nell'ambito del già citato Taormina Arte.

tecnologica in cui si trovavano i dispositivi utilizzati negli anni Settanta per la produzione e la trasmissione, non sempre era possibile la lettura dei supporti nei quali erano contenute le opere. Questo riguarda, come si è già detto, in particolar modo i nastri magnetici 1/2" *open-reel* (Philips in uso dal 1970 al 1972 circa; Sony in uso dal 1972 al 1980 circa) e VCR (Philips, in uso dal 1973 al 1980 circa). I videoregistratori compatibili con questi formati erano stati tolti dal mercato molto presto (per lo più negli stessi anni Settanta) perché usati prevalentemente in ambito non o semi professionale e volutamente progettati per essere *ad obsolescenza programmata*.

Altro discorso era invece quello relativo ai dispositivi di lettura per le cassette U-Matic (Sony, in uso dal 1975 al 1990 circa) perché, essendo dedicati a un ambito più professionale, erano ancora in uso. Com'è possibile notare dall'analisi della stratificazione di formati conservati nei fondi dei centri di produzione art/tapes/22, Centro Video Arte, galleria del Cavallino, Studio 970/2, nella maggior parte dei casi molte delle opere prodotte con supporti non più leggibili erano state migrate in U-Matic (soprattutto tra la seconda metà degli anni Settanta e la prima metà degli anni Ottanta), non solo perché questo nuovo supporto consentiva un accesso più facile, ma anche perché era quello più in uso negli ambiti (video) espositivi e, di conseguenza, nei centri di produzione.

È possibile quindi che Bordini abbia potuto effettivamente analizzare in maniera diretta alcune delle opere in video grazie alla già citata collaborazione con Ansaloni. Questo spiegherebbe perché viene data enfasi a Plessi, uno dei pochi a proseguire la sperimentazione videoartistica anche negli anni Ottanta grazie alla collaborazione con il Centro Video Arte di Ferrara. Ma il sistema "a volo d'uccello" utilizzato da Bordini per ricostruire la storia della videoarte in Italia non è solo conseguenza dalla poca accessibilità alle opere; la studiosa dedica in realtà più attenzione al contesto internazionale e vuole solo indicare delle *tracce* e dare alcuni spunti dai quali partire per la ricostruzione della storia italiana. Contestualmente Bordini cerca di ridare la dimensione caleidoscopica del rapporto tra arte e video, indagandone la genealogia ontologica. Per questo, in una sezione della monografia intitolata *Pixel*, la storica cita in ordine cronologico una serie di punti di vista su cosa sia la videoarte e sul rapporto tra arte e tecnologia dal 1951 al 1994. La parola è data a critici e artisti, la maggior parte dei quali stranieri ad eccezione di Fontana, Crispolti, Fagone, Plessi, Gazzano e Lischi. Le fonti citate degli anni Settanta, tuttavia, non sono quindi quasi mai 'dirette' perché sono riportate a loro volta da altri volumi.

Tre anni dopo, nel catalogo della mostra *La coscienza luccicante. Dalla videoarte all'arte interattiva* (Roma, 1998), la stessa Bordini, come si è anticipato, scrive il saggio *Le molte dimore. La videoarte in Italia negli anni Settanta*. Nell'introduzione al catalogo dell'esposizione Renato Nicolini (assessore alla Cultura di Roma quando Argan era sindaco) significativamente scrive:

Già questa incertezza terminologica (videoarte sembra definire piuttosto un modo particolare, che non la generalità dei modi, dell'uso del video come espressione artistica) è indicativa di una complessità che sfugge a questo mio tentativo di inquadrarla. È sicuramente prematuro, dunque, forse intimamente sbagliato, tentare di definire qualcosa che è ancora in formazione e nella sua inesausta capacità di contaminazione e di innesti, e che forse ha proprio nel suo essere continuamente in formazione la sua specifica; almeno nel senso della 'storia lineare dell'arte' [...]. Varrà meglio del tentativo di rendere forzosamente unitario ciò che intimamente molteplice l'elencazione che Silvia Bordini ci propone, connotando così 'un'attualità in continua trasformazione', quasi in apertura del suo saggio, sempre in questo catalogo.²⁷⁹

Nell'introduzione Nicolini sembra far eco a quanto scrive Milo Adami nel saggio *Le origini del trauma*²⁸⁰ (2015) mentre è intento ad indagare le mutazioni del linguaggio videografico ripercorrendo il decennio degli anni Novanta. In particolare, nel trattare della Biennale di Lione del 1995 - la mostra che secondo Adami meglio riassume le questioni del momento, come il centenario del cinema (1995), i progressi dell'informatica e il grande consumo d'immagini preannunciato dal digitale - l'autore osserva che in questo periodo si assiste ad una progressiva scomparsa della parola 'video' in funzione di termini quali *immagine in movimento* (*Moving Images, images en mouvement*). In Italia il termine 'videoarte' verrà in questo periodo assorbito all'interno di quella che più generalmente viene definita *Arte Elettronica* dalla stessa Bordini, che lo userà come titolo del numero monografico per la rivista *Arte e Dossier* (2000).²⁸¹ Ma il cambiamento del lessico non può che determinare una modifica nell'interpretazione della storia che, dovendo partire da premesse ontologiche diverse - *cos'è, cos'è stata e cosa sarà la videoarte?* - deve anche rivedere le conclusioni tratte fino a quel momento.

Così Bordini apre il suo saggio del 1998 rendendo conto delle molteplici modalità di intendere la nuova forma artistica e della pluralità lessicale che connota quest'ultima sin dalle origini, elemento che, secondo la studiosa, porta alla necessità di una 'stabile e precisa' definizione di cosa s'intende

²⁷⁹ Cfr., M. G. Tolomeo e P. Segal Serra (a cura di) *La coscienza luccicante...* Roma, 1998, p. 8

²⁸⁰ Cfr., M. Adami, *Le origini del trauma*, in V. Valentini e C. G. Saba (a cura di), *Medium senza medium. Cannibalizzazione e amnesia: il video degli anni '90*, Bulzoni, Roma, 2015

²⁸¹ Cfr., S. Bordini, *Arte Elettronica* in *Arte e Dossier*, Giunti Editore, Milano n. 156 (Maggio), 2000 (II° ed. S. Bordini, *Arte Elettronica. I Grandi Movimenti Artistici*, Giunti Editore, Milano 2004)

per videoarte.²⁸² Bordini si pone quindi l'obiettivo nel suo saggio di rendere conto in breve dell'andamento «dentro e fuori dall'arte» del dispositivo videografico. Soffermandosi sulle questioni teoriche e con particolare riferimento a *Gennaio '70*, la studiosa attesta - ma non problematizza - una discrepanza tra l'uso che fanno gli artisti del dispositivo - secondo la storica prevale ancora una dimensione documentaria - e il discorso critico - instaurato soprattutto da Barilli - che invece si concentra sulle questioni relative alla specificità del mezzo.

La struttura narrativa della storia, tuttavia, rimane sostanzialmente invariata rispetto alla monografia del 1995 e di nuovo, dopo aver tracciato le linee del contesto artistico/culturale tra gli anni '60 e '70 e dopo aver citato i manifesti dello spazialismo, Bordini scrive che «solo nel 1970 la videoarte approda in Italia, nella mostra *Gennaio '70*».²⁸³ Quando si scorra la lista delle fonti attraverso le quali Bordini scrive si noterà che anche in questo caso come in *Videoarte e arte. Tracce per una storia* (1995), a parte l'articolo di Barilli sulla rivista *Marcatrè* e il catalogo della mostra bolognese, quasi tutte le informazioni provengono da fonti secondarie e indirette, prevalentemente dalle interviste e testimonianze pubblicate nei cataloghi dei festival e rassegne degli anni Ottanta. A queste si aggiungono alcuni testi che presentano le testimonianze in forma d'intervista come quella a Szeemann a cura di Mara Folini che riporta l'esperienza di Schum; o di racconto come avviene per Biccocchi che ricostruisce l'esperienza di *art/tapes/22* (*Una testimonianza sull'arte/tapes/22* (Firenze 1972-1976) e per Calvesi il quale - come si vedrà meglio nel quinto capitolo [1.5] - riporta la sua testimonianza (anche) in qualità di curatore di *Gennaio '70*. In tutti questi casi non si è proceduto però ad una verifica dei fatti narrati dalle testimonianze e si notano non poche incongruenze tra i testi.²⁸⁴

Un ultimo dato significativo, è quello relativo alle opere che vengono mostrate nell'ambito dell'esposizione romana; infatti, anche se il saggio di Bordini nel catalogo mirava alla ricostruzione del contesto videoartistico italiano, quando si guardino le partecipazioni degli artisti, la presenza degli italiani che espongono le proprie opere in mostra risulta esigua soprattutto se messa a confronto - come si farà a breve - con quella della rassegna *Elettroshock - 30 anni di video in Italia* (2001).²⁸⁵ Nella sezione 'artisti storici' gli unici italiani citati sono Anna Valeria Borsari, Pier Paolo

²⁸² «A più di trenta anni dalla sua comparsa sulla scena artistica internazionale la videoarte è oggi considerata una sorta di genere artistico particolare, dotato di una storia consolidata quanto poco conosciuta, e di una accettata e quasi ovvia attualità. [...] Ma malgrado la sua diffusione, consuetudine e anche ripetitività, la videoarte è ancora alla ricerca, in particolare in Italia, di una stabile e precisa definizione. Come se l'esigenza di darle spessore teorico fosse stata rapidamente rimossa proprio dal mutevole susseguirsi di opere e iniziative». In, S. Bordini, *Le molte dimore. La videoarte in Italia negli anni Settanta*, in M. G. Tolomeo e P. Sega Serra (a cura di) *La coscienza luccicante...*Roma, 1998, p. 28

²⁸³ In, S. Bordini, *Le molte dimore. La videoarte in Italia negli anni Settanta*, in M. G. Tolomeo e P. Sega Serra (a cura di), *La coscienza luccicante...*Roma, 1998, p. 34

²⁸⁴ Cfr., M. G. Tolomeo e P. Sega Serra (a cura di) *La coscienza luccicante...*Roma, 1998, p. 28

²⁸⁵ B. Di Marino e L. Nicoli, *Elettroshock ...*Roma, 2001

Calzolari, Fernando De Filippi, Fabio Mauri, Luca Maria Patella; gli altri sono tutti noti artisti stranieri che hanno collaborato in molti casi con il centro di produzione italiano art/tapes/22.

Un anno dopo la mostra romana Fadda dà alle stampe, come si è anticipato, la monografia *Definizione Zero. Origini della videoarte fra politica e comunicazione* (1999). La studiosa dedica il primo capitolo agli inizi della videoarte sottolineando la problematica delle diverse origini che ne fanno risalire la nascita a Paik e Vostell. Fadda individua quindi l'inizio della "storia vera e propria" della videoarte nel 1965, anno in cui viene lanciato il Portapak sul mercato semi e non professionale e contemporaneamente vengono realizzati i video di Paik (*Cafè Gogo in Greenwich Village, 152 Bleeker Street*) e Les Levine (*Bum*, girato a Manhattan).²⁸⁶ Il riferimento ai due artisti, il secondo dei quali meno citato tra i *fondatori* della videoarte, è utilizzato da Fadda per mettere in luce due diverse direzioni sulle quali si avvierà poi il discorso sul dispositivo videografico: da una parte si assisterà al suo consolidamento nell'*arte* attraverso la costruzione di figure mitologiche - Paik, Vostell - strettamente connesse alle pratiche videoartistiche; e, dall'altra, all'indifferenza della critica che - accusando il mezzo di *connivenze extrartistiche moleste*, come ha fatto nel giudicare il video d'impronta politica e sociale di Les Levine - rifiuta di riconoscerlo come *arte*.

Se Bordini sosteneva che nella prima fase si era di fronte ad un'idea caleidoscopica di videoarte, la Fadda ha ben chiaro cosa debba essere definito tale e cosa non. La videoarte vera e propria è solo quella realizzata mediante il Portapak e, dunque, attraverso l'uso di un dispositivo che permette la ripresa (facile e) diretta della realtà e non solo l'intervento sull'immagine televisiva in trasmissione o l'uso scultoreo dei monitor come avevano fatto Paik e Vostell inizialmente. Inoltre, Fadda rileva come la critica e la storiografia della videoarte abbiano progressivamente eliminato il discorso politico e sociale dalla loro narrazione. Per questo suggerisce di ripercorrere le fila del discorso attraverso un'analisi diacronica che metta in luce i diversi usi che - del dispositivo videografico portatile - sono stati fatti contemporaneamente.

Dichiarando la forte tendenza della critica dell'epoca - modernista - a considerare la videoarte solo nei termini di "specifico del video" la studiosa elenca poi i primi musei americani²⁸⁷ che hanno ospitato la nuova forma artistica per infine riportare:

il video entra temporaneamente in un'istituzione italiana, il Museo Civico di Bologna.
Infatti, all'esposizione [...] sono visibili due programmi video di due ore con le

²⁸⁶ In S. Fadda, *Definizione zero...* Genova, 1999, p. 69

²⁸⁷ «Ovvero il Museum of Modern Art di New York con la già citata mostra *The Machine as seen at the end of the mechanical age* (1968) e il Philadelphia Museum of Art che presenta nel 1968 l'installazione video di Les Levine *Iris*». In S. Fadda, *Definizione zero...* Genova, 1999, p. 69

registrazioni degli interventi di numerosi artisti presenti alla mostra. La strumentazione video e lo staff tecnico erano stati forniti dalla Philips e, nel periodo precedente all'esposizione, Renato Barilli era andato direttamente negli studi per realizzare assieme con gli artisti alcune opere che utilizzassero il nuovo linguaggio elettronico. Nascono così le prime versioni di azioni notissime, come il *Tentativo di volo* di Gino de Dominicis, o le sperimentazioni "sintetiche" sul segnale audio-video di Gianni Colombo.²⁸⁸

Secondo la Fadda, quindi, quasi di conseguenza all'aprirsi dei musei statunitensi al video, in Italia - e temporaneamente - il Museo Civico di Bologna ospita il nuovo dispositivo. Dell'evento la studiosa indica la funzione documentativa e la casa di produzione - Philips - della piattaforma tecnologica. Ma se viene resa esplicita la marca, il modello del videoregistratore impiegato non viene specificato e se si guarda alla cronologia dal titolo *Evoluzione della tecnologia* (1824-1979), tra gli anni 1970 e 1972, li Fadda riporta:

1970 - Sony introduce sul mercato mondiale il videoregistratore U-Matic, con nastro 3/4" della lunghezza massima di un'ora.

Matsushita presenta un primo standard di video-registrazione amatoriale con nastro a bobina aperta da 1/2" (EIA-J).

Esce il nuovo formato AV di portapak, con videocassetta da 1/2" [...]

1972- Philips commercializza in Europa il primo videoregistratore domestico a colori con nastro video-cassetta da 1/2" [...] nasce lo standard VCR incontrastato in Italia fino al 1978.[..]²⁸⁹

Nonostante sia quindi riportata la marca dei dispositivi di videoregistrazione e trasmissione utilizzati per la mostra *Gennaio '70*, ritenendo quindi importante questa informazione, non si indicano nella cronologia informazioni più dettagliate. Prima del 1972 non sono presenti riferimenti a dispositivi Philips o note sull'azienda produttrice che compare citata solo da quest'anno per la messa sul mercato del videoregistratore e *videoplayer* VCR Philips (N 1500), un formato a cassetta ad uso quasi esclusivamente domestico.²⁹⁰

Nel raccontare la mostra Fadda non risponde quindi al quesito riguardante quale tecnologia, nello specifico, sia stata utilizzata per la realizzazione delle opere in video. Ma individuare il formato e il modello del dispositivo videografico è fondamentale per approfondire le tecnologie utilizzate in

²⁸⁸ In, *Ivi*, p.72

²⁸⁹ In, *Ivi*, p. 175-176

²⁹⁰ I videoregistratori VCR sono utilizzati di più in ambito domestico e molto meno dai centri di produzione italiani (art/tape/22, Cavallino, Studio 970/2) che passano direttamente dal 1/2" all'U-Matic. Solo il Centro Video Arte userà il VCR. Cfr., C. G. Saba, L. Parolo, C. Vorrasi, *Videoarte a Palazzo dei Diamanti...*Ferrara, 2015

questa fase per la produzione e la trasmissione delle opere video ed è quindi importante chiedersi se e quali opere sono state realizzate a partire dall'uso del dispositivo videografico nella sua interezza. Da quanto è possibile intuire leggendo la citazione riportata e considerando che secondo Fadda le origini della videoarte coincidono con l'uso del dispositivo Portapak, si può ipotizzare che la Philips abbia fornito alcuni di questi macchinari portatili e lo staff tecnico abbia aiutato Barilli e gli artisti per la realizzazione delle opere. Ma non è possibile stabilirlo con certezza.

Che gli aspetti tecnici e tecnologici riguardanti le opere siano considerati poco rilevanti o, quando portati all'attenzione, come nel caso di Fadda, non approfonditi nello specifico, lo dimostra anche un'altra cronologia presente nel volume, dopo quella dedicata a *I luoghi dell'arte*,²⁹¹ dal titolo *Le opere video* che parte da Vostell (1958) per arrivare al 1979 con le seguenti opere:

Veilleur de Nuit (B/N, 1/2"), di Pierre Minot

Marie-salope, installazione multischermo di Marie-Jo Lafontaine

Le plein des plumes, videoscultura di Machel Jaffrenou e Patrick Bousquet

Niagara Falls, installazione di Chaterine Ikam

Trompe l'oeil, di Robert Cahen

Interpolations, di John Sanborn e Kit Fitzgerald

Das Propellerband, di Klaus va Bruch.²⁹²

La cronologia così come scritta risulta incompleta sia dal punto di vista quantitativo - sarebbe impossibile pensare di elencare tutte le opere realizzate nel 1979, ma la videoarte italiana è del tutto assente - che da quello qualitativo - ad esempio, a seconda dei casi, mancano informazioni tecniche più dettagliate.²⁹³ L'assenza di un'attenzione specifica alle piattaforme tecnologiche - produttive ed espositive - è cosa assai diffusa nella storiografia anche recente ed è uno dei fattori che più incidono sull'appiattimento della narrazione storiografica. Solo individuando le tecniche e le tecnologie utilizzate e, dall'altro lato, i particolari ambiti geografici/storici/politici ecc. delle opere è possibile dare una profondità a questa nuova forma espressiva.

Nel 2001, come si è detto, Di Marino e Lara Nicoli curano la mostra dal titolo *Elettroshock - 30 anni di video in Italia*. Nel saggio in catalogo, *A circuito chiuso. Appunti sul video italiano*, Di Marino, pur non impostando il discorso in termini storici e in un contesto più divulgativo che

²⁹¹ Inizia nel 1963 tra Wuppertal e New York e si chiude nel 1979 tra le città di New York, Syracuse, Parigi, Essen, Monaco di Baviera, Colonia, Ljubljana, Sarajevo, Locarno e Roma. Cfr., S. Fadda, *Definizione zero...* Genova, 1999, p. 139

²⁹² In, *Ivi*, p. 158

²⁹³ Lo stesso vale per tutte le altre cronologie compilate dalla Fadda legate al 'video militante' (1966-1979), al 'video in televisione' (1952-1979), al 'video e i mecenati' (1959-1979).

scientifico, ribadisce nuovamente il primato della mostra *Gennaio '70* scrivendo in un sottoparagrafo intitolato *Un po' di storia*:

In occasione della *Terza Biennale Internazionale della giovane pittura: Gennaio 1970. Comportamenti, progetti, mediazioni*, organizzata a Bologna da Barilli, Calvesi e Trini, vennero registrate in video una serie di performance tra cui una di De Dominicis, intento a copulare con la terra sulle rive del Tevere. Subito prima Gerry Schum per il suo film *Identifications* aveva ripreso le azioni di De Dominicis *Tentativo di volo* e *Tentativo di fare cerchi quadrati...*, anche se il celebre videogallerista tedesco girava ancora in 16mm, trasferendo i film su nastro magnetico e mostrandoli su monitor.²⁹⁴

Al di là di quanto sostenuto riguardo all'opera di De Dominicis «intento a copulare con la terra sulle rive del Tevere» della quale, come si vedrà nel quinto capitolo [1.5], non vi è alcun'altra attestazione, senza volerlo probabilmente Di Marino rende conto del fatto che alcuni video di De Dominicis realizzati precedentemente alla mostra e presenti a *Gennaio '70* sono prodotti in collaborazione con Schum (che fino a quel momento risultava il padre putativo ma non effettivo dei video) e quindi girati in pellicola e poi trasferiti su nastro magnetico. Analizzando la monografia di Di Marino *Sguardo inconscio azione. Cinema sperimentale e underground a Roma (1965-1975)* (1999) è possibile poi verificare che la fonte è l'intervista da lui fatta al gallerista Fabio Sargentini, il quale avrebbe preso parte all'iniziativa.²⁹⁵

In altra sede [1.5] avremo modo di verificare la veridicità di quest'ultima affermazione di Di Marino, ma ciò che qui importa è che per la prima volta viene posto il problema - sebbene molto implicitamente e non risolto - relativo alla tecnica con la quale vengono realizzati i video trasmessi durante *Gennaio '70*. Se alcune delle opere presentate alla mostra erano in realtà state realizzate sul supporto pellicola e poi trasmesse grazie al trasferimento su nastro magnetico, non si sarebbero dovuti mettere in discussione come fonte storiografica attendibile l'articolo di Barilli e le numerose testimonianze che dichiarano l'uso esclusivo del videoregistratore da parte degli artisti per la produzione e presentazione dei video a *Gennaio '70*? E non si sarebbe dovuto rivedere il concetto di videoarte, rispetto alla definizione appena data da Fadda?

A parte le poche tracce in Di Marino, nel catalogo della rassegna non vi sono saggi che tentino una ricostruzione della storia della videoarte in Italia e che pongano questo problema. Il volume è

²⁹⁴ In B. Di Marino, *A circuito chiuso. Appunti sparsi sul video italiano* in, B. Di Marino e L. Nicoli, *Elettroshock ...* Roma, 2001, p. 12

²⁹⁵ Cfr., B. Di Marino, *Sguardo inconscio azione: cinema sperimentale e underground a Roma, 1965-1975*, Lithos, Roma, 1999

composto invece da numerosi testi nei quali studiosi e testimoni dell'epoca ricostruiscono la storia a partire dagli anni Settanta fino al 2000. Per ciò che interessa in questa sede, è importante rilevare i saggi di Giaccari (*Dalle origini della video-documentazione al museo elettronico*), di Gallo (*La videoarte a Ferrara: ieri, oggi, domani*) e di Paolo Cardazzo (*I videotape Cavallino*).

Se si confrontano ora le opere presenti alla rassegna romana del 2001 con quelle dell'esposizione *La coscienza luccicante. Dalla videoarte all'arte interattiva* (1998) si noterà che non solo il numero di video di artisti italiani prodotti negli anni Settanta e presenti in programma è notevolmente aumentato.²⁹⁶ Ma anche che alla fine del catalogo ogni opera è corredata dalle informazioni relative al supporto e al centro di produzione. Tra gli altri sono indicati i nomi di Sartorelli, Sambin, Viola, Sillani, Fassetta, Ambrosini e Stuffy, i quali realizzano le opere presenti in mostra con la galleria del Cavallino; quelli di Mimmo Germanà, Vettor Pisani, Chiari che collaborano con lo Studio 970/2; e quelli di Alighiero Boetti, Agnetti, Sandro Chia, Chiari e Giulio Paolini per art/tapes/22. In ultimo, sono presentati i lavori di Gianfranco Baruchello, Alberto Grifi, Anna Lajolo, Alfredo Leonardi e Guido Lombardi che auto-producono i lavori e un video di Kubisch prodotto con il Centro Video Arte di Ferrara. È poi interessante constatare che tra gli artisti citati vi sono anche Giaccari e Paolo Cardazzo, a dimostrazione dello sguardo 'espanso' di Di Marino e Nicoli che va oltre il solo video 'd'artista' così come inteso nella mostra precedente (*La coscienza luccicante. Dalla videoarte all'arte interattiva*).

Come osserva Adami nel già citato saggio *Le origini del trauma* mentre analizza il titolo e la mostra organizzata nel 1999 dal Museum für Neue Kunst/ZKM di Karlsruhe dal titolo *Video Cultures, multimediale installationen del 90er Jahre*:

il termine *video culture*, rispetto a quello di video art, per i curatori meglio si adatta ad un'epoca in cui tutte le forme visive, circolanti nel contemporaneo, sono generalmente

²⁹⁶ Guido Sartorelli (*Analogie*, 1978, galleria del Cavallino), Michele Sambin (*Anche le mani invecchiano*, 1980, galleria del Cavallino), Gianfranco Baruchello e Alberto Grifi (*A partire dal dolce (Doux come saveur)* 1979-80), Mimmo Germanà (*Apocalisse*, 1973, Studio 970/2), Alighiero Boetti (*Ciò che sempre parla in silenzio è il corpo*, 1974, art/tapes/22), Anna Lajolo, Alfredo Leonardi, Guido Lombardi (*Compilation Videobase*, 1971), Paolo Cardazzo e Peggy Stuffy, (*Da zero a zero*, 1974, galleria del Cavallino), Claudio Ambrosini (*De photographia*, 1976, galleria del Cavallino), Vincenzo Agnetti (*Documentario N° 2*, 1973, art/tapes/22), Luigi Viola (*Do you remember this movie*, 1979-1984, galleria del Cavallino), Vettor Pisani (*L'eroe da camera (tutto il silenzio da Duchamp a Beuys)*, 1972, Studio 970/2), Piccolo Sillani (*Focus*, 1979, galleria del Cavallino), Paolo Fassetta e Luigi Viola (*Frammenti di uno spazio interiore*, 1980, galleria del Cavallino), Claudio Ambrosini (*Hair cut*, 1976, galleria del Cavallino), Giuseppe Chiari (*Happening sulla TV*, 1972, Studio 970/2), Mario Merz (*Igloo*, 1973, Studio 970/2), Alberto Grifi (*Il manicomio*, 1977), Piccolo Sillani (*Narcissus*, 1978, galleria del Cavallino), Guido Sartorelli (*Nascita sviluppo e morte dell'illusione*, 1981, galleria del Cavallino), Sandro Chia (*The navel less singer*, 1975, art/tapes/22), Michele Sambin (*Oichepps*, 1976, galleria del Cavallino), Christina Kubisch (*Stille Nacht*, 1975, Centro Video Arte), Giuseppe Chiari, (*Il suono*, 1974, art/tapes/22), Luciano Giaccari (*Suspance/tempo*, 1971, Studio 970/2), Michele Sambin (*Il Tempo Consuma*, 1979, galleria del Cavallino), Giulio Paolini (*Unisono*, 1974, art/tapes/22), Luigi Viola (*Video as No video*, 1978, galleria del Cavallino), Claudio Ambrosini (*Videosonata (da 'Giorni')*, 1979, galleria del Cavallino). Cfr., B. Di Marino e L. Nicoli, *Elettroshock ...*Roma, 2001

diventate *visual culture*. In un processo di s-definizione, il video ha perso i legami con la propria storia per disperdersi nelle forme audiovisive del contemporaneo.²⁹⁷

Se Bordini (1995 e 1998) aveva cercato d'indagare ciò che s'intende per arte-video, invitando ad individuare un'unica definizione 'stabile e precisa'; e se Fadda (1999) cercava di distinguere su basi tecnologico/estetiche cosa potesse considerarsi videoarte, qui si assiste nuovamente ad un processo di s-definizione che porta a una ri-apertura del concetto di video non più connesso strettamente all'ambito artistico o ad un particolare periodo storico (l'approccio dunque è sincronico e diacronico allo stesso tempo).

Nel catalogo della rassegna i video sono tutti monocanale - alcuni addirittura trasferiti da pellicola. Le schede di ogni 'opera' sono ordinate alfabeticamente per titolo e corredate di una sinossi e di una breve indicazione tecnica molto specifica e dettagliata. Lo stesso processo di s-definizione sembra quindi suggerire una nuova indagine e apertura indirizzata, più nel dettaglio, a far emergere cosa - tecnicamente, storicamente e soprattutto in termini produttivi - potesse essere considerato, prima di tutto, *video*, e poi *arte*.

Ma la presentazione delle opere in forma monocanale porta al rischio che con *video* ci si riferisca esclusivamente all'immagine elettronicamente trasmessa, privata della componente 'spaziale' e materica costitutiva dal dispositivo videografico - monitor, videoregistratore, telecamera e supporto magnetico - e fondamentale in molti dei lavori di videoarte degli anni Settanta. Inoltre, nuovamente, le schede tecniche e la ricostruzione storica non sono affidate a *storici* ma agli stessi attori del periodo, aspetto che porta a narrazioni non verificate e costruite in base ai ricordi e non ai documenti diretti del periodo. Questo, almeno, accade per i video degli anni Settanta mostrati alla rassegna, i quali sono stati digitalizzati non seguendo un protocollo standardizzato e condiviso, ma attraverso pratiche eterogenee eseguite dai singoli. Per quanto attiene i video prodotti dalla galleria del Cavallino e da art/tapes/22 la visione, ad esempio, è consentita dalla collaborazione attiva di Di Marino e Paolo Cardazzo che ha digitalizzato i propri video e quelli del fondo art/tapes/22 appartenenti alla sua collezione personale tra il 2000 e il 2001.

Forse è proprio in virtù di un nuovo accesso consentito (anche) dalla collaborazione con i rappresentanti dei centri di produzione di videoarte degli anni Settanta che Madesani, nel paragrafo intitolato *Video* all'interno del capitolo *Gli anni sessanta e settanta: la grande euforia* della sua monografia *Le icone fluttuanti. Storia del cinema d'artista e della videoarte in Italia* (2002), rompe rispetto alla narrazione tradizionale spostando totalmente l'attenzione verso i centri di produzione

²⁹⁷ In, M. Adami, *Le origini del trauma*, in V. Valentini e C. G. Saba (a cura di), *Medium senza medium...* Roma, 2015, p. 71

che prima di *Gennaio '70* avevano iniziato ad operare in Italia con il dispositivo videografico. La studiosa inizia infatti il capitolo individuando in Giaccari uno dei primi promotori della nuova forma artistica in Italia.²⁹⁸ Ma nel giustificare l'affermazione ci si affida non ai nuovi studi e ai fatti emersi dalle storiografie fin qui elencate, ma al già citato testo *Immagine video. Arti visuali e nuovi media elettronici* (1990) di Fagone.

Subito dopo l'esperienza di Giaccari la studiosa procede citando la nota classificazione e i film realizzati dal gruppo Fluxus (*Fluxfilm program*, 1966) per poi affermare:

La prima volta che il video entra in un'istituzione italiana è nel 1970, al Museo Civico di Bologna, nella mostra organizzata da Renato Barilli, Maurizio Calvesi, Tommaso Trini, Andrea Emiliani, intitolata *Gennaio '70*. Numerosi sono gli artisti invitati. [...] Tutti i video sono andati definitivamente perduti.²⁹⁹

La Madesani non parla in questo caso di *Gennaio '70* come della mostra in cui appare la videoarte per la prima volta in Italia - come aveva fatto Bordini - ma come Fadda vede nella Terza Biennale bolognese il primo momento di riconoscimento e, quindi, di accettazione dell'uso del dispositivo videografico in un contesto artistico istituzionale. Tuttavia la studiosa non s'interroga sui contesti di produzione dei video programmati alla mostra e, pur mettendo in evidenza il problema del recupero delle opere, non chiarisce se e quali tentativi siano stati fatti per rinvenire i video. Passa invece ad elencare le istituzioni che iniziano ad aprirsi alla produzione degli artisti solo successivamente al 'consolidamento ufficiale', senza distinguere, nell'elenco, tra centri di produzione e gallerie e senza dare riferimenti cronologici.³⁰⁰

L'assenza di un ulteriore approfondimento relativo agli ambiti produttivi si potrebbe motivare con quella premessa fatta e che avverte che la priorità sarà data al lavoro degli artisti. In questo senso è chiaro che, in assenza delle opere da analizzare, parlare dei video risulta estremamente difficile. Ma dopo aver accennato alla mostra *Gennaio '70* e prima di elencare le gallerie e i centri di produzione italiani, Madesani cita alcune delle opere presenti alla mostra, rifacendosi probabilmente a quanto prima di lei avevano riportato Bordini (1998), Fadda (1999) e Di Marino (2001). Proprio in virtù di questa seppur breve analisi non avrebbe dovuto sottovalutare l'importanza dei contesti produttivi.

²⁹⁸ «In Italia la storia del video ha in Luciano Giaccari, che ha coordinato, girato, lavorato con gli artisti di quel momento e anche oltre, proseguendo le iniziative dello Studio 970/2, un promotore, una padre, un motore propulsore, un museo, come lui stesso ama definirsi». In, A. Madesani, *Le icone fluttuanti...* Milano, 2002, p. 88

²⁹⁹ «a Roma la galleria L'Obelisco di Gaspero del Corso con *Videobelisco art Video Recording* e l'Attico di Fabio Sargentini in collaborazione con Giaccari, la gallerie Diagramma di Luciano Inga Ping, Françoise Labert, Franco Toselli, Marconi; a Venezia la galleria del Cavallino, Martano e Christian Stein a Torino, De Domizio a Pescara, a Firenze art/tapes/22, gestita da Maria Gloria Bilocchi». In, *Ivi*, p. 93

³⁰⁰ In, A. Madesani, *Le icone fluttuanti...* Milano, 2002, p. 93

Nel 2002, un anno dopo, viene pubblicato il libro della curatrice indipendente Sossai dal titolo *Artevideo, storie e culture del video d'artista in Italia*, (2002). Il capitolo al cui interno viene trattata la mostra *Gennaio '70* è quello dal titolo *Le avanguardie* e quest'ultimo viene dopo la sezione *Nasce l'immagine elettronica* che presenta i nomi di Fontana, Paik, Vostell, Schum, Giovanni Anselmo, Gilberto Zorio e Merz, gli ultimi tre dei quali sono citati in qualità di artisti che collaborano alla realizzazione di *Identifications*.

Sossai - come in precedenza Bordini - parte dagli artisti appartenenti alla consolidata *mitologia* e solo nel capitolo successivo, dopo aver introdotto i centri di produzione e le gallerie che prendono parte alla sperimentazione, scrive: «alle prime mostre organizzate in spazi privati per volontà di pochi galleristi e critici appassionati seguiranno di lì a poco delle mostre d'arte contemporanea pubbliche con sezioni video e rassegne di film d'artista. [...] di queste importanti mostre ricordiamo la 3° *Biennale internazionale della giovane pittura Gennaio '70*».³⁰¹ Anche in questo caso viene attribuita a *Gennaio '70* un'importanza relativa. Sossai non indica necessariamente l'evento come il primo ad essere stato importante per la diffusione del video, bensì lo relativizza soffermandosi sulle opere di Colombo (*Vobulizzazione*) e Zorio (*Fluidità radicale*), ritenute particolarmente significative perché indicative dei diversi modi di concepire l'uso del mezzo elettronico.

Come si è fatto notare, Sossai tratta di *Gennaio '70* solo dopo aver introdotto il contesto e aver posto l'attenzione sull'importanza del ruolo delle gallerie per la promozione degli artisti dell'avanguardia (neo-avanguardia). È questo a far sì che le prime diventino uno spazio aperto alla circolazione dei videotape e film dov'è possibile assistere a eventi in cui confluiscono cinema, performance, musica, teatro, danza:

I galleristi, che in quegli anni guardano all'immagine elettronica come al veicolo adatto per registrare e documentare gli eventi in corso, decidono di investire le loro energie per la diffusione e la produzione di video. Questo lavoro di promozione è preceduto da quello di nuovi centri video che, insieme con le gallerie, avviano un processo di radicale rinnovamento delle pratiche estetiche. Le gallerie e i centri video che in quegli anni si muovono all'interno di questo movimento innovativo sono la Videoteca di Giaccari a Varese, l'Attico di Fabio Sargentini, L'Obelisco, gli Incontri Internazionali d'Arte di Graziella Leonardi e l'Archivio Tape Connection di Maia Borrelli a Roma, Cavallino di Paolo Cardazzo a Venezia, il centro *art/tapes/22* di Maria Gloria Bicocchi a Firenze, il palazzo dei Diamanti a Ferrara e la galleria Il Diagramma di Milano, dove vengono

³⁰¹ In, M. S. Sossai, *Artevideo...* Milano, 2002, p. 24

realizzate le prime “videosalette” europee, progettate da Luciano Giaccari negli anni 1971 e 1972.³⁰²

Secondo Sossai - che, come Madesani, non dà riferimenti cronologici e non distingue tra le varie tipologie - i centri di produzione sono stati fondamentali per la diffusione della videoarte prima ancora e poi parallelamente al contributo dato dalle gallerie. Il testo insinua quindi il dubbio che vi sia stato qualche movimento attorno al video precedentemente al 1970. Non dando però nessun riferimento cronologico non vengono chiariti i contesti particolari a partire dai quali - precedentemente a *Gennaio '70* - è generato l'uso del dispositivo videografico. Così come scritto, il testo suggerisce che ad influenzare il contesto - e in particolar modo quello romano - sia stato il lavoro di Giaccari che avrebbe iniziato ad operare in Italia a partire dal 1967 ma che tuttavia Sossai situa a Roma solo nel 1972, per la documentazione video del *Festival di Musica e Danza in Usa* (1972), realizzato alla galleria l'Attico di Roma e organizzato da Sargentini.

Secondo quanto riportato da Sossai nella monografia si potrebbe anche dedurre che sia stata invece la galleria la Tartaruga - in particolare con la “rassegna di esposizioni” titolata Teatro delle Mostre³⁰³- a partecipare alle prime fasi della videoarte in Italia. La studiosa vi fa infatti riferimento per introdurre l'aspetto processuale e mutevole che l'arte acquista in questi anni e che giustifica la necessità di predisporre un sistema di documentazione *time-based*.

Nonostante il tema del tempo sia effettivamente espresso da Calvesi nell'introduzione al catalogo della rassegna intitolata *Arte e tempo* (1968) e sia quindi giusto individuare anche in questa mostra un esempio del nuovo paradigma artistico che andava formandosi, la supposizione secondo la quale viene fatto uso del dispositivo videografico, come la studiosa fa intendere riferendosi all'installazione *Opprimente* (1968) di Franco Angeli, non è corretta.³⁰⁴ Secondo quanto dichiarato da Sossai uno dei primi, se non il primo, in Italia ad utilizzare il video trasmesso contemporaneamente a circuito chiuso in un monitor è Angeli alla galleria la Tartaruga nel 1968. Tuttavia, Sossai nel descrivere l'opera, non scrive telecamera bensì ‘macchina da presa’ e potremmo attribuire questo ad una svista se non fosse per l'introduzione di Calvesi nel catalogo della mostra del 1968, dove si legge:

³⁰² In, M. S. Sossai, *Artevideo...*Milano, 2002, p. 19

³⁰³ La rassegna si tiene dal 6 al 31 maggio 1968 ed è organizzata alla galleria la Tartaruga da Plinio de Martiis che inventa una catena di mostre ognuna della durata di un giorno e durante le quali veniva richiesto ad ogni artista di realizzare un'opera o eseguire una performance.

³⁰⁴ «L'opera ambientale di Franco Angeli [...] è rivolta a rifunzionalizzare lo spazio, ma il suo approccio con il pubblico è mediato dalla tecnologia. L'artista abbassa il soffitto della stanza con uno strato di polistirolo bianco e in un angolo colloca una macchina da presa che riprende il passaggio degli spettatori e lo trasmette su monitor. La video-documentazione crea un circuito comunicativo e visivo tra tempo reale agito e tempo registrato, che interagiscono nella percezione della realtà». In, M. S. Sossai, *Artevideo...*Milano, 2002, p. 23

Angeli ha sentito che il tema era, in fondo, lo spazio, infinitamente modificabile e ha cercato di provocare un mutamento radicale con mezzi minimi: soffitto abbassato, tutto bianco, luce intensa, una candida trappola, uno spazio che con la sua nudità si evidenziava e ri-metteva a nudo, consegnandoti alla macchina da presa³⁰⁵ posata in un angolo.³⁰⁶

Sossai sembra aver interpretato erroneamente quanto letto nel catalogo scambiando il termine macchina da presa con quello di telecamera e suggerendo - in realtà affermando - che vi fosse anche un monitor in trasmissione. Secondo quanto dichiarato da Elisa Francesconi³⁰⁷ - una delle maggiori studiose dell'opera di Angeli nel contesto romano delle gallerie negli anni Sessanta che ha indagato in particolare l'archivio della galleria La Tartaruga - allo stato attuale della ricerca non vi sono fonti che attestino un'interessamento al video da parte dell'artista, né vi sono fotografie che attestano la presenza di un monitor durante l'evento che si svolge a La Tartaruga. Si evince invece dalla filmografia ufficiale dell'artista che egli ha realizzato un film dal titolo *Opprimente*, del quale tuttavia non vi sono tracce e sul quale esiste solo una documentazione audio conservata al Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale di Roma.³⁰⁸

Riassumendo quanto detto visto fino a questo momento, a partire dalla metà degli anni Novanta le monografie e i saggi con un'impronta storiografica, al di là degli approcci diversi, hanno una serie di problematiche in comune tra cui quella più evidente è una non corretta interpretazione delle fonti dirette e indirette che si manifesta in più modi: l'assenza di una verifica dei fatti emersi dalle testimonianze scritte *a posteriori*; la mancata analisi critica delle fonti critiche e storiografiche; la parzialità nella raccolta delle informazioni.

Quest'ultimo aspetto è determinato anche dal fatto che quasi mai, fino a questo momento, gli autori delle monografie e dei saggi hanno fatto riferimento alle fonti dirette che potevano emergere dall'analisi, ad esempio, di uno qualsiasi degli archivi dei centri di produzione. Inoltre, anche se accessibili digitalmente, le opere in video non erano ancora state sottoposte ad un intervento di migrazione filologicamente corretto come quello che sarà avviato a partire dalla metà degli anni duemila e del quale parleremo nel prossimo paragrafo dedicato ad esaminare le ultime tendenze storiografiche.

³⁰⁵ Corsivo dell'autrice

³⁰⁶ In, M. Calvesi, introduzione al catalogo del Teatro delle mostre, galleria La Tartaruga, Roma, 1968, p. 6

³⁰⁷ Cfr., E. Francesconi, *Franco Angeli, Opprimente e Viva il Primo Maggio, 1968*, presentazione al convegno *Memorie del contemporaneo*, (Firenze, 22-23 novembre 2016).

³⁰⁸ Cfr., *Ibidem*

1.4.2 Le ultime tendenze storiografiche (2006-2016)

Come si diceva, nonostante la serie di testi elencati, usciti tutti a cavallo tra gli anni '90 e il 2000, potesse porre le basi per un'apertura e un approfondimento dei contesti italiani dai quali era generato l'interesse per il dispositivo videografico, prima ancora che questo fosse documentato da *Gennaio '70*, la tradizionale narrazione che vedeva nella mostra bolognese il termine *post quem* dell'arrivo della videoarte in Italia rimane invariata, se non quando lo sguardo si sposti ai centri di produzione che, precedentemente alla Biennale bolognese, attivano le prime sperimentazioni video-artistiche sul territorio. Quando però si sia portata l'attenzione sui contesti produttivi, prima ancora che espositivi, non è stato posto mai il problema di chi e in che contesto, esattamente, ha prodotto le opere e/o documentazioni presentate alla mostra. Si è visto inoltre che quasi mai è stata messa in discussione l'affidabilità delle testimonianze utilizzate e l'opinione comune a quasi tutti che a *Gennaio '70* le opere - e/o documentazioni - siano state prodotte e/o presentate *tutte* in video. È risultato inoltre impossibile avere notizie certe sulla piattaforma tecnologica utilizzata. A parte il nome della casa di produzione - Philips - non sono riportate altre informazioni che aiutino chi le legge a ricostruire i formati, le tipologie di supporti e in molti casi le tecniche implicate nella realizzazione di questi video.

Forse anche per questo Bordini nel 2006 denuncia l'appiattimento che ha subito la storia della videoarte nel saggio pubblicato all'interno del numero monografico della rivista *Quaderni d'arte, Memoria del video: Italia anni Settanta* e sottotitolato '*Le iniziative e le modalità che hanno accompagnato le prime manifestazioni del videotape nel contesto culturale italiano*'.³⁰⁹ A questo seguono i saggi dedicati all'approfondimento dei maggiori centri di produzione videoartistica italiani, tra cui *art/tapes/22*, *Studio 970/2* e il *Centro Video Arte* (a cura, rispettivamente, di Veronica Collavini, Gallo, Rossana Buono) ed è chiaro lo spostamento, già anticipato, dello sguardo nella prima monografia di Bordini (1995), la quale si concentra inizialmente sugli anni Sessanta e tratta la storia della videoarte più in generale mentre, nel numero monografico, si dedica più specificamente al territorio nazionale e - quasi di conseguenza - si sposta agli anni Settanta.

Ma nonostante il cambio di prospettiva del saggio di Bordini, che ha la funzione di tracciare una nuova linea cronologica di riferimento all'interno della quale poter contestualizzare meglio i vari

³⁰⁹ In., S. Bordini (a cura di), *Videoarte in Italia...* Roma, 2006, p. 5

approfondimenti sui centri di produzione, la narrazione appare immutata.³¹⁰ Pur avendo sicuramente notizie dei testi che dal 1999 al 2002 avevano posto - anche involontariamente - delle problematiche riferite “all’arrivo del video in Italia” e agli attori di tale evento, Bordini individua ancora in *Gennaio '70* la mostra attraverso la quale in Italia si «torna a parlare di arte e video».³¹¹ La distinzione tra le parole ‘arte’ e ‘video’ anticipa il discorso che segue - e che approfondirà Sergio nel saggio già citato [1.3.3] sulle nuove forme di documentazione tra anni Sessanta e Settanta - nel quale la studiosa approfondisce le “varie anime” della videoarte emergenti in campo internazionale. Bordini pone ancora un problema di natura ontologica e la sua riflessione si approfondisce sempre di più sul versante di cosa, all’epoca, si intendesse con videoarte e la sua differenza/coincidenza con la documentazione, a scapito dell’approfondimento del contesto specifico attorno a *Gennaio '70*. Inoltre, come aveva fatto già in precedenza, la storica nel terzo paragrafo intitolato *La disseminazione del video*, fa riferimento a *Eurodomus 3. Telemuseo* (del quale peraltro non è riportata quasi nessuna notizia negli altri testi).³¹²

Un ultimo aspetto da evidenziare del numero monografico della rivista *Quaderni d’arte* riguarda il saggio di Collavini *Amnesia italiane. Lo strano caso di art/tapes/22*, nel quale l’autrice denuncia l’assenza di un’attenzione rivolta alla conservazione e preservazione delle opere del fondo art/tapes/22 conservato all’A.S.A.C. Si tratta di una manifestazione forte di un interesse in questo senso che tuttavia arriva contestualmente all’avvio del progetto di video-preservazione dell’Università degli Studi di Udine i cui risultati confluiscono nel volume *Arte in videotape. art/tapes/22, collezione A.S.A.C. - La Biennale di Venezia. Conservazione restauro valorizzazione* (2007) a cura di Saba.³¹³ Questo attesta l’evidente scollamento tra le varie istituzioni che in questi anni si impegnano nello studio di questa forma artistica nonché del diverso approccio: da un lato si procede senza far riferimento alla fonte più diretta, l’opera; dall’altro si sente la necessità, prima di ricostruire la storia, di rendere nuovamente accessibili e filologicamente attendibili le componenti audiovisive delle opere in video degli anni Settanta. La nuova impostazione data allo studio della storia della videoarte degli anni Settanta proviene dal D.A.M.S. (Discipline delle Arti della Musica e dello

³¹⁰ «Le idee di Fontana sul mezzo televisivo non hanno un seguito immediato; gli stimoli delle sue ipotesi sul rapporto tra arte e tecnologie trovano spazio piuttosto negli sviluppi di pratiche di tipo ambientale e percettivo, come quelle, tra le altre, dell’arte cinetica le cui ricerche [...] fanno parte senza dubbio del terreno di coltura da cui emerge la videoarte. Ma soltanto dopo quasi due decenni, nel 1970, si torna a parlare in Italia di arte e video, a seguito di esperienze già sperimentate in ambito internazionale, nella mostra *Gennaio '70*». In., S. Bordini (a cura di), *Videoarte in Italia...*Roma, 2006, p. 7

³¹¹ In, *Ibidem*

³¹² «A Milano Tommaso Trini organizza a maggio del '70 *Eurodomus 3. Telemuseo*, in cui riportava l’esperienza di *Gennaio '70*, allargandola ad altri interventi (di Marotta, Martin, Fabio Mauri e dello stesso Trini) ed estendendola a dieci monitor». In., S. Bordini (a cura di), *Videoarte in Italia...*Roma, 2006, p. 13

³¹³ Cfr., C. G. Saba (a cura di), *Arte in videotape*, Silvana Editoriale Spa, Milano, 2007

Spettacolo) dell'Università degli Studi di Udine, e non a caso un dipartimento interdisciplinare già specializzato nella conservazione e restauro sonoro e cinematografico e, dunque, in un ambito affine a quello (video) storico-artistico e metodologicamente già preparato allo studio di una forma artistica *time-based* e audiovisiva.

A partire dalla metà degli anni Duemila emerge quindi un interesse crescente nei confronti delle opere che si vuole riportare al centro della ricostruzione storica. Nello stesso periodo e sempre più frequentemente sono date alle stampe monografie e/o volumi a più mani che dichiarano di voler rivedere la storiografia criticamente. Uno di questi casi è il già citato volume dal titolo *Rewind Italia. Early Video Art in Italy/I primi anni della videoarte in Italia* (2015), l'ultimo prodotto del progetto di ricerca *REWINDItalia*, coordinato da Partridge e attivato con l'obiettivo di riprendere in mano la storia della videoarte in Italia.

Partridge, videoartista che negli anni Settanta espone i suoi video alla galleria del Cavallino di Venezia (1977) e alla rassegna *Video '79-The first decade/Dieci anni di videotape* (Roma, 1979), lamenta l'assenza, nelle *Storie Universali della Videoarte*, del contesto italiano. Per questo il libro si compone di una serie di scritti, tra i quali - come scrive Partridge - una parte consiste di alcuni dei saggi fondamentali scritti all'epoca (anni '60-'70-'80), una seconda è costituita da saggi critici più recenti di studiosi e storici dell'arte italiani e una terza è commissionata appositamente per il volume. Tra i testi ripubblicati nella prima sezione e scritti negli anni '70 vi è però solo l'articolo di Barilli per la rivista *Marcatrè*, a testimonianza della mostra *Gennaio '70*. Partridge e Leuzzi mettono giustamente a disposizione questo testo come fonte diretta per la ricostruzione dell'evento bolognese, ma in questo modo non si fa altro che rimarcare la già nota convinzione secondo la quale *Gennaio '70* è la prima mostra sul video, non cogliendo nessuna delle problematiche evidenziate fino a questo momento.

Altre criticità sorgono anche quando si vadano ad indagare le fonti usate per la ricostruzione di esperienze legate anch'esse agli anni '70 come quella della galleria del Cavallino, di *art/tapes/22*, dello Studio 970/2 e del Centro Video Arte di Ferrara. Come già in precedenza, anche in questo caso le fonti storiografiche consistono prevalentemente in testimonianze sotto forma di interviste (alla Bicocchi: Saba e Mirco Infanti, 2004-2007; Partridge e Lezzi, 2011) e di testi scritti *a posteriori* (Giaccari, 1987-1988; Bonora, 1994; Cardazzo, 2004) che non sono fonti dell'epoca, né necessariamente del tutto attendibili.

La questione non è diversa per quanto riguarda la seconda sezione del volume dedicata ai saggi critici più recenti di studiosi e storici dell'arte, dove ritroviamo pubblicati (parti di) alcuni dei testi già trattati in questa sede, ovvero *Memoria del video in Italia. Italia anni Settanta* (2006) di

Bordini, *Memoria del video. Presente e continuo* (1988) a cura di Giaccari e Fagone e *La reazione italiana al video*, un estratto dal testo *Definizione zero. Origini della videoarte tra politica e comunicazione* (1999, II° edizione rivista nel 2005) di Fadda. Le fonti critiche e storiografiche alle quali è affidato il compito di ricostruire i primi anni della videoarte in Italia appartengono a diversi momenti della storia e tra di loro - le abbiamo già evidenziate - presentano diverse incoerenze. L'unico testo che, secondo quanto documentato ad *incipit* del saggio nel volume inglese, viene rivisto e implementato in virtù della nuova pubblicazione, è quello di Fadda, anche se è possibile constatare che non solo la mostra *Gennaio '70* è presentata con le testuali parole già usate nel 1999, ma sono riportati errori anche banali di datazione. Prendendo ad esempio l'attestazione della Fadda che individua nel 1972 l'avvio della produzione video da parte della galleria del Cavallino, questa affermazione viene facilmente smentita nel volume inglese dallo stesso Cardazzo (2004), in Bordini (2006) e nella cronologia di Leuzzi e Valentino Catricalà.

Come si è già detto, il volume *Rewind Italia* si compone di tre sezioni, l'ultima delle quali è dedicata ai saggi commissionati per l'occasione. Ma non è stata affidata nemmeno a quest'ultimi la risoluzione o, per lo meno, l'attestazione dell'esistenza delle problematiche che i testi fin qui raccolti portano a dover affrontare. Ci si accorgerà che nessuno dei saggi di questa terza sezione è dedicato esplicitamente alla messa in discussione della storiografia tradizionale in virtù delle ricerche esposte; anzi. I testi sono scritti da studiosi e artisti italiani e inglesi quali Leuzzi (la quale rende conto del 'recupero' dei tre videotape realizzati dall'artista Luca Maria Patella grazie al progetto REWINDitalia³¹⁴), Di Marino, Cinzia Cremona, Grahame Weinbren, Sean Cubitt, Adam Lockhart ed Emile Shemilt, che prendono in considerazione trasversalmente alcuni aspetti della pratica videoartistica in Italia.

Se dal punto di vista della diffusione ad ampia scala il volume può avvicinare il pubblico inglese (in quanto pieno di riferimenti al contesto anglosassone confrontato con quello italiano) e quindi riposiziona giustamente l'Italia nel contesto videoartistico europeo, nel complesso il suo contributo per gli studi scientifici italiani è molto poco, soprattutto se comparato all'investimento e alla durata del progetto. Non vi è un'impostazione metodologica definita, non vi è un criterio (cronologico, tipologico) attraverso il quale sono stati selezionati i saggi e quest'ultimi non sono sottoposti a una

³¹⁴ I tre video digitalizzati sono *Grammatica dissolvente - Gazzuff! Avventure & cultura* (Leuzzi spiega che la bobina è senza una data ma che una serie di ricerche non specificate hanno consentito di datarlo tra il 1974 e il 1975), *Arte della conoscenza dialettica* (1974); *Viaggio in Luca* (1976). La procedura di digitalizzazione, spiega Leuzzi, è quella descritta nel dettaglio da Adam Lockhart *A Brief History of Video Time and Base* in S. Cubitt, S. Partridge, *REWIND| British Artists' Video in the 1970s & 1980s*, John Libbey & Co Ltd, Barnet, 2012. Cfr., L. Leuzzi and S. Partridge, *Rewind Italia...* Barnet, 2015

verifica incrociata che avrebbe consentito l'individuazione delle contraddizioni che emergono facilmente dal volume.

Se si esclude che per la prima volta i video prodotti dalla galleria del Cavallino e gli artisti coinvolti hanno ampio spazio a fianco a quelli degli altri tre centri di produzione già precedentemente citati (art/tapes/22, Studio 970/2 e il Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti) il contributo maggiore e considerabile il più 'definitivo' del volume dovrebbe essere la cronologia curata da Leuzzi e Catricalà e ripubblicata in questa occasione - purtroppo - senza i testi introduttivi dei due studiosi che accompagnano la versione italiana e che rendono conto del lavoro svolto dichiarando il metodo e le fonti adoperate.³¹⁵

La cronologia è limitata agli anni tra il 1952 e il 1992. A giustificazione della precoce data di inizio Leuzzi nel suo testo introduttivo alla versione italiana *Appunti per una cronologia sulla videoarte in Italia* riporta:

Nel lavoro di ricerca si è deciso di partire dal 1952, seguendo un ormai consolidato filone critico che vede nel *Manifesto del movimento spaziale per la televisione* e nell'esperimento di una trasmissione televisiva creativa [...] una pionieristica attenzione al mezzo video/televisivo.

Non volendo implicare con questo che Fontana sia da considerarsi il fondatore della pratica videoartistica, si è deciso di includere diverse esperienze che hanno stimolato l'elaborazione teorica e la sperimentazione intorno al nastro magnetico, anche prima del famoso "Portapak" nella seconda metà degli anni '60.

Arrivando poi all'evento a cui ormai tradizionalmente si fa risalire l'arrivo del *videotape* d'artista in Italia: la produzione di *video-recording* per la mostra Gennaio '70.³¹⁶

Presentata come «la più aggiornata e verificata cronologia sulla videoarte e le *electronic arts* in Italia nel periodo ormai 'classico' (perché immediatamente precedente la diffusione di massa della scelta storica del digitale)»,³¹⁷ quest'ultima consiste in un tentativo di implementare e rivedere quanto tracciato dalle fonti primarie e secondarie, dividendo il tutto per sezioni tra le quali: gli eventi (esposizioni, convegni, festival), le opere (videotape, programmi televisivi, creativi, videoinstallazioni, videoteatro), le pubblicazioni e i luoghi (centri di ricerca, fondazioni, gallerie, collettivi artistici). In questo modo, si tenta anche di chiarire una volta per tutte l'asse cronologica dalla quale poter ripartire per la ricostruzione della storia della videoarte in Italia. O almeno questo

³¹⁵ Cfr., M. M. Gazzano, *Kinema...*Roma, 2013

³¹⁶ In, M. M. Gazzano, *Kinema...*Roma, 2013, p. 512

³¹⁷ In, *Ivi*, p. 509

è quello che si promettono di fare i due giovani studiosi. Tuttavia appare chiaro che neppure in questo caso è stata fatta una verifica attenta dei dati emersi e predisposti in forma di fatti sulla cronologia e/o il metodo deve essersi basato anche (e in alcuni casi in maniera preponderante) su fonti secondarie (orali o scritte) di testimoni del periodo e/o di storici e di critici.

Se si prende il 1969 come anno di riferimento nella cronologia di Leuzzi e Catricalà, quest'ultimi rendono conto di alcuni eventi che potrebbero far traballare la convinzione per cui «ormai tradizionalmente si fa risalire l'arrivo del *videotape* d'artista in Italia»³¹⁸ al 1970. Nella sezione *Videotape/Programmi Televisivi creativi/videoinstallazioni/videoteatro* si trova:

Davide Boriani e Gabriele De Vecchi, in collaborazione con il gruppo Vid. N, creano l'ambiente con video a circuito chiuso *Che cos'è l'arte?* in occasione della Biennale dei Giovani a Palazzo della Permanente (Milano) per interrogare il pubblico sul concetto di arte. L'azione viene ripetuta nel 1974 alla Biennale d'Arte Città di Milano.³¹⁹

e nella sezione *Centri di ricerca /Fondazioni / Gallerie / Collettivi artistici* viene riportato:

Nasce su idea di Wladimir Dorigo il laboratorio audiovisivi dell'A.S.A.C. Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia per documentare in video le mostre, performance artistiche, teatrali, musicali e di danza promosse dall'Ente. Viene assunto come Tecnico Responsabile del Laboratorio Angelo Bacci.³²⁰

I due studiosi suggeriscono quindi che qualcosa già si muoveva nelle città di Milano e Venezia nel 1969 ma, proprio perché sotto-forma di cronologia, non si hanno a disposizione sul testo o in nota i riferimenti e/o i documenti dai quali vengono tratte queste informazioni e non è quindi facile verificare la veridicità di quanto dichiarato, né approfondire autonomamente il percorso tracciato.

Nonostante questo, nel primo così come nel secondo caso, queste due affermazioni sono facilmente confutabili. Se si svolge una breve ricerca in Internet si potrà notare, ad esempio, che non vi sono riferimenti al fatto che Boriani e Devecchi - esponenti del Gruppo T insieme a Colombo - abbiano proposto l'installazione a circuito chiuso alla Biennale dei Giovani a Palazzo della Permanente (Milano) nel 1969. Nelle biografie ufficiali on-line degli artisti si trova scritto in Devecchi «1973 - Cos'è l'arte? installazione TV in collaborazione con Boriani e studio VDN per la XXVIII

³¹⁸ In, *Ivi*, p. 512

³¹⁹ L'azione, secondo la cronologia viene ripetuta nel 1974 alla Biennale d'Arte Città di Milano. Cfr., M. M. Gazzano, *Kinema...*Roma, 2013, p. 529

³²⁰ In, *Ivi*, p. 530

Biennale»³²¹ mentre, in Boriani «10 gennaio 1974, 28^a Biennale di Milano; *Cos'è l'arte?*, installazione TV di Boriani, Devecchi».³²² Nonostante le due informazioni non coincidano del tutto, si può pensare che i due artisti - e quindi la nota nella cronologia - facciano riferimento in realtà alla *XXVIII Biennale Nazionale d'Arte Città di Milano, Presenze e tendenze nella giovane arte italiana* (1974) la cui esistenza è attestata dal catalogo.³²³ Si deve poi considerare la partecipazione di Boriani e Devecchi nel 1970 a La Biennale di Venezia, per la quale assieme a Livio Castiglioni, Turci e Alpini progettano lo *Spazio della stimolazione percettiva*.³²⁴ Contestualmente, Boriani e Castiglioni sono chiamati ad immaginare l'allestimento del padiglione centrale della 35[°] Biennale di Venezia, intitolata quell'anno *Ricerca e progettazione. Proposte per un'esposizione sperimentale*, durante la quale, lo si è già anticipato [1.3.1], vengono installati degli impianti video a circuito chiuso. Se effettivamente quanto dichiarato nella cronologia fosse avvenuto, si sarebbe potuto ipotizzare che vi fosse già un interesse da parte di un'istituzione pubblica e degli artisti - del gruppo T, non a caso - verso il dispositivo a Milano nel 1969. Forse così è stato, ma le ragioni devono essere evidentemente ancora indagate.³²⁵

Per quanto attiene al secondo 'dato', i due studiosi dichiarano che Dorigo nel 1969 ha iniziato a strutturare il laboratorio audiovisivi dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia assumendo Angelo Bacci come Tecnico Responsabile per documentare in video le mostre, performance artistiche, teatrali, musicali e di danza promosse dall'Ente. Ipotizzando che questa sia la fonte dalla quale è tratta l'informazione, è vero che nel libro pubblicato *Dalla Fabbrica alla Biennale* (2011) Bacci racconta la propria esperienza in qualità di tecnico de La Biennale di Venezia dichiarando di aver firmato il contratto d'assunzione il 9 ottobre 1969; ed è altrettanto realistico che sia andata così, in quanto nel 1972 è attestata la sua collaborazione con Barilli e Schum alla 36[°] edizione della Biennale.³²⁶

Tuttavia non è vero, come riportato in cronologia, che nel 1969 Dorigo fonda il Laboratorio audiovisivi (che quest'ultimo costituirà a partire dal 1975-6, in seguito alla riforma della Biennale del 1973, allo spostamento degli archivi a Ca' Correr della Regina e alla sua nomina a direttore

³²¹ Cfr., www.gabrieledevecchi.it [visitato in data 3/07/2016]

³²² Cfr., www.davideboriani.com [visitato in data 3/07/2016]

³²³ Cfr., V. Fagone, Catalogo della mostra *XXVIII Biennale Nazionale d'Arte Città di Milano, Presenze e tendenze nella giovane arte italiana*, Palazzo della Permanente, Milano (10 gennaio -10 marzo 1974, Arti Grafiche Crespi & Occhipinti) in www.maremagnum.com [visitato in data 3/07/2016]

³²⁴ Lo *Spazio della stimolazione percettiva* è definito da Devecchi uno «spazio in prospettiva anamorfica (camera di Ames) che induce percezioni illusorie di distanza derivanti dalle informazioni dei muscoli oculari inviate al cervello». Cfr., www.gabrieledevecchi.it [visitato in data 3/07/2016]

³²⁵ Come vedremo nella seconda parte della tesi [2.3], la collaborazione di alcuni esponenti del gruppo T per l'allestimento del padiglione centrale della 35[°] Biennale risulta un dato interessante per la ricostruzione del contesto attorno al quale si sviluppa anche Gennaio '70.

³²⁶ Cfr., A. Bacci, *Dalla fabbrica alla biennale*, Supernova, Venezia, 2011

dell'A.S.A.C.) e che dunque sin da subito vi fosse l'intenzione di documentare in video le opere, le mostre, le *performance* artistiche, teatrali, musicali e di danza promosse dall'Ente. Semmai, e con grande capacità di anticipo sui tempi, Dorigo nel 1969 - all'epoca capoufficio stampa, direttore del settore teatro e segretario sotto Umbro Apollonio - coinvolge Bacci per documentare gli spettacoli teatrali.

Per la ricerca che ci si proponeva di svolgere si sarebbero potuti prendere in considerazione altri due volumi pubblicati recentemente e che dichiarano di voler ricostruire la storia della videoarte italiana negli anni Settanta: *La videoarte italiana. Dagli anni '70 ad oggi* (Tozzi, 2016)³²⁷ e *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte* (Casero e di Raddo, 2015).³²⁸ Il primo, una monografia a tutti gli effetti di un 'curatore d'arte contemporanea' sulla storia della videoarte, è costruito sulla trascrizione da parte dell'autore - in alcuni casi fin troppo letterale - delle interviste a molti dei testimoni e/o studiosi del periodo artistico esaminato. Il secondo è un volume di stampo accademico cui partecipano storici dell'arte con diversi contributi, uno dei quali intitolato *Né 'opera' né 'comportamento': la natura del linguaggio video alle origini* di Di Raddo, è espressamente indirizzato ad indagare la videoarte nel periodo considerato.

Ad una loro analisi si è concluso che quest'ultimi due volumi non aggiungessero nulla (rispetto al nostro oggetto di analisi, la storia della videoarte) se non molta confusione proveniente dal già menzionato *regno dell'immaginazione* sia sul piano dei fatti - che in moltissimi casi non sono stati filologicamente verificati - che sul piano della struttura narrativa: Tozzi - vicino a Gazzano che ha seguito anche il progetto *Rewind Italia* - replica un modello costruito sulle testimonianze dirette rinunciando alla sintesi ricostruttiva e frammentando il racconto tra le varie voci, o narrazioni storiografiche, suggerendo implicitamente, com'era stato fatto nel volume *Rewind Italia*, che solo l'insieme di esse può dar ragione della storia.

Di Raddo sfrutta il chiaro tracciato delle storiografie più accademicamente riconosciute non proponendo nulla di nuovo ma, anzi, dichiarando attraverso la propria narrazione l'estrema lontananza dalla materia di studio. Infatti, nel parlare dell'uso del dispositivo in ambito artistico negli anni Settanta Di Raddo cita la pubblicazione *Arte in videotape* (Saba, 2007) affermando che Saba si è «soffermata sul tema della conservazione del materiale documentario del centro di Ferrara confluito nell'Archivio Storico della Biennale di Venezia».³²⁹ Diversamente da quanto indicato da

³²⁷ Cfr., M. M. Tozzi, *La videoarte italiana dagli anni '70 ad oggi*, Danilo Montanari Editore, Ravenna, 2016

³²⁸ Cfr., C. Casero e E. Di Raddo, (a cura di), *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, Postmedia books, Milano, 2015

³²⁹ In, C. Casero e E. Di Raddo, (a cura di), *Anni Settanta...* Milano, 2015, p. 69

Di Raddo, il fondo del Centro Video Arte non è conservato all'A.S.A.C. bensì alle Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea (GAMC) di Ferrara. Il fondo che invece è a Venezia, è quello del centro di produzione art/tapes/22 e si è dato ragione delle motivazioni storiche.

Si tratta di un errore che non è solo di natura strettamente filologica perché attiene all'impostazione metodologica. È chiaro infatti che in questo caso, essendo primario definire ontologicamente la videoarte negli anni Settanta, la studiosa non solo non si è preoccupata di prendere in considerazione le fonti dirette dell'epoca ma solo quelle indirette - altrimenti, dovendole cercare, si sarebbe resa conto del luogo fisico di conservazione. Ma non presta neppure attenzione all'esattezza di ciò che scrive interpretando - male - le fonti indirette prese a riferimento.³³⁰

Il relativismo storiografico con il quale ci si trova a fare i conti è ciò contro cui ci si deve opporre e sembra essere determinato sempre più da uno scollamento dalle fonti primarie in virtù di una ripresa - non critica - del 'già scritto'. In risposta ad esso sarà bastevole citare nuovamente *Sei lezioni sulla storia* (1961) di Carr, nel quale si sottolinea che rispettare i fatti non è una virtù dello storico ma un dovere nei confronti del proprio oggetto di studio. Questo significa non solo classificare ma anche saper interpretare i documenti, analizzarli all'interno del contesto in cui sono prodotti e/o conservati, problematizzarli, chiarire l'esattezza dei fatti emersi dalla ricognizione e dare agli altri la possibilità di verificare quanto affermato attraverso l'uso di note a piè pagina e continui riferimenti alle fonti usate per la ricostruzione. Ma il dovere dello storico va anche oltre a questo; egli deve cercare di inserire e collocare nella storia tutto quanto emerso e che sia di rilievo per la ricerca sull'oggetto di studio, senza omettere fatti, artisti, dati o problematiche in maniera arbitraria, se non esplicitando il metodo adottato.³³¹

³³⁰ Contemporaneamente alla data della pubblicazione del volume in questione, a Ferrara si sia tenuta una mostra curata da Saba, Chiara Vorrasi e dalla sottoscritta, che rendeva conto di una piccola parte del progetto di video-preservazione attivato con la GAMC di Ferrara. Cfr., C. G. Saba, L. Parolo, C. Vorrasi, *Videoarte a Palazzo dei Diamanti...*Ferrara, 2015

³³¹ «Come dobbiamo dunque definire [...] i doveri dello storico riguardo ai fatti? Penso di aver dedicato abbastanza tempo [...] a classificare e leggere i documenti, e a riempire i miei libri di storia con fatti debitamente inseriti in note a piè di pagina, per sottrarmi all'accusa di trattare fatti e documenti con eccessiva disinvoltura. Il dovere dello storico di rispettare i fatti non si limita all'obbligo di accertare l'esattezza dei fatti da lui registrati [che è un *dovere*, non una *virtù* secondo Carr, *nda*]. Egli deve cercare di inserire nel proprio quadro tutti i fatti conosciuti o conoscibili che abbiano un certo rilievo, in un senso o nell'altro, per il tema della ricerca o per l'interpretazione proposta. [...] Lo storico non è né l'umile schiavo né il tirannico padrone dei fatti. Il rapporto tra lo storico e i fatti si svolge su un piano di parità, di scambio reciproco». E. H. Carr, *Sei lezioni sulla storia*, Einaudi, Torino, 2000 (1° ed. 1961 *What is History?*; 1966 1° ed. italiana), p.33

1.5 Per un riesame delle fonti critiche e storiografiche

Arrivati a questo punto si sente la necessità di proporre un'altra impostazione che - attenendosi ai fatti e attraverso la raccolta e l'analisi incrociata delle testimonianze - possa ridare profondità alla mostra *Gennaio '70* e al contesto dal quale sorge. È stata effettivamente la terza Biennale bolognese a fungere da elemento propulsore del video in ambito artistico? Che relazioni possono aver fatto sì che proprio in quegli stessi mesi in cui si teneva *Gennaio '70*, anche a Venezia e, come si è anticipato [1.3], a Milano, Roma e Torino, vi fosse un interesse in questo senso? Chi e cosa muove i critici Barilli, Calvesi, Emiliani e Trini a interessarsi alla nuova forma d'espressione artistica? Perché la storiografia non ha messo in evidenza che *Gennaio '70* non è solo una mostra di video? Dove, con chi e con quali strumenti e tecnologie sono stati prodotti i video poi trasmessi alla mostra? Che ruolo hanno avuto le gallerie che in quegli stessi anni supportano e danno spazio agli artisti che partecipano alla mostra?

L'indagine che qui si propone non prende in considerazione le fonti dirette disperse probabilmente tra i vari archivi che oggi ospitano i fondi dell'Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche che, come anticipato [1.3.1], aveva organizzato la mostra *Gennaio '70*. Istituito nel 1964 per «promuovere e attuare manifestazioni di carattere culturale, idonee a incrementare e diffondere i valori della cultura artistica»³³² e sciolto nel 1993, l'archivio dell'ente lo stesso anno e nei successivi viene spartito tra una serie di istituzioni tra le quali, ad oggi, sono state individuate a Bologna il MAMbo (Museo d'Arte Moderna di Bologna); i Musei Civici d'Arte Antica; l'archivio fotografico della Soprintendenza BSAE; la Cineteca e l'Archiginnasio (in quest'ultimo vi è prevalentemente materiale bibliografico).³³³

Nonostante siano stati mappati i luoghi destinati (anche) alla conservazione dei documenti su *Gennaio '70*, si è scelto di non proseguire oltre con le indagini. Primo perché si è pensato che la ricerca avrebbe portato fuori strada aprendo altre piste che avrebbero richiesto molto tempo per

³³² Cfr., G. M. Restuccia, L'ente Bolognese Manifestazioni Artistiche. Un fondo riscoperto al Museo d'Arte Moderna di Bologna, in *Figure*, Rivista della Scuola di specializzazione in beni storico-artistici dell'università di Bologna, n. 1, 2013, pp. 157-167. Disponibile al sito www.figure.unibo.it [visitato in data 21/04/2016]

³³³ Già, quindi, da queste poche righe, è possibile ipotizzare che sia stato questo momento di dispersione a portare alla perdita di molte delle tracce relative a *Gennaio '70* tra le quali - se si presuppone che i nastri contenenti le registrazioni presentate alla mostra siano stati prodotti e quindi conservati solo dall'ente - i video trasmessi. Cfr., *Idem*

essere seguite adeguatamente. Secondo perché ciò che si vuole evidenziare è soprattutto la potenzialità di un'analisi più attenta delle fonti critiche e storiografiche fino a qui raccolte e di quelle che sono emerse durante la ricerca. Si vedrà che il mancato approfondimento non è stato solo frutto dell'impossibilità di reperire documenti diretti (le riviste sono sempre state a disposizione), ma è anche determinato dal metodo con il quale è stata ricostruita e narrata la storia della videoarte italiana degli anni Settanta. Se interrogate in maniera corretta, già solo le fonti critiche possono infatti risolvere molte delle questioni e ridare spessore e complessità a una narrazione di *Gennaio '70* che, come si è visto dall'analisi delle storiografie, appare sì sempre diversa - perché ogni volta ne vengono evidenziati solo alcuni aspetti (tecnologia, impostazione critica, ruolo primario o secondario rispetto ai centri di produzione) senza un criterio ben definito - ma in tutti i casi appiattita e semplificata perché data quasi per scontata.

1.5.1 Contesto

Il primo aspetto fondamentale da chiarire è in che contesto, artistico, culturale, sociale e politico, locale e nazionale, s'inserisce la mostra; perché nasce l'idea di organizzare, a Bologna, un'esposizione che ospiti anche delle trasmissioni in video? Qual è l'impatto che quest'ultima ha sul pubblico e sugli 'addetti ai lavori' come critici, artisti e giornalisti specializzati? Per ricostruire l'ambito allargato in cui si colloca l'evento del gennaio 1970 un ruolo essenziale hanno le riviste d'arte contemporanea dell'epoca che sono state raccolte nel corso di questa tesi e la rassegna stampa sulla mostra conservata ai Musei Civici d'Arte Antica.

Prima di tutto bisogna considerare che la *Biennale Internazionale della Giovane Pittura* dal titolo *Gennaio '70. Comportamenti, oggetti e mediazioni*³³⁴ è la terza dopo quelle tenutesi nel 1965 e nel 1967 - dai titoli, rispettivamente, di *Il presente contestato: interventi della terza generazione*³³⁵ e *Il tempo dell'immagine* e dedicate entrambe alla neo-figurazione — all'allora Museo Civico di Bologna. La mostra *Gennaio '70* è dunque la terza di Biennali dedicate, fino a quel momento, ai

³³⁴ Cfr., R. Barilli, M. Calvesi, T. Trini, A. Emiliani, Catalogo della mostra *3. Biennale internazionale della giovane pittura...*Bologna, 1970.

³³⁵ «*Il presente contestato* è solo un momento del dibattito artistico che, con diverse angolazioni e diverse sfumature, caratterizza la situazione bolognese. È, in fondo, l'esplicarsi – nel settore specifico dell'arte – di un atteggiamento teso a favorire il dialogo a tutti i livelli, e il concretarsi, nei fatti, di quello che è stato definito “l'autogoverno degli intellettuali”. Atteggiamento, lo si può dire, che è di molti, ma che certo ha trovato, nella politica dell'Assessorato alle istituzioni culturali del Comune (nell'ambito del quale l'idea di questa rassegna ha preso corpo) un elemento di promozione e di sostegno». Catalogo della mostra Bologna, Museo Civico, 31 ottobre - 28 Novembre, Labanti e Nanni, Bologna, 1965, a cura dell'Ente Bolognese Manifestazioni artistiche. Cfr., G. M. Restuccia, *L'ente Bolognese Manifestazioni Artistiche. Un fondo riscoperto al Museo d'Arte Moderna di Bologna*, in *Figure...*Bologna, n. 1, 2013, p. 157-167. Disponibile al sito www.figure.unibo.it [visitato in data 21/04/2016]

giovani pittori internazionali.³³⁶ Come scrive Grazia Maria Restuccia quello bolognese è un territorio di florido scambio e per questo sorge l'idea di organizzare la prima edizione. Tuttavia quando, cinque anni dopo, Luciano Caramel (co-curatore della 35° Biennale di Venezia del 1970) viene chiamato da Vincitorio, il direttore della rivista *NAC*, a dare la sua opinione, egli significativamente pone l'accento sulla novità dell'ultima biennale, sostenendo che l'evento è sicuramente «coraggioso» perché si oppone all'impostazione delle precedenti edizioni.³³⁷

Dalle parole di Caramel sembra chiaro che ciò che è innovativo della mostra bolognese del 1970 è prima di tutto lo spostamento da una concezione ancora tradizionale del fare pittorico neo-figurativo verso un altro, nuovo, paradigma artistico, più conforme alle idee portate avanti anche di conseguenza alle contestazioni politiche alla fine degli anni Sessanta. Quest'ultime, tra le altre cose, avevano contribuito a ritardare *Gennaio '70*, prevista in realtà nel 1969.

Mentre nel saggio di Barilli nel catalogo della mostra biennale bolognese non vi è un esplicito riferimento alla situazione culturale e politica così come percepita in quel momento e in risposta alla quale questa mostra, di fatto, si poneva, nel saggio di Trini, sempre nel catalogo, questo aspetto risulta molto più chiaro e il critico descrive due posizioni teoriche e pratiche di fronte al problema delle «istituzioni e delle strutture di produzione e di consumo dell'arte»: la prima è quella di chi rifiuta di impegnarsi «in azioni culturali che ritiene false»; mentre la seconda, «meno rivoluzionaria ma apparentemente più efficace a corto termine, consiste nel continuare ad avvalersi di tutti gli strumenti oggetto del sistema borghese».³³⁸

Anche La Biennale di Venezia e la Fondazione dell'Opera Bevilacqua la Masa - due degli enti più vicini alla galleria del Cavallino - come si vedrà nella seconda parte di questo elaborato [2.2], subiscono nello stesso periodo un forte attacco e sembra significativo che in tutti questi casi, come in quello dell'EBMA, le istituzioni ebbero una battuta di arresto proprio in questo periodo. Questo a

³³⁶ In, G. M. Restuccia, *L'ente Bolognese Manifestazioni Artistiche. Un fondo riscoperto al Museo d'Arte Moderna di Bologna*, in *Figure*, Rivista della Scuola di specializzazione in beni storico-artistici dell'università di Bologna, n. 1, 2013, p. 160. Disponibile al sito www.figure.unibo.it [visitato in data 21/04/2016]

³³⁷ «Questa terza Biennale bolognese [...] è indubbiamente una mostra coraggiosa. I suoi organizzatori hanno saputo opporsi al qualunquismo [...] delle precedenti edizioni [...]. In un momento ovunque non facile per iniziative di questo tipo si sono posti in modo aperto e non convenzionale di fronte al grosso problema del significato e del ruolo delle esposizioni collettive [...] Da ciò è nato un clima di lavoro [...] che ha permesso risultati interessanti [...] originati dall'incontro di due diverse concezioni del fare artistico. [...] E cioè da una parte la scelta della artisticità come azione, come intervento, come vita [...] dominata dalla prominente voglia di un rapporto più intimo e diretto con la realtà; e, dall'altra, l'adesione ad una ricerca più gelosa della sua specificità, meno proclive a rinunciare a intenti di sedimentazione qualitativa». In, L. Caramel, *Due vie (Biennale dei giovani a Bologna)*, in *NAC*, marzo, 1970, n. 32, p. 4

³³⁸ «Si fa strada in questo senso la convinzione, comune ai metodi corretti di ambedue le posizioni, che le trasformazioni, quelle più urgenti e capillari, non sono d'ordine strutturale ma d'ordine concettuale. Sostituire una mostra scientifica [...] con una mostra assembleare, può solo voler dire sostituire l'autoritarismo tecnocratico con la inefficienza partitocratica, se dapprima le attitudini concettuali di chi dipinge, scrive libri, gira films, o conduce una battaglia politica, non sono profondamente mutate». In, T. Trini, *Mutare attitudini concettuali, in pratica*, in R. Barilli, M. Calvesi, T. Trini, A. Emiliani, *Catalogo della mostra 3. Biennale internazionale della giovane pittura...* Bologna, 1970, pp. 26-27

dimostrazione della lentezza e della profonda crisi che stava colpendo in quel periodo le più tradizionali istituzioni artistiche e della difficoltà di quest'ultime di rinnovare le strutture e le proposte. Di fronte alla crisi in atto, come racconta Trini non più nel catalogo della mostra ma nell'articolo di marzo sulla rivista d'architettura, *design* e arredamento *Domus*,³³⁹ l'EMBA sembra quindi propendere per affidare a Barilli la terza edizione, il quale a sua volta coinvolge i critici Trini, Emiliani e Calvesi:

Pare che si volesse ricorrere a una retrospettiva di Max Ernst per ovviare alla crisi [...]. Poi, auspice la direzione dell'Ente e la stampa locale, si è coraggiosamente optato per la proposta di Barilli.

Gennaio '70 ha preso atto di quella crescente volontà che dagli happening all'arte concettuale si sforza di mutare il momento istituzionale in momento estetico. In luogo del catalogo, dunque, un libro composto da liberi interventi; a fianco dello spazio fisico del museo, il tempo del video-recording.³⁴⁰

Non solo, dunque, la mostra appariva innovativa per la scelta di propendere verso l'arte concettuale, ma anche per gli strumenti attraverso i quali il momento istituzionale veniva trasformato e diventava momento estetico. Tra questi spiccavano il catalogo, il *video-recording* e, anche se non è citato da Trini, il film.

L'operazione, se si esclude l'uso del dispositivo videografico, non è nuova quando si guardi al panorama europeo e a *Live in your head. When Attitudes Become Forms. (Works – Concepts – Processes – Situations – Information)* (1969)³⁴¹ di Szeemann, una mostra inaugurata alla Kusthalle di Berna e poi ospitata all'Institute of Contemporary Arts di Londra che dà il via alla stagione concettuale. Già in quel caso il tradizionale catalogo d'esposizione era composto di molte pagine dove venivano riprodotti, più che le opere, i documenti (la corrispondenza, i progetti, fotografie)

³³⁹ Cfr., T. Trini, *Mostre in Italia: il circuito è ancora chiuso*, in *DOMUS* n. 484, marzo, 1970

³⁴⁰ Cfr., *Ibidem*

³⁴¹ *Live in Your Head—When Attitudes Become Form*, Kunsthalle Berna, 22 marzo- 27 aprile, 1969; poi esposta al Museum Haus Lange, Krefeld, Germania, 10 maggio-15 giugno, 1969; Institute of Contemporary Art, Londra, 28 settembre – 27 ottobre, 1969. Come vedremo, la partecipazione della trasmissione Land Art alla mostra itinerante e, in particolare modo, all'esposizione di Londra sarà di fondamentale importanza per i video artisti inglesi.

riguardanti i singoli artisti. Nello stesso contesto si assiste alla proiezione di documentazioni su pellicola e, in particolare, del film per televisione *Land Art*.³⁴²

A partire dal titolo le due mostre si articolano quindi su una struttura molto simile e non sembra casuale la scelta di proporre il film *Land Art*³⁴³ anche a *Gennaio '70*, assieme ad *Eurasienstab* (1967) di Joseph Beuys³⁴⁴ e al film documentario *Festival Danza Volo Musica Dinamite* realizzato da Degli Espinosa (1969)³⁴⁵ alla galleria l'Attico di Sargentini.³⁴⁶ Si può ipotizzare inoltre che la risonanza che ebbe la mostra di Szeemann - che ospitava le opere degli artisti italiani che proprio quell'anno Celant 'consacrava' nella monografia *Arte povera* (Mazzotta, 1969) come Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Kounellis, Merz, Zorio³⁴⁷ - abbia agito come elemento propulsore delle nuove proposte bolognesi. Infine, come testimonia lo stesso Barilli nel catalogo di *Gennaio '70*, anche Trini³⁴⁸ in quel momento seguiva assiduamente gli artisti della nuova corrente e, con Celant, «formava un episodio di pronta partecipazione dell'arte italiana all'avanguardia e internazionale».³⁴⁹

Se, dunque, la storiografia più strettamente legata alla videoarte ne ha messo in rilievo l'importanza in qualità di momento istituzionalizzante per la nuova forma videoartistica, ha omesso di evidenziare la novità che la terza Biennale rappresenta per il panorama locale e non solo, al di là della trasmissione dei video. Le opere degli artisti di un'area più concettuale sono esposte in questo periodo nei contesti privati delle gallerie quali la Bertesca (1967) e La Carabaga club d'arte (1967) di Genova, il Punto, la Christian Stein e la Gian Enzo Sperone (1968) a Torino, la De Foscherari a

³⁴² Partecipano gli artisti: Carl Andre, Giovanni Anselmo, Richard Artschwager, Thomas Bang, Jared Bark, Robert Barry, Joseph Beuys, Alighiero Boetti, Mel Bochner, Marinus Boezem, Bill Bollinger, Michael Buthe, Pier Paolo Calzolari, Paul Cotton, Hanne Darboven, Walter de Maria, Jan Dibbets, Ger van Elk, Rafael Ferrer, Barry Flanagan, Ted Glass, Hans Haacke, Michael Heizer, Eva Hesse, Douglas Huebler, Paolo Icaro, Alain Jacquet, Neil Jenney, Stephen Kaltenbach, Jo Ann Kaplan, Edward Kienholz, Yves Klein, Joseph Kosuth, Jannis Kounellis, Gary B. Kuehn, Sol LeWitt, Bernd Lohaus, Richard Long, Roelof Louw, Bruce McLean, David Medalla, Mario Merz, Robert Morris, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim, Panamarenko, Pino Pascali, Paul Pechter, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini, Markus Raetz, Allen Ruppersberg, Reiner Ruthenbeck, Robert Ryman, Frederick Lane Sandback, Alan Saret, Sarkis, Jean-Frédéric Schnyder, Richard Serra, Robert Smithson, Keith Sonnier, Richard Tuttle, Frank Lincoln Viner, Franz Erhard Walther, William G. Wegman, Lawrence Weiner, William T. Wiley, Gilberto Zorio. Cfr., H. Szeeman (a cura di), *Live in Your Head: When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information)*, Kunsthalle, Berna, disponibile all'indirizzo www.radicalmatters.com [visitato in data 9/12/2016]

³⁴³ (16mm, 1969, b/n, 38', prod. Gerry Schum)

³⁴⁴ (16mm, 1967, 30', prod. Joseph Beuys)

³⁴⁵ (16mm, 1969, b/n, 60', prod. Port Royal)

³⁴⁶ Bonito Oliva nel suo articolo su *Marcatre* descrive così il film: «le sequenze del film restituiscono l'atmosfera collettiva, di cui era intriso lo spazio galleria-garage, dove si era realizzato un collegamento spontaneo tra coloro che agivano nello spazio privilegiato del gesto estetico e coloro che assistevano, liberamente distesi in una posizione (psicofisica) orizzontale su stuoie poste circolarmente per terra». Cfr., A. Bonito Oliva, *Lavoro estetico e comunità concentrata*, in *Marcatre*, n. 56, febbraio, 1970.

³⁴⁷ Per questo motivo il critico italiano Celant viene invitato ad intervenire durante la mostra. Cfr., Intervista Szeeman, di Mara Folini in data Aprile 1998 in, M. G. Tolomeo e P. Segal Serra (a cura di), *La coscienza luccicante...* Roma, 1998

³⁴⁸ Trini scrive sul catalogo della mostra di Szeemann in rappresentanza degli artisti italiani che sono lì presenti grazie a galleria Sonnabend (Parigi), galleria Sperone (Torino), galleria L'Attico (Roma). Cfr., H. Szeeman (a cura di), *Live in Your Head*, disponibile all'indirizzo www.radicalmatters.com [visitato in data 9/12/2016]

³⁴⁹ In, R. Barilli, M. Calvesi, T. Trini, A. Emiliani, Catalogo della mostra *3. Biennale internazionale della giovane pittura...* Bologna, 1970, p. 10

Bologna (1968), il Centro Arte Viva Feltrinelli (1968) a Trieste o in rassegne come quella ad Amalfi dal titolo *Arte povera più azioni povere* (1968). Alcuni degli artisti ricevono anche la consacrazione internazionale di una galleria di prestigio come la Castelli Warehouse di New York e, come si è visto, sono esposte a Berna e a Londra. Ma in Italia è la 8° Biennale d'arte contemporanea intitolata *Esperienze al di là della pittura* (5 luglio - 28 agosto 1969, Palazzo Scolastico Gabrielli di Torino) a cura di Dorfles, Luciano Marucci e Menna l'unica mostra organizzata da un ente pubblico che precedentemente a Bologna ospita la corrente più concettuale. Dopo questo c'è l'EMBA a dar spazio ad una nuova concezione della pratica artistica votata a farsi processo e comportamento. *Gennaio '70* dunque, in un momento di profonda crisi, proiettava una Biennale tacciata di essere ancora legata al gusto locale in un panorama nazionale e internazionale.

Si può quindi dire che *Gennaio '70* è effettivamente innovativa e probabilmente anche per questo suscita molta attenzione. Ma se si possono avanzare delle ipotesi su alcune delle scelte messe in campo dai curatori, non vi sono indizi che spieghino o portino a dedurre da dove deriva la scelta di trasmettere delle opere e/o documentazioni in video. Quando si guardi al panorama delle mostre europee, anche a quelle più sperimentali quali, appunto, quella di Szeemann, prima del 1970 la storiografia non riporta tracce dell'uso della trasmissione televisiva all'interno di uno spazio espositivo né con fini estetici, né con fini documentativi. Questo non è da considerarsi assolutamente secondario e dimostra di una precoce attenzione in Italia verso il nuovo dispositivo d'espressione artistica, molto probabilmente dovuta al confronto con le forme artistiche che andavano delineandosi oltreoceano, negli Stati Uniti, in particolare dopo la 31° Biennale di Venezia del 1964, quando il premio alla pittura viene assegnato a Robert Rauschenberg.

Se lo sguardo si sposta agli Stati Uniti e alla mostra già citata del MoMA *The Machine as Seen at The End of the Mechanical Age* (1968), qui si incontriamo numerose installazioni di televisori a circuito chiuso che non trasmettono solo, come la storiografia usualmente riporta, alcune opere di Paik cui si è già fatto riferimento [1.3.6] ma anche dei film delle prime avanguardie trasferiti su nastro magnetico per essere trasmessi sugli schermi televisivi durante la mostra (Duchamp, Legér, ecc.). Il film *New York* (1968) di Angeli, artista romano al quale si è già accennato, dimostra che non solo si era a conoscenza di tali pratiche, quanto meno nell'ambito stretto di gallerie come l'Attico o la Tartaruga a Roma, ma anche che l'artista osservava da vicino i film e i lavori di Paik, riprendendoli attraverso la cinepresa.³⁵⁰

³⁵⁰ E. Francesconi, *Franco Angeli, Opprimente e Viva il Primo Maggio, 1968*, presentazione al convegno *Memorie del contemporaneo*, (Firenze, 22-23 novembre 2016).

Prima di concentrare l'attenzione su quanto trasmesso in circuito chiuso, si deve in ultimo citare l'articolo di Bonito Oliva sul numero 56 della rivista *Marcatrè* cui non viene mai fatto riferimento ma che tuttavia precede quello di Barilli sul *video-recording* uscito dopo due numeri. Quest'ultimo viene infatti pubblicato assieme ai testi di Barilli, Trini e Calvesi già editi nel catalogo di *Gennaio '70*. Dal titolo *Lavoro estetico e comunità concentrata*, il testo di Bonito Oliva riprende in particolare il discorso di Trini e introduce le forme artistiche portando l'attenzione sul nuovo ruolo dell'artista, il cui gesto si «pone come lavoro pubblico».³⁵¹

Sul piano programmatico *Gennaio '70* è stata ideata sulla base di tre canali d'informazione: a) lo sfruttamento concreto dello spazio della galleria-museo, b) la messa in onda di una trasmissione televisiva, c) la proiezione di films sulla 'land-art', su un'azione di Beys [Beuys, *nda*], sul festival di danza musica volo e dinamite tenuto dalla galleria dell'Attico di Roma.³⁵²

Similmente a quanto sosteneva Trini, anche secondo Bonito Oliva il catalogo, lo spazio del museo, la trasmissione televisiva e la proiezione di *films* sono i nuovi canali di informazione estetica più o meno istituzionali che gli artisti utilizzano per rendere conto delle ultime tendenze non più esperibili, solamente, in un contesto museale come tradizionalmente inteso (non a caso lo spazio viene definito museo/galleria) ma sviluppatasi fuori dai contesti artistici ufficiali e riconducibili ad essi solo attraverso gli allora *nuovi media*. Tra questi, come scrive Barilli:

il video-recording [...] ha dei numeri per vantare una sua eccellenza. Lo si è potuto vedere a *Gennaio '70* di Bologna, e non perché fosse la prima volta a venire impiegato: le questioni di primato cronologico sono sempre difficili da sostenere, e anche un po' fatue: ma perché mai come in quella occasione se n'è fatto uno spettacolo continuo della durata di un'ora abbondante.³⁵³

1.5.2 Pratiche espositive

Se fino a questo momento si è tentato di contestualizzare la mostra e di individuare le diverse novità messe in campo dai curatori e accolte dalla critica, ora l'attenzione sarà rivolta all'analisi delle problematiche più strettamente connesse alle pratiche espositive. Attraverso il catalogo è possibile capire, ad esempio, che l'impianto a circuito chiuso viene installato in collaborazione con la Philips

³⁵¹ In, A. Bonito Oliva, *Lavoro estetico e comunità concentrata*, in *Marcatrè*, n. 56, febbraio, 1970, p. 72

³⁵² In, *Ivi*

³⁵³ In, R. Barilli, *Video-recording a Bologna*, in *Marcatrè* n. 58/59/60 3/4/5, luglio, 1970, pp. 137

che mette a disposizione non solo l'attrezzatura ma anche, secondo la dichiarazione di Barilli, alcuni tecnici. Durante l'allestimento, inoltre, si riscontrano alcuni problemi di trasmissione:

Che l'impiego del *video-recording* a Bologna fosse tecnicamente perfetto, non si può dire: una certa fretta al momento delle registrazioni, la novità del mezzo e quindi la relativa impreparazione sia dei tecnici che degli artisti hanno provocato qualche fenomeno di disturbo [...].³⁵⁴

Questo aspetto, di per sé insignificante, è invece importante quando si voglia indagare il grado di professionalità con cui vengono realizzati i video e, di conseguenza, la qualità delle registrazioni e delle successive trasmissioni. È possibile così intuire come sono stati visti i video e quale può essere stata la risposta di un pubblico già abituato alla visione di programmi televisivi.

Se, poi, si prosegue la lettura dell'articolo, si può dedurre che i problemi tecnici incontrati furono tali che uno dei video, quello di Gian Emilio Simonetti, fu realizzato ma non fu trasmesso, tanto che non compare nella lista delle registrazioni presenti alla fine dell'articolo di Barilli. In particolare, la problematica del video di Simonetti era dovuta al fatto che l'artista per la realizzazione del video aveva usato il montaggio, considerato da Barilli 'un *tour de force* tecnico' estraneo alla pratica del *video-recording*:

Simonetti [...] ha perseguito il suo contrappunto sul tema dei mass-media e degli stereotipi visivi-sonori della nostra civiltà, ma purtroppo certi inconvenienti di registrazione hanno reso molto ardua la lettura del suo contributo.³⁵⁵

La problematica del montaggio nella realizzazione dei video in una fase così precoce è attribuibile quasi esclusivamente all'uso di una tecnologia non professionale - non televisiva - come quella portatile e non che in Italia stava comparando sul mercato proprio alla fine degli anni Sessanta. Se per la realizzazione e trasmissione dei nastri fosse stato utilizzato (solo) questo tipo di strumentazione, allora sarebbe soddisfatta l'ipotesi di Fadda che, individuando storicamente la nascita della videoarte 'vera e propria' nel momento in cui Paik mostra le registrazioni realizzate lo

³⁵⁴ In, *Ivi*, p. 138

³⁵⁵ Sul catalogo di *Gennaio '70* (1970) Simonetti pubblica una documentazione relativa alla realizzazione di un videotape che probabilmente portava il titolo di Camera folta (a, a, a.) (acquitrino, ansietà, artificio) a cura di Gianni-Emilio Simonetti (Thereza Bento, Alberto Conti). Si rende conto del fatto che il dispositivo utilizzato per la produzione è semiprofessionale, della Philips (non viene indicato il modello) telecamera e1800/01/12 modificata da Alberto Conti e probabilmente avrebbe dovuto consistere in «un luogo e gli oggetti come sono stati trovati nel laboratorio il giorno della registrazione». Cfr., R. Barilli, M. Calvesi, T. Trini, A. Emiliani, Catalogo della mostra *3. Biennale internazionale della giovane pittura...* Bologna, 1970 e R. Barilli, *Video-recording a Bologna*, in *Marcatrè* n. 58/59/60 3/4/5, luglio, 1970

stesso giorno con un dispositivo portapak, quando tratta di *Gennaio '70* implicitamente lascia intendere che si sia fatto uso della stessa piattaforma tecnologica. Tuttavia, se per il suo video è probabile che Simonetti abbia utilizzato un videoregistratore portatile, come si vedrà nel prossimo paragrafo [1.5.3], in altri casi non sembra essere stato così. Ciò che sembra certo è che la trasmissione alla mostra è stata fatta a partire da un'altra piattaforma tecnologica.

Continuando ad approfondire attraverso le fonti del periodo l'allestimento del circuito chiuso, dalle fotografie pubblicate negli articoli raccolti nella rassegna stampa si può intuire che i monitor (due o più) erano posti su alcuni piedistalli bianchi - di quelli solitamente usati per le opere di scultura - di modo che risultassero alla stessa altezza dello sguardo di una persona in piedi. [Figg. 1-2] Dalla testimonianza di Calvesi sulla rivista settimanale di cultura *l'Espresso* del marzo 1970, inoltre, si deduce che:

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 si sofferma sui quadri che più avvincono. Ragioni economiche hanno reso più statico il programma.³⁵⁶

Dalle foto sugli articoli delle varie riviste analizzate sembrerebbe che vi siano come minimo due monitor. Per ciò che concerne l'allestimento si può verificare che gli schermi non sono disposti assieme ma uno per stanza, a fianco alle altre opere non video. Si può inoltre affermare quasi con certezza che il programma dei video trasmessi - che Calvesi definisce statico - è quello pubblicato alla fine dell'articolo di Barilli anche se non è possibile definire l'ordine nel quale sono stati mostrati i video. Quest'ultimi erano trasmessi di continuo? Quanti erano i *player* in funzione? La trasmissione era in *loop* o vi era un tecnico predisposto a far ripartire il/i nastro/i?

Oltre a domandarsi qual è la piattaforma tecnologica a disposizione degli artisti per la produzione, bisogna chiedersi anche quale *player* veniva utilizzato per la trasmissione. Se i video fossero stati mostrati in *loop* sarebbe stato necessario un supporto a cassetta di una marca specifica che già così precocemente consentiva il riavvolgimento automatico. Ma è più realistico ipotizzare che i video siano stati trasmessi a partire da nastri *open-reel*. Questo sarebbe in linea con quanto suggerito dal testo di Bonito Oliva, ovvero che le «registrazioni erano trasmesse [...] periodicamente nel corso della mostra»³⁵⁷ e, dunque, che era necessario un tempo tra l'una e l'altra trasmissione.

³⁵⁶ In, M. Calvesi, *Documenti di un percorso*, in M. G. Tolomeo e P. Sega Serra (a cura di) *La coscienza luccicante...* Roma, 1998, p. 60. La citazione è tratta dall'articolo di M. Calvesi, *Schermi TV al posto dei quadri*, *L'espresso* notte, n. 11, marzo, 1970

³⁵⁷ In, A. Bonito Oliva, *Lavoro estetico e comunità concentrata*, in *Marcatre*, n. 56, febbraio, 1970, p. 77

Si può quindi constatare che l'elenco così come viene riportato nell'articolo di Barilli [Fig. 3] indica che i video erano mostrati ancora su nastri magnetici da 1" e non da 1/2" e che quindi, almeno per la trasmissione, sia stato usato un videoregistratore a bobina aperta individuabile nel modello EL3402, uscito da poco sul mercato semi-professionale, o quelli precedenti.³⁵⁸ Il primo videoregistratore casalingo 1/2" portatile prodotto dalla Philips (1969) non consentiva infatti registrazioni della durata superiore ai 45 minuti e, quindi, non avrebbe permesso la trasmissione di 70 minuti di programma, come sembra dall'articolo di Barilli. Se così fosse si potrebbe ipotizzare che al massimo siano stati usati due di questi videoregistratori, ognuno dei quali con un programma definibile a partire dalla lista su *Marcatrè*.

Il catalogo della mostra sembra confermare questa serie di ragionamenti, nonostante Barilli parli di una sola ora di trasmissione:

Nella sale dell'esposizione funziona in permanenza un impianto televisivo a circuito chiuso che trasmette in due programmi la registrazione (sistema video-recording) di azioni, comportamenti, esperienze degli stessi partecipanti, per una durata di circa due ore di trasmissione.³⁵⁹

1.5.3 Pratiche tecnico-produttive

[...] l'importanza e la vastità dell'esperimento, la quantità del materiale con cui è stato attuato hanno consentito di farne emergere [del *video-recording*, *nda*] le caratteristiche più significative e specifiche e anche di farne risultare le molte varianti stilistiche.³⁶⁰

³⁵⁸ «The EL 3402 wasn't aimed at the broadcast market and was mostly used in fields such as industry, research and education. In 1969, when The World Question Center was shot, the EL 3402 was a fairly new video format and it is not clear how two recorders ended up in the studios of the BRT on the day of the broadcast. The EL 3402 uses the CCIR 625 PAL standard and is characterised by the use of a single video head and a type of tape wrapping called "Alpha-Wrap" (in reference to the ancient Greek letter, as in this configuration the tape makes a full turn around the upper drum)». In, www.scart.be [visitato in data 25/7/2016]

³⁵⁹ Cfr., In, R. Barilli, M. Calvesi, T. Trini, A. Emiliani, Catalogo della mostra 3. *Biennale internazionale della giovane pittura...* Bologna, 1970, *colophon*.

³⁶⁰ In, R. Barilli, *Video-recording a Bologna*, in *Marcatrè* n. 58/59/60 3/4/5, luglio, 1970, p. 138

Se nel paragrafo precedente sono stati analizzati alcuni aspetti che riguardano l'allestimento del circuito chiuso all'interno della mostra, ora lo sguardo sarà rivolto in particolar modo a ciò che è possibile dire dei video trasmessi attraverso le fonti dell'epoca a disposizione. In questa sede si cercherà di rispondere al seguente ordine di domande: in cosa consistevano i video? Che uso facevano gli artisti del nuovo dispositivo? È possibile, a partire dalle fonti scritte, ricostruire le tecniche adoperate e/o distinguere tra opere e documentazioni? Solo cercando di rispondere a queste questioni sarà possibile avanzare delle ipotesi sulla piattaforma tecnologica utilizzata per la realizzazione dei video, sui luoghi e sui contesti dove furono prodotti.

La prima fonte e la più conosciuta utilizzata dalla storiografia per la ricostruzione di quanto veniva trasmesso durante l'esposizione è, com'è stato ripetuto più volte, l'articolo dal titolo *Video-recording* a Bologna scritto da Barilli e pubblicato sulla rivista *Marcatrè* (n. 58/59/60). Se questo testo è riportato molto spesso, meno di frequente viene detto che esso è dato alle stampe - e probabilmente scritto da Barilli - alcuni mesi dopo rispetto alla mostra e al catalogo. Quando si osservi il *colophon* del numero multiplo della rivista contenente l'articolo, si potrà vedere che in basso sulla sinistra compare la scritta «autorizzazione del Tribunale di Roma N. 13422 del 3 luglio 1970», il che porterebbe a pensare che, quanto meno la pubblicazione, sia avvenuta in luglio.³⁶¹

Vi è poi un'altra fonte che ad oggi la storiografia non ha quasi mai usato e che consiste nel già citato articolo di Bonito Oliva: in quest'ultimo, pubblicato nel marzo 1970, neppure un mese dopo la chiusura della mostra, il critico descrive l'allestimento a partire dalle opere non video, per passare alle trasmissioni televisive e ai film documentari proiettati fornendo utili informazioni in parte complementari a quelle date da Barilli nel suo articolo.

Attraverso l'analisi di queste fonti è possibile dedurre, ad esempio, che la già citata opera *Fiori di fuoco* di Kounellis consiste nella ripresa a camera fissa e senza montaggio «delle mattonelle di un pavimento disposte come tanti petali di fiori, altrettante formelle [...] che poi [l'artista, *nda*]

³⁶¹ La problematica di definire una datazione precisa all'articolo è dovuta al fatto che il numero multiplo della rivista in questione è altrimenti conosciuto come 58/59/60 3/4/5 e, insieme ai due numeri precedenti (56-1 e 57-2), viene dato alle stampe in un momento in cui la rivista cambia casa editrice, passando da Lerici a Enne Esse e cambiando titolo in *Marcatrè UTT*. Questo cambiamento avviene nella seconda metà del 1969 - l'ultimo numero della serie precedente è il 50-55 uscito in luglio ma contiene articoli scritti a partire da febbraio 1969 - e prima della sospensione della rivista alla fine del 1970 con il numero 62. Se si provano a calcolare i mesi - non vi sono indicazioni in copertina - nei quali il numero dal 56 al 60 sono usciti e ipotizzando che il 56 faccia riferimento a gennaio e febbraio allora effettivamente si sarebbe potuto dire che il numero 58/59/60 era uscito in maggio o che almeno il 58 fosse pronto per uscire quel mese; ma se con la stessa logica riprendiamo quanto scritto sul *colophon*, è altrettanto e forse anche più realistico che la pubblicazione sia avvenuta tra luglio e agosto; quando sia stato poi scritto ogni singolo articolo, non è dato saperlo nel dettaglio a partire dalla documentazione raccolta. Si tratta tuttavia di questioni non secondarie quando si voglia analizzare quanto scritto da Barilli.

incendia»³⁶² come aveva già fatto in maniera simile nell'opera *Margherita di fuoco*, presentata alla mostra *Fuoco, Immagine, Acqua, Terra* (1967, L'Attico, Roma).³⁶³ Tuttavia, secondo quanto riportato da Bonito Oliva - e confermato da Barilli nell'intervista con Leuzzi per il progetto *Rewind Italia*³⁶⁴ - la registrazione era avvenuta a casa dell'artista. *Chiodo fisso* di Cintoli consiste, nuovamente, in una ripresa a camera fissa e senza montaggio dove l'artista (aiutato da Sargentini) costruiva una delle numerose "sculture a gomito", registrando, si può supporre, quello che aveva fatto nell'omonima performance per la mostra *Annodare* (1969, l'Attico, Roma).

Anche altri video consistevano in una registrazione a camera fissa (Anselmo, De Dominicis, Mattiacci, Prini, Zorio Boetti, Mario e Marisa Merz Calzolari e Ceroli) ma questo non significa che si trattasse di documentazione. Quando si guardi la descrizione di Barilli del video di Prini *Magnete/Proiezioni TV Programmazione di elementi a proiezione miniaturizzata con cancellazione alterna nel quadro* è chiaro infatti che si deve parlare di uno studio approfondito del dispositivo videografico:

quando tutto funziona, il video inquadra una scena «grigia», un interno di ufficio, dominato dalla mole del televisore che a sua volta inquadra una scena grigia dominata da un televisore. [...] Successivamente si può operare uno spargimento [spegnimento?, *nda*] parziale del televisore e allora la scena registra lo spegnersi simultaneo di quel suo occhio centrale [...] opaco e smorto. Oppure con atto più deciso si può spegnere la camera stessa, e allora è il formarsi del vuoto, della non-immagine, assieme al non-rumore. [...] Una perfetta partitura di scansioni visivo-sonore, ritmicamente alternate, ottenute con mezzi semplicissimi, «poveri», totalmente aderente alla natura specifica degli strumenti impiegati.³⁶⁵

Vi sono poi i casi in cui la camera è mobile, come per Pistoletto (*Riflessioni*), che la fa girare su se stessa riprendendo a 360° lo studio - e i tecnici televisivi - ponendola poi di fronte al monitor e fornendo così lo spunto per una sorta di *mise-en abîme* dell'immagine che Barilli definisce *tête-à-tête*. In altri casi, invece, la telecamera è a mano, come durante la registrazione del già citato video

³⁶² «I fiori ardono [...] è tutto qui: una decina di minuti di silenziosa combustione». In, R. Barilli, *Video-recording a Bologna*, in *Marcatrè* n. 58/59/60 3/4/5, luglio, 1970, p. 142.

³⁶³ Nel 1967 si tiene la collettiva all'Attico intitolata *Fuoco, Immagine, Acqua, Terra*, Roma. Testi di Alberto Boatto e Maurizio Calvesi. Espongono Bignardi, Ceroli, Gilardi, Kounellis, Pascali, Pistoletto. In questa mostra Kounellis presenta *Margherita di fuoco*, fiore in metallo. Dal suo cuore usciva una fiamma aguzza alimentata da un cannello a gas che faceva da gambo. Cfr., www.treccani.it [visitato in data 21/06/2016]; cfr., T. Trini, *Mostre in Italia: il circuito è ancora chiuso*, in *DOMUS* n. 484, marzo, 1970, foto di Kounellis, *Senza titolo*, (Metallo e fuoco, Modern Art Agency, dicembre 1969).

³⁶⁴ Cfr., Intervista di Leuzzi a Barilli, senza data (2011-2014). Cfr., www.rewind.ac.uk, [visitato in data 21/06/2016]

³⁶⁵ In, R. Barilli, *Video-recording a Bologna*, in *Marcatrè* n. 58/59/60 3/4/5, luglio, 1970, p. 140

di Penone *Lettere d'alfabeto*.³⁶⁶ Si tratta per alcuni artisti di una reale presa di coscienza delle potenzialità del nuovo dispositivo videografico e dei primi tentativi di scrittura con il nuovo mezzo. Da parte di altri, invece, sembra che si propenda per un uso freddo e documentale.

Dalle descrizioni riportate - e dallo studio della documentazione fotografica e grafica presente nel catalogo - è possibile poi fare un'altra serie di considerazioni: in molti casi, per esempio, le registrazioni avvenivano in interni; tuttavia Anselmo, De Dominicis e Zorio ambientano le loro opere in paesaggi naturali (Anselmo, De Dominicis) o industriali (Zorio). Si può ipotizzare che, almeno in questi tre casi, sia stato usato un dispositivo portatile che veniva però raramente utilizzato in interni, sostituito da quello fisso di qualità migliore.

Alcune volte gli artisti sperimentano del dispositivo videografico la possibilità specifiche di registrazione e trasmissione dell'audio, come nel caso dei video di Boetti, di Mario Merz, di Zorio e di Prini. È possibile poi supporre che nella maggior parte dei casi non siano stati eseguiti dei tagli - e quindi tentativi di montaggio - anche se, come attesta lo stesso Barilli, Fabro, Patella e Simonetti si mettono alla prova sfociando in una tecnica che il critico definisce cinematografica (e anche in questo caso, il pensiero di Barilli e quello di Schum sembrano combaciare).

Infine, nella maggior parte dei casi, è possibile dedurre che il dispositivo videografico non si sostituisce ma, anzi, si aggiunge al mezzo fotografico e/o cinematografico, sia in termini di documentazione, sia in termini "estetici". Lo dimostra ancora una volta il confronto tra il titolo del video *Nell'istante in cui appaiono queste scritte è trascorso il tempo che, un giorno la mia ombra partita all'alba dalla cima dello Stromboli, ha impiegato per percorrere una distanza pari a quella tra il Sole e la Terra* (Giovanni Anselmo) e gli scritti dell'artista nel catalogo di *Gennaio '70*, quando annota «in un pomeriggio di sole sui prati, con una corsa allo spasimo in direzione del tramonto, ho allungato il giorno di un soffio. (Spero di realizzare questo lavoro anche cinematograficamente)».³⁶⁷

Se queste prime analisi possono in parte rispondere alle questioni poste all'inizio, individuando un'ampia casistica di usi del nuovo dispositivo, più o meno rivolti ad analizzarne le potenzialità comunicative specifiche, non si può non supporre che questa varietà di tecniche e 'stili' corrisponda anche a una differenza della piattaforma tecnologica utilizzata. Tra le tante e diversificate *varianti stilistiche* messe in campo, chi privilegiando una dimensione di fissa e statica registrazione di azioni, installazioni o ambienti, chi una dimensione più sperimentale e libera, ve n'è una che Barilli

³⁶⁶ In, R. Barilli, *Video-recording a Bologna*, in *Marcatrè* n. 58/59/60 3/4/5, luglio, 1970, p. 139

³⁶⁷ Cfr., In, R. Barilli, M. Calvesi, T. Trini, A. Emiliani, *Catalogo della mostra 3. Biennale internazionale della giovane pittura...*Bologna, 1970

chiama *Elettronica* e che più delle altre funge da campanello d'allarme quando si inizi ad esplorare la piattaforma tecnologica produttiva messa in campo:

Fin qui si è parlato tanto della docilità del video-recording a «copiare» lo spettacolo naturale. Ma questa è un'illusione, una delle tante del nostro persistente antropocentrismo. In realtà il flusso elettronico va per i fatti suoi [...] basta un nulla, un piccolo incidente tecnico per far fuggire il flusso elettronico dalla gabbia cui lo obblighiamo. [...] Qualche artista doveva pur scegliere di dare libertà alla belva, di lasciarsene trascinare [...] È quanto si è incaricato di fare Gianni Colombo, ottenendo brillanti risultati di danze cinetiche, molto più rapide e sciolte di quanto normalmente egli non ottenga attraverso la costruzione di laboriosi apparati meccanici.³⁶⁸

Barilli parla del video *Vobulizzazione* [Fig. 4] realizzato da Colombo che viene citato da quasi tutte le fonti storiografiche analizzate, anche se un approfondimento sul procedimento tecnico che porta alla realizzazione del video non è stata quasi mai fatta. Se si cercano informazioni più dettagliate emerge inoltre che pochi mesi più tardi Colombo e Agnetti realizzano insieme un secondo video dal titolo *Vobulazione e bieloquenza neg* (1970) che si presenta molto simile al primo ed è descritto in questo modo: [Fig. 5]

il pattern di base (perimetro bianco di un quadrato) è trasmesso su un cinescopio tv [a raggi catodici, *nda*] e pilotato da un vobulatore (strumento elettronico con il quale è possibile deformare il segnale televisivo variando la frequenza e l'ampiezza dell'unità di deflessione sul piano orizzontale) ottenendo un programma di commutazioni dimensionali sul pattern stesso attraverso passaggi lentissimi, lenti, rapidi e super-rapidi.³⁶⁹

Il risultato, dal punto di vista visivo, rimandava - come rilevano subito Barilli e Bordini - alle opere cinetiche tradizionalmente conosciute dello stesso artista. La serie di *still* presenti nel catalogo della mostra *Gennaio '70* infatti fa supporre che chi si fosse posto di fronte allo schermo durante la

³⁶⁸ Cfr., In, R. Barilli, M. Calvesi, T. Trini, A. Emiliani, Catalogo della mostra *3. Biennale internazionale della giovane pittura...* Bologna, 1970, p. 142

³⁶⁹ Il testo in realtà fa riferimento a *Vobulazione e Bieloquenza negativa* realizzato da Colombo e Agnetti per *Eurodomus* (1970). Tuttavia il procedimento di realizzazione è lo stesso e in questo caso è spiegato in maniera più approfondita. Per questo si è scelto di riportare quanto scritto a proposito del secondo video e non quanto presente sul catalogo della mostra *Gennaio '70*. Cfr., V. Agnetti e G. Colombo, *Vobulazione e bieloquenza neg*, in, *Television Today. Television and Culture. The Language of Television. Experiments. Bit International* n. 8-9, dicembre 1972, p. 223. Il numero 8-9 della rivista *Bit International* era stato programmato in realtà per il 1969; l'editoriale era finito entro il 1971 ma per alcuni problemi è stato stampato solo nel 1972. Le immagini del video *Vobulazione e bieloquenza neg* e la descrizione sono nella tavola XLIII, a fianco alla pagina 224 della rivista. Nello stesso numero è pubblicato in lingua italiana e jugoslava il testo di Barilli già in Marcatrè. R. Barilli, *Video-recording a Bologna*, in, *Television Today. Television and Culture. The Language of Television. Experiments. Bit International* n. 8-9, dicembre, 1972.

trasmissione, avrebbe visto un reticolo di linee verticali e orizzontali intersecate ortogonalmente - una sorta di rete bianca su sfondo nero - che via via si animava ondulando a ritmi alterni. [Fig. 4] Se ora si guarda cosa scrivono le fonti dell'epoca si può notare che in quasi tutti i casi in cui è citato il video di Colombo (Palazzoli, 1977; Cardazzo e Luginbühl, 1980) quest'ultimo è considerato un video-film realizzato molto similmente a *Permutation* (1966) di John Witney,³⁷⁰ ma non è chiaro in base a cosa sia fatta questa affermazione.

Al di là del supporto dell'opera, cercando di interpretare quanto scritto da Colombo, quest'ultima era stata realizzata ponendo la telecamera (o cinepresa?) di fronte ad un *waveform-monitor* (schermo di analisi del segnale video) sul quale appariva un disegno geometrico bianco su sfondo nero successivamente deformato attraverso variazione di frequenza e ampiezza del segnale.

1.5.4 I contesti produttivi

Detto questo e riprendendo la serie di problematiche poste - ovvero in quale/i contesto/i sono stati prodotti i video mostrati a Bologna e se vi sia stata una diretta commissione da parte dei curatori - di seguito si cercheranno di individuare, o di ipotizzare, alcuni dei contesti produttivi, o quanto meno le personalità che potrebbero essere state coinvolte durante la registrazione dei video.

Già in due occasioni, la prima quando ci si è riferiti alla documentazione del *Festival Danza Volo Musica Dinamite* (1969) - un evento organizzato negli spazi del garage di via Beccaria a Roma in collaborazione con l'artista Simone Forti; e la seconda quando sono stati citati i video di Cintoli e Patella, si è parlato della galleria l'Attico e di Sargentini. Si potrebbe quindi ipotizzare che il direttore sia stato più di un semplice collaboratore della mostra e che abbia anche contribuito fattivamente all'ideazione dei video.

Purtroppo non è tutt'ora stato possibile corroborare questa ipotesi nonostante si sia cercato più volte di coinvolgere il gallerista. Si tenga però presente che Di Marino, pur non affermando mai direttamente che alcuni dei lavori furono svolti in collaborazione con Sargentini, attribuisce a lui alcune testimonianze, in particolare, sui video degli artisti De Dominicis e Cintoli.³⁷¹ È quindi quasi

³⁷⁰ Cfr., D. Palazzoli, *Fotografia, cinema e videotape: l'arte nell'età dei media...* Milano, 1977

³⁷¹ «Sargentini ricorda che una troupe venne a Roma per registrare varie performance tra cui una di Cintoli e una di De Dominicis, intento a copulare con la terra sulle rive del Tevere». In, B. Di Marino, *Sguardo inconscio azione...* Roma, 1999, p. 31.

certo che Roma sia stata una delle città dove ha avuto luogo la produzione e questo sembra confermato anche dalle testimonianze più recenti di Barilli³⁷² e Calvesi.³⁷³

Ma se alcune delle opere furono prodotte a Roma non è ancora chiaro chi, esattamente, le abbia commissionate. Non mancano invece altri indizi che potrebbero aiutare ad approfondire ulteriormente questo argomento. Dalla lista nell'ultima pagina dell'articolo di Barilli è possibile dedurre che i video di De Dominicis alla mostra sono *Prestidigitazione*, *Tentativo di volo*, *Tentativo di far formare dei quadrati invece che dei cerchi intorno a un sasso che cade nell'acqua* e, infine, *La morra cinese*. Se ora si guarda alla lista dei video prodotti da Schum nel catalogo della mostra itinerante a lui dedicata nel 1979 non solo si noterà che *Tentativo di volo* è presente all'interno della serie *Identifications* (1970), ma anche che lo stesso Schum ha prodotto *Quadrati cerchi* (ovvero *Tentativo di far formare dei quadrati invece che dei cerchi intorno a un sasso che cade nell'acqua*) il quale è stato realizzato su film e trasferito in videotape per la copia di edizione.³⁷⁴ [Figg. 6-7]

Un altro caso interessante è quello dei video di Merz [Fig. 8] e Zorio [Fig. 9] che fanno parte della serie *Identifications* e che, nonostante nel catalogo della produzione Schum non siano intitolate, sono in strettissima relazione con quelle presenti alla mostra. Merz fa riferimento in entrambi i casi alla serie di Fibonacci producendo tuttavia due opere diverse, la prima delle quali, secondo Trini, viene realizzata in collaborazione con una violinista della Rai che riproduce acusticamente la serie (secondo Bonito Oliva, il violinista è un amico dell'artista); la seconda è a volte citata come *Lumaca* e fa parte della serie *Identifications*. Zorio propone a *Gennaio '70* l'opera dal titolo *Fluidità Radicale* e in *Identifications* si mostra con un bastone in mano dove sono scritte le due parole. Le stesse immagini, questa volta a colori e su stampa fotografica, si ritrovano in una composizione dal titolo *Fluidità Radicale* (1969-1972).

Dalla testimonianza di Barilli (intervistato da Leuzzi) disponibile sul *database* in internet *Rewind/Italia* (costituito contemporaneamente allo svolgersi dell'omonimo progetto) sembrerebbe che il motivo per cui in molti casi i titoli dei video bolognesi e quelli di Schum sono coincidenti, è che gli artisti hanno rifatto le registrazioni a causa della poca attenzione rivolta ai nastri da parte

³⁷² Cfr., Intervista di Leuzzi a Barilli, senza data (2011-2014). Cfr., www.rewind.ac.uk, [visitato in data 21/06/2016]

³⁷³ «Non sarebbe [...] difficile raccogliere dalla viva voce degli artisti il ricordo delle singole azioni: di De Dominicis che girò sul Tevere la sua, di gettare un sasso nell'acqua in attesa che formasse non un circolo ma un quadrato e Ceroli che l'ambientò sulla scalinata dall'Aracoeli». In, M. Calvesi, *Documenti di un percorso*, in M. G. Tolomeo e P. Segà Serra (a cura di) *La coscienza luccicante...*Roma, 1998, p. 60

³⁷⁴ Cfr., D. Mignot e U. Wevers, *Gerry Schum...*Amsterdam, 1979.

dell'EBMA.³⁷⁵ Barilli sembrerebbe anche suggerire che il motivo per cui alcune delle registrazioni prodotte in collaborazione con Schum sono simili a quelle di *Gennaio '70* è dovuto al fatto che, essendo subito state perdute le seconde, gli artisti decisero in seguito di rifarle. Tuttavia, se nel caso di Merz e di Zorio questo può essere stato vero e al momento non vi sono documenti che lo attestino o che lo neghino - nel caso di Zorio le affermazioni del critico sembrano tuttavia errate - per quanto riguarda De Dominicis la dichiarazione di Barilli non è attendibile. Come si è visto, infatti, nell'elenco apparso sulla rivista *Marcatrè* nel luglio 1970, i titoli cui il critico bolognese fa riferimento durante l'intervista sono gli stessi che compaiono in qualità di registrazioni programmate durante la Terza Biennale. Si potrebbe pensare che quest'ultimi siano stati aggiunti dopo, insieme a *Prestidigitazione* e *Morra cinese*, che non compaiono nel catalogo di Schum, se non fosse per l'articolo di Bonito Oliva già citato, pubblicato in marzo. Qui vi si legge:

De Dominicis ha registrato la possibilità fisiologica del volo, la possibilità di realizzare quadrati e non cerchi buttando pietre nell'acqua ed ha giocato alla morra cinese con vera carta, masso e forbice.³⁷⁶

Se, quindi, già Bonito Oliva nel descrivere la mostra parla dei video dell'artista, è probabile che questi siano stati realizzati in collaborazione con Schum e trasmessi a *Gennaio '70*.

Se così fosse, questo sarebbe un ulteriore elemento oltre a quello già affrontato parlando dell'opera di Colombo che porterebbe a dire che la Terza Biennale non presentava solo «le registrazioni dei vari artisti concepite espressamente per essere riprese su nastro magnetico e trasmesse sul monitor», - come scrive Barilli sul catalogo e come riporta Bordini. Ma in alcuni casi quanto trasmesso era molto probabilmente stato girato in pellicola e poi registrato su nastro per essere mostrato su monitor, come si era visto fare durante la mostra *The Machine As Seen at the End of the Mechanical Age*, ma anche da Schum. Si trattava più in generale di una pratica diffusa soprattutto per la registrazione in esterni, usata dai tecnici professionisti che, non potendo trasportare i pesanti macchinari televisivi fuori dagli studi - ed essendo la qualità dei videoregistratori domestici

³⁷⁵ «Ahimè questo materiale è stato fatto con mezzi molto sperimentali, primitivi, grezzi [...] Poi diciamo pure, l'Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche per il settore contemporaneo mi era ostile, era legato alla pittura e vedeva con atteggiamento di beffa questi miei esperimenti. [...] La memoria dei video oggi esiste attraverso due vie: o attraverso la mia descrizione di allora, oppure grazie al fatto che gli artisti, poiché erano convinti dell'importanza di questo esperimento [...] decisero di rifare le stesse performance che figuravano nel circuito chiuso di Gennaio '70. Tipico è il caso di De Dominicis che ha rifatto, vista che era finita male la prima prova con i piccioni, due bellissimi video passati alla storia, ovvero *Tentativo di Volo* e *Quadrati cerchi*». Cfr., Intervista di Leuzzi a Barilli, senza data (2011-2014). Cfr., www.rewind.ac.uk, [visitato in data 21/06/2016]

³⁷⁶ Cfr., A. Bonito Oliva, *Lavoro estetico e comunità concentrata*, in *Marcatrè*, n. 56, febbraio, 1970, p. 77

insufficiente per la trasmissione televisiva - usavano ancora la cinepresa (35 mm e 16 mm) per poi trasferire tutto su nastri da 1" video.

Per quanto riguarda poi quello che Barilli sostiene, all'inizio dell'intervista con Leuzzi, su De Dominicis, ovvero che il primo tentativo di realizzare un video riguardava la registrazione del volo di alcuni uccelli che dovevano sembrare sorti dall'acqua e che il progetto risultò fallimentare, non vi sono altre attestazioni tranne quella nel catalogo della mostra *Gennaio '70*. Nella pagina dedicata all'artista c'è un disegno che rappresenta proprio questa idea e si trova scritto: [Fig. 10]

IMPROVVISA USCITA DI UCCELLI DALL'ACQUA

far succedere in un secondo quello che è successo naturalmente in miliardi di anni la trasformazione cioè dei pesci in uccelli.

*Contentore di uccelli immerso nell'acqua apribile dalla riva per mezzo di una fune*³⁷⁷

Se non si riporta nessun riferimento alla registrazione in video, quanto scritto è comunque posto sotto le descrizioni di *Tentativo di volo*, *Tentativo di far formare dei quadrati invece che dei cerchi intorno ad un sasso che cade nell'acqua* e *Lancia che trafigge la terra*. È probabilmente per questo che Barilli sostiene quanto detto.

Come si è visto, sembra che Schum abbia collaborato più fattivamente di quanto la storiografia non attesti, ma non solo in nessuna delle storie della videoarte si fa cenno a questo. Non viene neppure quasi mai spiegato cosa porta Schum e il suo filmato *Land art* alla mostra. È lecito da un lato supporre che all'epoca il gallerista e la sua impresa fossero già abbastanza noti in un certo ambiente artistico e le varie manifestazioni cui partecipa nel 1969 con *Land art* contribuiscono sicuramente a diffonderne la notorietà. Ma chi, tra i critici, ebbe l'idea di coinvolgerlo? È un'idea di Barilli, come sembrerebbe e come quest'ultimo afferma? O Schum è coinvolto per volontà di Trini che, partecipando alla redazione del catalogo per la mostra di Szeemann a Berna, potrebbe aver poi suggerito di proporre *Land art* anche a Bologna? Vi è anche la possibilità, poi, che sia stato Calvesi ad avvicinare Schum, come lui stesso sostiene nel catalogo de *La coscienza luccicante. Dalla*

³⁷⁷ Cfr., In, R. Barilli, M. Calvesi, T. Trini, A. Emiliani, Catalogo della mostra *3. Biennale internazionale della giovane pittura...* Bologna, 1970.

videoarte all'arte interattiva (1998), ricordando di aver invitato il gallerista tedesco dopo averlo incontrato tra settembre e ottobre del 1969 a Düsseldorf, alla mostra *Prospect '69*.³⁷⁸

Come attesta il catalogo dedicato a Schum e alla sua video-galleria (1979), quest'ultimo era entrato in contatto con il contesto italiano in realtà due anni prima della mostra di Szeemann, durante la Biennale di S. Marino del 1967, alla quale aveva partecipato per realizzare un film sull'arte per la televisione. Successivamente aveva preso parte alla mostra ad Amalfi dal titolo *Arte povera + Azioni povere* (4-6 ottobre 1968) organizzata da Celant, il quale racconta in questo modo il giro di contatti che lo portano ad organizzare l'evento:

da Bologna su sollecitazione di [Concetto, *nda*] Pozzati e di Barilli, telefona [Franco] Bartoli della galleria de Foscherari e ci invita a realizzare un'esposizione. La proposta viene accettata e sono stimolato a scrivere un nuovo testo [...] contemporaneamente mi avvicina Marcello Rumma e propone di curare la rassegna internazionale d'arte ad Amalfi. Considerati i mezzi, insieme agli artisti si decide di allargare la presenza solo all'Europa e - tramite Gilardi - si arriva a Dibbets, Long e Van Elk.³⁷⁹

Può darsi, dunque, che Schum sia arrivato all'evento grazie a Dibbets, Long e Van Elk con i quali proprio in questi anni sta collaborando. Sembra anche importante sottolineare che la rassegna amalfitana è descritta nella biografia di Schum come un momento significativo nel quale il gallerista sposta la sua attenzione dalla produzione di programmi sull'arte (come a S. Marino nel 1967) alla produzione di opere d'arte specificamente realizzate per essere trasmesse sul monitor televisivo. Con quest'evento, gli altri momenti significativi per Schum sono la mostra dal titolo *Nine at Castelli* (New York, 1968) e l'incontro lo stesso anno di una serie di artisti (tra i quali Pistoletto, Paolini, Zorio e Merz) del Deposito d'Arte Presente di Torino, ovvero uno spazio autogestito nato grazie alla volontà di Marcello Levi e utilizzato spesso da Gian Enzo Sperone che gestiva all'epoca una piccola galleria in Piazza Carlo Alberto, poco adatta alle opere di grandi dimensioni. Schum era quindi già conosciuto da alcuni degli artisti poveri e/o concettuali e da Sperone. Si può quindi supporre che già precedentemente a *Gennaio '70* fosse attiva una collaborazione o quanto meno uno scambio tra lui e alcuni degli artisti coinvolti.

³⁷⁸ Gli artisti sono: Barry, Robert, Bechers, Bern and Hilla, Benglis, Lynda, Beuys, Joseph, Boetti, Alighiero, Broun, Stanley, Buren, Daniel, Byars, James Lee, Calzolari, Pier Paolo, Cooper, Ron, Cotton, Paulm, Darboven, Hanne d'Armagnac Dekker, Dibbets, Jan, Ferrer, Esther, Griffa, Giorgio, Gronen, Bruno, Haacke, Hans, Heizer, Michael, Hidalgo, Juan, Huebler, Douglas, Kosuth, Joseph, Kounellis, Jannis, Lamelas, David, LeWitt, Sol, Long, Richard, Marden, Brice, Marchetti, Walter, Mattiacci, Eliseo, Ohlson, Dour, Oppenheim, Dennis, Orr, Eric, Penone, Giuseppe, Prentice, David, Prini, Emilio, Raetz, Markus, Ross, Charles, Ruthenbeck, Reiner, Ryman, Robert, Schnyder, Jean-Frederic, Smithson, Robert, Toroni, Niele, Weiner, Lawrence, Wheeler, Doug. Cfr., K. Fischer, H. Strelow e S. Siegelau (a cura di), catalogo della mostra *Prospect '69*, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 30 settembre-12 ottobre 1969.

³⁷⁹ In, G. Celant, *Arte povera*, in *Arte e dossier...* Milano, 2012, p. 22

Tornando ora al discorso principale e all'indagine, come attestano molti dei quotidiani dell'epoca, oltre al polo romano vi sarebbero stati altri due poli produttivi, il primo a Torino e il secondo a Milano. Se per Torino poche sono le notizie attualmente attestate e quanto detto sul rapporto precoce instauratosi tra gli artisti della galleria Sperone e Schum potrebbe far pensare che proprio grazie ai due, o ad uno di loro, alcuni video - o pellicole poi su nastro magnetico - furono realizzati, per quanto riguarda Milano, invece, è utile riprendere ciò che si diceva a proposito del video *Vobulizzazione* di Colombo.

Secondo quanto afferma Trini sulla rivista *Domus* nel marzo 1970, la registrazione sarebbe avvenuta «in un laboratorio Philips». Quattro mesi più tardi, sempre su *Domus*, Trini in qualità di curatore presenta quella che, come si è visto, viene spesso indicata come il proseguimento dell'esperienza Bolognese, ovvero *Telemuseo. Una mostra + un dibattito in circuito chiuso televisivo*, in occasione di Eurodomus 3 (Triennale di Milano, 14-24 maggio 1970). In questo caso oltre a cinque dei video proposti a *Gennaio '70*, ovvero quelli di Ceroli, Cintoli, Mattiacci, Merz, Prini e Zorio, viene proposto un altro programma del quale si parlerà più approfonditamente a breve e che Trini indica come frutto della collaborazione tra la galleria Toselli di Milano, i tecnici della Philips (che collaboreranno anche alla realizzazione dell'evento milanese), alcuni artisti e alcuni critici coinvolti appositamente per l'occasione. Tra di essi, come si è detto, il video dal titolo *Vobulazione e bieloquenza neg* (1970) di Colombo e Agnetti viene realizzato con una tecnica simile a quello precedente di Colombo e con l'aggiunta di una particolare attenzione al suono da parte di Agnetti, che crea lo strumento chiamato appunto NEG.³⁸⁰ Si può supporre che la galleria Toselli di Milano sia stata coinvolta per la realizzazione di video presenti alla mostra bolognese? La risposta può provenire solo dall'analisi delle fonti primarie a partire, ad esempio, dal fondo della galleria milanese.

Un altro indizio deriva dal catalogo della mostra *Impact Video art 1974. 8 Jours Video ai Musee des Arts Decoratifs* a Losanna all'interno del quale questo stesso video è indicato come una produzione del Centro Jabik di Milano (nel '74 definito anche come Centro Documentazione e Ricerche Jabik), del quale tuttavia la storiografia non riporta notizia. Questo centro sembra essere stato importante, non solo perché potrebbe aver collaborato con gli artisti alla realizzazione dei video in date molto precoci, ma anche perché, come suggerisce il catalogo *Nuovi Media. Film e Videotape*, nel 1974 il Centro Documentazione e Ricerche Jabik cura una manifestazione realizzata con materiale proveniente dall'archivio dello stesso e/o prodotto da art/tapes/22, Leo Castelli Inc., Ileana

³⁸⁰ Cfr., T. Trini, *Di videotape in videotappa. Note sui primi esperimenti televisivi da parte degli artisti*, in *DOMUS*, n. 495, febbraio, 1971, pp. 49-51

Sonnabend, Studio 970/2 e Jabik Video Edizioni. Ma nel 1970 è più realistico pensare che quest'ultimo consistesse della galleria e casa editrice - diversamente chiamate nelle fonti dell'epoca Edizioni Jabik Multipli e Jabik e Colophon - specializzate nelle opere d'arte multiple.

1.5.5 Gennaio '70, un caso isolato?

Nel capitolo dedicato alle fonti critiche [1.3] si era anticipato, e lo si è dimostrato in quello rivolto alle narrazioni storiografiche, che in molti casi durante le ricostruzioni delle origini della videoarte in Italia si è tralasciato di verificare la rete di relazioni che poteva emergere da un'analisi attenta delle fonti e/o si è omesso di indagare se e quali aspetti legassero la *Terza Biennale Internazionale della Giovane Pittura* agli eventi che pochi mesi dopo prendono luogo a Milano e a Venezia, come *Eurodomus* o la 35° Biennale di Venezia.³⁸¹ Ai fini di questa tesi approfondire questo punto non è solo importante per ridare tridimensionalità a una narrazione appiatta, ma è inoltre fondamentale per cercare di definire il grado di diffusione che ebbe l'uso del dispositivo videoartistico nel 1970, ovvero l'anno in cui anche Paolo Cardazzo, a Venezia, ne sperimenta le potenzialità.

Ad uno sguardo più attento, per esempio, è possibile notare che l'iniziativa milanese *Telemuseo* viene organizzata parallelamente a quella dal titolo *Arte con Tutti, Arte di Tutti*³⁸² cui partecipa anche la galleria del Naviglio di Milano curata al tempo dallo zio di Paolo, Renato Cardazzo. Anche se nell'archivio della galleria del Cavallino non si attestano informazioni a proposito è probabile quindi che Paolo Cardazzo abbia, se non presenziato, quanto meno sentito parlare della Triennale e del *Telemuseo*, che così è descritto da Trini nell'articolo su *Domus*:

uno spettacolo-mostra offerto ai cittadini nel parco, entro la grande cupola pressostatica realizzata dalla Platesco di Milano: una cupola di venticinque metri di diametro, in teli di PVC, bianca di fuori e nera di dentro, con alla sommità un disco trasparente, che faceva piovere la luce dall'alto, come al Pantheon (Progetto di De Pas, D'Urbino, Lomazzi). All'interno venti televisori allineati lungo il perimetro trasmettevano in continuazione, in circuito chiuso, alcune azioni artistiche, precedentemente registrate col sistema del video-recording. Il pubblico sedeva o sul pavimento in moquette o sulle poltrone, anzi "fusti" di

³⁸¹ Cfr., U. Apollonio, L. Caramel e D. Mahlow (a cura di), Catalogo della mostra 35° *Esposizione biennale internazionale d'arte*, Venezia, La Biennale di Venezia, 24 giugno-25 ottobre 1970

³⁸² Purtroppo, nell'articolo non vi sono altre informazioni sull'evento. Si trattava di una iniziativa esterna collaterale ad *Eurodomus* che prevedeva una serie di mostre-incontro organizzate da sette Biblioteche Comunali in collaborazione con altrettante Gallerie d'Arte milanesi. Cfr. nota successiva. *Domus* 488, 1970. Le biblioteche Comunali sono: Affori (Villa Litta), Baggio (Via Pistoia 10), Lorenteggio (Via E. Odazio), Parco Sempione (Monterotondo), Villapizzone (Via Grugnola 3), Accursio (Piazzale Accursio 5), Calvairate (Via Ciceri Visconti). Le altre gallerie sono: Salone Annunciata, Centro Apollinaire, Il Diagramma, Studio Marconi e Multirevol, Schwaz, Toselli. Cfr., Cfr., T. Trini, *Telemuseo*, in *DOMUS*, n. 488, luglio 1970

poltrone, della BBB di Meda (le morbidissime poltrone *Gimma* disegnate da Decursu, D'Urbino, De Pas, Lomazzi...³⁸³).

Già da queste righe è possibile constatare l'importanza del contesto architettonico/scenografico dove viene installato l'impianto a circuito chiuso. Si tratta di morbidissime poltrone all'interno di uno spazio nero e immersivo dove le uniche luci erano quella naturale proveniente dal disco trasparente - dal sapore classicista ma costruito in materiale modernissimo - e quella dei venti televisori allineati, sui quali era mostrato un programma pre-registrato. L'immagine risulta "futuristica" già dalle semplici parole del critico, lo è di più quando si vedano le fotografie dell'evento sulla rivista stessa. Si tratta, in un certo senso, della riproduzione del "salotto di casa moderna" dove il mezzo televisivo, con la poltrona comoda di fronte, diventa mezzo e strumento (anche) di contemplazione artistica, come poco prima aveva sottolineato Calvesi titolando *Schermi TV al posto dei quadri* il suo articolo di marzo 1970 su *L'Espresso*.

Si è già detto nel capitolo dedicato alle fonti critiche [1.3] che Trini durante questa 'mostra-spettacolo' invitava i suoi colleghi e gli artisti a studiare il nuovo mezzo di comunicazione e a sfruttarne le potenzialità. Tuttavia sul piano tecnico-espressivo (primi o mezzi piani, montaggio alternato in studio ecc.) il linguaggio in questo caso, rispetto a *Gennaio '70*, è più chiaramente televisivo e lo dimostrano le fotografie su *Domus* e lo stesso Trini nel 1971, nell'articolo *Di videotape in videotappa. Esperimenti televisivi da parte degli artisti*:

Per chi si è cimentato nel Telemuseo affrontando in pochi giorni uno strumento sconosciuto, è stato spontaneo "riscrivere" generi televisivi come l'intervista, il collegamento a circuito chiuso ecc. [...] Il linguaggio del videotape, che adombra lo stadio del cinema underground e va oltre, è nella rivoluzione delle videocassette, da un lato, e nell'organizzazione di un TV alternativa dall'altro.³⁸⁴

Oltre al già citato brano elaborato elettronicamente (Agnetti, Colombo), tra i video prodotti *ex novo* per l'evento milanese vi sono: *Dibattito*, un ironico dibattito sull'Arte Povera - registrato con il principio della presa diretta e quindi senza possibilità di ripetizioni - tra critici (Achille Mauri, Marotta, Restany, Scheggi, Trini) seduti dentro vasche da bagno e voluto da Fabio Mauri; *Inviato speciale*, dove Marotta fa un'assurda intervista a Pierre Restany mentre sullo sfondo alcune diapositive mostrano i lavori dell'artista e l'audio manda in onda applausi e single musicali note ai

³⁸³ Cfr., T. Trini, *Telemuseo*, in *DOMUS*, n. 488, luglio 1970

³⁸⁴ In., T. Trini, *Di videotape in videotappa. Note sui primi esperimenti televisivi da parte degli artisti*, in *DOMUS*, n. 495, febbraio, 1971, p. 50

telespettatori; due brani, *Circuito chiuso* e *Corto circuito*, rispettivamente di Henry Martin (Fluxus)³⁸⁵ e Michelangelo Pistoletto, che sono collegati tra di loro e secondo Trini sono costruiti con «tutti i mezzi e i modi di ripresa del piccolo studio televisivo»; in ultimo, un video che mettendo a tema la *Control Camera* mostra lo stesso Trini mentre cerca di muoversi ai bordi della zona filmata.³⁸⁶

Il fatto che questi video siano stati realizzati anche in collaborazione con alcuni critici e fuori da un certo *canone* videoartistico contro-televisivo può da un lato giustificare l'assenza nella storiografia di uno studio attento dell'evento milanese. Dall'altro lato, però, quest'ultimo più di *Gennaio '70* rende conto di quelle *origini multiple* tra estetica, politica, *design* e contro-comunicazione che giustamente gli storici pongono alle radici dell'evoluzione della nuova forma artistica, sempre però superficialmente. Questo sembra inoltre essere il modello che Cardazzo segue quando realizza il primo video e lo trasmette durante una mostra alla propria galleria [2.3.1].

In quello stesso momento il gallerista era sicuramente anche a conoscenza - per gli storici rapporti tra la galleria del Cavallino e gli allora dirigenti della Biennale [2.2] - delle attività di preparazione della 35° Biennale di Venezia e, in particolare, di quelle per la mostra *Proposte per una esposizione sperimentale* che nella sala VIII del Padiglione Centrale presentava, come si è già anticipato [1.3.1 e 1.4.2], un'area dedicata al "Relax e Gioco" con un «impianto TV a circuito chiuso, 4 monitor professionali di piccole dimensioni *Philips*, 14 televisori a grande schermo *Brionvega*, Scelta delle 4 telecamere collegate ai 4 monitors mediante 4 posti di comando a disposizione dei visitatori».³⁸⁷ Ciò che scrivono i due curatori Boriani e Castiglioni sull'allestimento è estremamente interessante e contemporaneo, a maggior ragione quando si pensi che siamo nel 1970:

Per quanto riguarda più particolarmente i caratteri dell'allestimento, il problema fondamentale che ci siamo trovati ad affrontare è stato quello di dare omogeneità ad una mostra costituita da materiale estremamente eterogeneo: opere originali, ricostruzioni e documenti di valore 'storico', impianto tv a circuito chiuso, programma audiovisivo e proiezioni di film e diapositive; opere realizzate con tecniche elettroniche e con l'ausilio del computer, e *atelier* dove gli artisti realizzano 'dal vivo' opere in serie con varie tecniche [...]. [L'allestimento è stato realizzato con l'intento di, *nda*] evitare che si stabilissero gerarchie di valore tra originali, ricostruzioni e documenti [...] al fine di dar

³⁸⁵ Cfr., H. Higgins, *Fluxus Experience*, University of California Press, Los Angeles, 2002 (1° ed. 1964)

³⁸⁶ Cfr., T. Trini, *Telemuseo*, in *DOMUS*, n. 488, luglio 1970

³⁸⁷ «4 telecamere: una nella stessa sala dei monitor con zoom comandato dagli spettatori, una presso il pontile del vaporetto ai giardini, una sul viale di accesso al Padiglione Italiano, una nella colletta in zona Garibaldi. Presso ogni telecamera è installato un microfono in modo che gli spettatori possano ascoltare dagli altoparlanti anche i commenti del pubblico all'esterno». Cfr., U. Apollonio, L. Caramel e D. Mahlow (a cura di), *Catalogo della mostra 35° Esposizione biennale internazionale d'arte*, Venezia, La Biennale di Venezia, 24 giugno-25 ottobre 1970

maggior risalto alle idee, piuttosto che al mezzo con cui, occasionalmente, sono comunicate.³⁸⁸

In questo caso l'uso dell'impianto tv a circuito chiuso ha a che fare con il rinnovato ruolo dello spettatore, non più passivo ma attivo nei confronti di ciò che gli è di fronte. La mostra si presenta infatti in forma sperimentale e si costituisce anche di una serie di laboratori, coordinati dall'artista Gianfranco Tramontin e tenuti da ventisei artisti di nazionalità diverse con la funzione di mostrare al pubblico alcune tecniche artistiche dell'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica: si susseguono un laboratorio serigrafico, uno litografico, uno fotografico e uno per la lavorazione di materie plastiche tutti appartenenti alla sezione della mostra *Produzione manuale, meccanica, elettronica e concettuale*, disposta tra le sale IV e VII e adiacente alla sala VIII dedicata al circuito chiuso.³⁸⁹ Tra gli artisti coinvolti nel laboratorio non solo c'è Plessi già in contatto - come lo è Apollonio e uno dei suoi stretti collaboratori Francalanci - con la galleria del Cavallino nella quale aveva esposto (1962 collettiva e 1967 personale), ma vi è anche Franco Costalonga che aveva presentato le sue opere alla galleria del Cavallino già nel 1969 e che esporrà nuovamente durante la collettiva *Anticipazioni memorative* collaborando alla realizzazione del primo video di Paolo Cardazzo.

Alla mostra *Proposte per una esposizione sperimentale* il monitor passa dall'essere un nuovo oggetto di *design* per il comodo salotto di casa ad attrattiva giocosa per una pausa da una sala all'altra di una mostra presentata come un grande laboratorio sperimentale. Il progetto di Apollonio, Malhow e Caramel è avvicicabile a quello per la già citata mostra *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, sviluppata anch'essa a partire in molti casi da ricostruzioni e documentazioni di opere non più esistenti. In questo senso ancora una volta il dispositivo videografico è utilizzato insieme e in aggiunta a quello fotografico (anche in forma di proiezione di diapositive) e i mezzi sono secondari alle idee degli artisti.

Come infatti sostengono Boriani e Castiglioni - che ne attribuiscono le scelte totalmente ai curatori - l'uso dei mezzi è puramente strumentale alla comunicazione delle idee e, in questo senso, potrebbe farsi una connessione tra la proposta veneziana e la mostra *Information* inaugurata il 2 luglio 1970

³⁸⁸ In, U. Apollonio, L. Caramel e D. Mahlow (a cura di), Catalogo della mostra 35° *Esposizione biennale internazionale d'arte*, Venezia, La Biennale di Venezia, 24 giugno-25 ottobre 1970, p. 15

³⁸⁹ Gli artisti coinvolti nei laboratori sono: Serge Beguier, Gianni Bertini, Franco Costalonga, Eugenio Degani, Fernando De Filippi, Bruno di Bello, Giorgio Fabbris, Antonio Giosa, Alfon Huppi, Lorenzo Indrimi, Andrej Jemec, Richard Kriesche, Cornelius Kolig, Ugo La Pietra, Jean Lecoulure, Carlo Lorenzetti, elisa Maru, Elio Mariani, Fabrizio Plessi, Christa Rudloff, Roberto Sanesi, Tito Stefanoni, Aldo Tagliaferro, Ernesto Tatafiore. Cfr., U. Apollonio, L. Caramel e D. Mahlow (a cura di), Catalogo della mostra 35° *Esposizione biennale internazionale d'arte*, Venezia, La Biennale di Venezia, 24 giugno-25 ottobre 1970

al Museum of Modern Art (MoMA) di New York e che presentava un impianto con più di quaranta schermi.³⁹⁰ I lavori presenti alla mostra secondo Kynaston Mc. Shine, il curatore, investigavano come creare un'arte che raggiungesse un pubblico molto più ampio di quello interessato all'arte contemporanea. I film e video nella mostra avevano quindi la funzione di tutte le altre opere - in forma fotografica, grafica, ecc. - ovvero quella di diffondere le informazioni visive espresse dall'artista.³⁹¹

Se ora si rivolga l'attenzione alla piattaforma tecnologica utilizzata si noterà che anche in questo caso tutta la strumentazione tecnica è fornita dalla Philips a eccezione dei monitor, messi a disposizione dalla Brionvega. Curioso inoltre che alla fine del catalogo della 35° mostra Biennale, alcune pagine sponsorizzano gli stessi fornitori con pubblicità costruite *ad hoc* per il contesto artistico: la televisione 17" Brionvega con la frase della pubblicità che cita «A proposito di Brionvega, Freud parlerebbe di complesso di Narciso» (sei anni prima della pubblicazione dell'articolo di Rosalind Krauss *Video: The Aesthetics of Narcissism*, sulla rivista *October*³⁹²); e gli «impianti di televisione a circuito chiuso» costituiti da «telecamera mini-compact LDH 0050 e registratore video EL 3402»³⁹³ della Philips non portatile. [Fig. 11-12]

Sull'allestimento tecnologico un'importante testimonianza proviene dalla già citata autobiografia nella quale Bacci descrive il suo ruolo di tecnico audiovisivo dell'A.S.A.C. di Venezia. Come si è già detto, è in questo libro che egli ricorda di essere stato assunto da Dorigo per occuparsi della documentazione del 28° Festival Internazionale del Teatro di Prosa (settembre-ottobre 1969):

i primi giorni del Festival li seguì come assistente dei tecnici della Philips di Padova e Milano, per impratichirmi, almeno questo era il pretesto, mentre in realtà fu la presa in consegna da parte mia, dalla società incaricata dalla Biennale stessa.³⁹⁴

Bacci ricorda inoltre i dispositivi acquistati in quell'occasione: «un videoregistratore elicoidale a testina rotante con nastro un pollice Philips, un mixer video per selezionare le immagini da registrare, due telecamere Philips (una bradeggiabile,³⁹⁵ a mezza luna, completa di zoom e comandata da una centralina, una piccola telecamera con ottica fissa, oltre a due microfoni

³⁹⁰ Cfr., Comunicato stampa No. 69 del 2 Luglio 1970; disponibile al sito www.moma.org [visitato in data 21/06/2016]

³⁹¹ Cfr., *Ibidem*

³⁹² Cfr., R. Krauss, *Video: The Aesthetics of Narcissism*, in *October*, Vol. 1, primavera, 1976, pp. 50-64. disponibile al sito <http://www.jonahsusskind.com> [visitato in data 21/06/2016]

³⁹³ In, U. Apollonio, L. Caramel e D. Mahlow (a cura di), *Catalogo della mostra 35° Esposizione biennale internazionale d'arte*, Venezia, La Biennale di Venezia, 24 giugno-25 ottobre 1970, p. 15

³⁹⁴ In, A. Bacci, *Dalla fabbrica alla biennale...* Venezia, 2011, p. 21

³⁹⁵ Il termine viene utilizzato per indicare una telecamera dotata di un dispositivo che consente di orientarla, anche contemporaneamente, sul piano verticale e su quello orizzontale

panoramici Philips completi di aste e cavi annessi, più due Tv monitor per la regia), un apparato di tipo domestico, pesante e a bassa definizione».³⁹⁶

³⁹⁶ In, A. Bacci, *Dalla fabbrica alla biennale...* Venezia, 2011, p. 21

1.6 Per una nuova narrazione della storia

Si deve dunque riconoscere che, come si era anticipato nel terzo capitolo [1.3], i primi momenti di promozione dell'uso del dispositivo videografico in ambito artistico non sono necessariamente circoscritti alla *Terza Biennale Internazionale della Giovane Pittura* - sebbene quest'ultima possa essere indicata allo stato attuale delle ricerche come il primo evento pubblico in Italia e non solo a predisporre gli spazi con dei monitor televisivi. Tuttavia, quanto meno in termini produttivi, la ricerca deve essere allargata alle città di Torino, Milano, Roma e Venezia. Si deve anche dire che gli eventi succedutisi tra il gennaio e il luglio del 1970 presentano numerosi aspetti in comune, a partire dal fatto che in tutti i casi si fa uso della strumentazione e dei tecnici della Philips che aveva le sue sedi al nord, come testimonia Bacci ma non solo, tra le città di Padova e Milano.

Se del nuovo dispositivo tutti i critici mettono in rilievo la facilità di utilizzo, la simultaneità della registrazione e l'immediatezza della visione, quasi a voler sottolinearne le potenzialità per un uso domestico, più che artistico, molti dei video non sono costruiti a partire da tecniche caratteristiche del dispositivo Portapak ma necessitano della collaborazione con tecnici e attrezzature specifiche semi-professionali.

Per individuare il motivo per cui Trini e Barilli insistono sulla loro posizione si dovrebbe anche tenere in considerazione che proprio alla fine degli anni Sessanta, come già anticipato, la Philips lanciava sul mercato europeo il dispositivo di registrazione LDL 1000 per uso domestico ed è quindi probabile che avesse un interesse nel contribuire alla sua promozione in ambito artistico, come peraltro dimostrano le pubblicità sul catalogo della 35° Biennale e come avveniva già da tempo negli Stati Uniti. Se, come si è detto più volte, la storiografia sulla videoarte - quando lo abbia esplicitato - indica nel Sony Portapak - portatile e semi-professionale - il dispositivo attraverso il quale l'artista può definitivamente incidere sulla realtà rappresentandola su video e trasmettendola simultaneamente, come si è visto molti di questi primi video sono stati prodotti con apparecchiature video Philips, non necessariamente portatili.

Come dimostravano bene anche le prime fonti critiche quali quelle di Crispolti (1971) e di Giaccari (1972), in questa fase, più che il sistema di registrazione utilizzato, l'aspetto fondamentale per cui gli artisti fanno uso del nuovo mezzo è la possibilità di trasmettere a livello televisivo le

informazioni, le idee, i comportamenti e, quindi, di sfruttare questo tipo di specificità del mezzo. Quest'ultimo, per ognuno di loro, ha però avuto un significato diverso nella pratica e a dimostrazione vi è l'eterogeneità delle tecniche/forme espressive messe in campo per la produzione delle opere, sulle quali ci si è soffermati.

Si è visto che un'indagine approfondita della critica e della storiografia consente di poter fare delle ipotesi realistiche sui dispositivi che sono stati utilizzati e sulle strategie tecnico/linguistiche messe in campo dagli artisti. Tuttavia, come si era anticipato nella premessa, non tutti gli aspetti problematici relativi a *Gennaio '70* sono stati risolti e rimangono ancora numerose questioni, sia per quanto riguarda le fasi organizzative della mostra, sia per ciò che concerne i contesti produttivi. Chi dei critici ha coinvolto Schum? Chi ha avuto l'idea di installare dei monitor in trasmissione? Chi ha chiesto agli artisti di produrre insieme ai tecnici della Philips le opere?

Un altro aspetto che è risultato difficilmente risolvibile riguarda i supporti originali sui quali sono stati registrati i nastri. L'eterogeneità delle tecniche utilizzate, i probabili rapporti già avviati tra Schum e alcuni degli artisti presenti alla mostra, la relazione tra i video trasmessi e le pratiche performative e concettuali "extra-video" degli stessi artisti coinvolti fanno però supporre si sia trattato di registrazioni su pellicola e su nastro magnetico, e che poi i contenuti siano stati fatti migrare su nastri 1" per consentire la trasmissione continua del programma.

Si è accennato nelle premesse [1.5] che le soluzioni alle problematiche ancora irrisolte potranno emergere probabilmente solo ove si porti avanti un'indagine approfondita degli archivi, non solo quelli nei quali è confluito il fondo dell'Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche ma anche quelli privati delle gallerie, degli artisti e dei curatori che parteciparono all'evento. Anche se in questa ricerca non ci si poneva l'obiettivo di indagare gli archivi relativi a *Gennaio '70*, alcuni tentativi indirizzati - in particolar modo - a localizzare i nastri sono stati fatti, ripercorrendo le tracce emerse durante l'indagine.

Nella maggior parte dei casi, però, le istituzioni coinvolte e che si trovano oggi a conservare opere e documenti dell'arte contemporanea degli anni Settanta non hanno conoscenza dei supporti e dei formati video. Inoltre molti degli archivi, sia pubblici che privati, sono ancora considerati *correnti* - ovvero in uso e in continuo accrescimento - o di *deposito*, ovvero, almeno per quanto attiene quelli statali ma il discorso è facilmente generalizzabile anche a quelli privati, in una fase in cui viene conservato temporaneamente tutto, in attesa di uno scarto e di una selezione che porterà poi alla costituzione dell'archivio storico, un bene tutelato dal *Codice dei beni culturali e del paesaggio*.³⁹⁷

³⁹⁷ R. Tamiozzo, *La legislazione dei beni culturali e paesaggistici*, Giuffrè, Milano, 2004

Questa situazione è poi complicata dalle politiche di ciascun archivio - corrente, di deposito o storico che sia - che dipendono sì - almeno per quanto attiene a quelli pubblici - da regole e norme che ne definiscono l'accessibilità, ma che sono spesso, nella pratica, portate avanti da singoli non sempre eticamente corretti, che limitano l'accesso senza seguire un *ratio* precisa.

Quando, da parte degli archivi, vi sia stata una disponibilità a rispondere ad alcune delle questioni poste si è constatato, come si diceva, che vi è una sostanziale impreparazione relativa alle opere e documentazioni in video, anche qualora siano state oggetto di migrazioni e, quindi, di attività mirate a preservarne il contenuto. In particolare, qui si vuol portare un unico esempio, che sembra significativo sia della situazione degli archivi che potrebbero conservare documentazioni relative a *Gennaio '70*, sia delle motivazioni che hanno portato all'esigenza - per lo studio della storia della galleria del Cavallino in qualità di centro di produzione - di partire dall'archivio e dalla preservazione attiva dei nastri conservati al suo interno.

Nell'indagare la tecnica con la quale è stato realizzato il video di Colombo *Vobulizzazione* (1970) e cercando di approfondirne il formato, il luogo e gli attori della produzione, si è venuti a conoscenza del fatto che l'Archivio Gianni Colombo aveva da poco prestato il video *Vobulazione e bieloquenza neg* per una mostra al *Care Of* di Milano dal titolo *L'inarchiviabile/The Unarchivable. Italia anni '70*³⁹⁸ (aprile-maggio 2016) a cura di Marco Scotini con la collaborazione di Lorenzo Painsi. Si è quindi scelto di scrivere all'archivio chiedendo informazioni precise su entrambe le opere o l'eventuale possibilità di svolgere una ricerca a questo riguardo nel loro fondo.³⁹⁹ È stato risposto, come si sapeva già, che *Vobulazione e bieloquenza neg* era visibile alla mostra citata, che *Vobulizzazione* non è stata mai rinvenuta (senza dare ulteriori informazioni in merito al supporto originale, al luogo o agli attori della produzione, agli interventi conservativi ecc.) e che non sarebbe

³⁹⁸ Mostra dal titolo *L'inarchiviabile/The Unarchivable. Italia anni 70*, a cura di Marco Scotini con la collaborazione di Lorenzo Painsi. FM Centro per l'Arte Contemporanea, Milano, 8 aprile – 15 giugno 2016.

³⁹⁹ «Gentile Luciano Pizzagalli, sono Lisa Parolo, Dottoranda al Terzo anno in Studi Storico Artistici e Audiovisivi dell'Università degli Studi di Udine. [...] Le scrivo perché nei miei studi sto affrontando il contesto nel quale si sviluppa la nuova forma artistica e del quale fa parte anche Gianni Colombo che nel 1970 - come si attesta attraverso la documentazione - realizza due video: 1) *Vobulizzazione*, videotape, 1970, mostrato durante la Terza Biennale Internazionale della Giovane Pittura. Gennaio '70 (Bologna, 1970, Barilli, Calvesi, Trini); 2) *Vobulazione e bieloquenza NEG* (1970, maggio?) mostrato in maggio durante Eurodomus Milano, per il Telemuseo. Video a cura di Colombo, audio a cura di Agnetti (La documentazione su questo video riporta in un caso che la produzione è avvenuta in collaborazione con alcuni tecnici Philips e la Galleria Toselli; nell'altro, invece è segnalato il Centro JABIK).

Ero quindi interessata a sapere se questi due video sono presenti nel vostro archivio, se sono attualmente visibili in formato digitale o in formati analogici precedenti e se è possibile sapere quali sono il formato originale e la tecnica utilizzata (della quale ho notizie ma non così chiare). Inoltre, se possibile e se ne siete a conoscenza, sarebbe molto importante per me sapere chi abbia collaborato con Gianni Colombo (e Agnetti nel secondo caso) alla produzione. In alternativa, ovviamente, vorrei sapere se esistono nel vostro archivio documentazioni cui potrei accedere per rispondere a queste questioni. La ringrazio per la sua cortese attenzione». Mail mandata in data 17 maggio 2016.

stato possibile accedere all'archivio, perché non (ancora?) aperto al pubblico.⁴⁰⁰ A questa *mail* è stato risposto lo stesso giorno ribadendo l'interesse non solo per la visione dell'opera - che, da ciò che è stato possibile constatare ad un'analisi empirica dell'immagine così come esposta alla mostra, sembra essere prodotta su un supporto video - ma anche per le altre informazioni richieste. Non si è avuto più notizia.

Come quindi poter rispondere a molte delle problematiche poste in queste pagine senza poter accedere alla documentazione primaria e diretta? Cosa può emergere dai documenti ancora chiusi in un deposito in attesa di essere riportati alla luce, ordinati cronologicamente e riconnessi al loro contesto più allargato? Può, la riscoperta e la rilettura della documentazione attraverso un metodo che tenga contemporaneamente conto della critica e della storiografia, che riponga cronologicamente i fatti dopo un'attenta verifica e che indaghi le relazioni che intercorrono tra eventi, opere, artisti e centri di produzione, rendere ancora più chiaro il (e opporsi al) processo di semplificazione pericolosamente a-storico che ha subito la storia della videoarte negli anni '70 in Italia? È quello che si cercherà di verificare nella seconda parte di questa tesi.

⁴⁰⁰ «Gent.ma Lisa Parolo, Abbiamo ricevuto la sua richiesta e posso risponderle dicendo che il video *Vobulazione Bieloquenza Neg* è attualmente visibile in mostra presso Open Care a Milano (ulteriori dettagli li può trovare sul nostro sito: www.archiviogiannicolombo.com): la invitiamo, se le è possibile, ad andare a visionarlo. Il nostro archivio al momento non è aperto al pubblico per cui non riusciremmo a farle vedere il video in altro modo. Non abbiamo disponibile l'altro lavoro di suo interesse, mi spiace. L'occasione mi è gradita per porgerle i miei più cordiali saluti, Corinna De Vecchi». Mail ricevuta in data 17 maggio 2016.

2. L'archivio

2.1 Premesse

Si è detto che, nella maggior parte dei casi, gli archivi che oggi conservano i fondi di nastri video non sono attrezzati per la conservazione di questi particolari supporti né sono al corrente della loro storia culturale. Ma al titolo II del *Codice dei beni culturali e del paesaggio* italiano nella parte in cui si definiscono gli *istituti e i luoghi della cultura* viene indicato come *archivio* «una struttura permanente che raccoglie, inventaria e conserva documenti originali di interesse storico e ne assicura la consultazione per finalità di studio e di ricerca».⁴⁰¹ Il dovere di un'istituzione archivistica è quindi quello non solo di conservare e preservare tutti i documenti, ma anche quello di renderli facilmente accessibili il che, per ciò che concerne i supporti oggetti di studio, significa sottoporli ad un intervento di migrazione.

Nel sito del sistema archivistico nazionale italiano si spiega che in realtà il termine *archivio*, nel tempo, ha acquisito tre significati fondamentali:

1. l'insieme della documentazione prodotta e ricevuta e conservata da un ente, una famiglia o persona nel corso della propria attività e della propria esistenza;
2. il luogo fisico, il locale in cui quella documentazione è conservata;
3. l'istituzione che ha come scopo la conservazione degli archivi così come sopra definiti.⁴⁰²

E infatti la parola archivio all'interno del *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, si ritrova anche tra i beni - pubblici e privati - che lo Stato e gli organi amministrativi preposti hanno il compito di conservare perché considerati di particolare interesse.

Il termine archivio, dunque, si può riferire ad ambiti ed usi diversi a seconda del contesto. Può essere l'ente che si prende carico della conservazione - ma anche della valorizzazione - o l'insieme della documentazione prodotta da un istituto o da una persona fisica. L'archivio, lo si è già accennato, ha anche una vita, può essere corrente, di deposito o storico e le sue funzioni sono

⁴⁰¹ In, R. Taminozzo, *La Legislazione* ...Milano 2004, p. 546

⁴⁰² Cfr., www.san.beniculturali.it [visitato in data 18/10/2016]

disciplinate in Italia da un particolare testo normativo che è, appunto, il *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, il quale:

1. detta regole in materia di conservazione, scarto e versamento negli archivi storici dei documenti della pubblica amministrazione;
2. disciplina la consultabilità dei documenti conservati negli Archivi di Stato e negli archivi degli enti pubblici;
3. indica quali vincoli siano sottoposti agli archivi privati dichiarati di 'interesse storico particolarmente importante'⁴⁰³

Se l'archivio statale diventa automaticamente storico dopo quarant'anni, e dopo aver subito le operazioni di scarto così come regolamentate dal Codice,⁴⁰⁴ diversa è la situazione per quanto attiene agli archivi privati, i quali per essere considerati storici e, dunque, dei beni tutelati secondo le norme vigenti, devono essere dichiarati di «interesse storico particolarmente importante». Affinché questo avvenga, come riporta il Codice, sono «i competenti organi del Ministero, d'ufficio o su richiesta formulata dai soggetti cui le cose appartengono e corredata da relativi dati conoscitivi, [che, *nda*] verificano la sussistenza dell'interesse [...], sulla base di indirizzi di carattere generale stabiliti dal Ministero medesimo al fine di assicurare uniformità di valutazione».⁴⁰⁵

Il Codice, naturalmente, non definisce e non può definire dei criteri unici attraverso cui selezionare e discernere tra ciò che deve essere considerato di particolare interesse e ciò che non lo è ma, piuttosto, rimanda a dei generici indirizzi di carattere generale. È in questa libertà - di per sé positiva e che il legislatore concede ad organi tecnici e politici - che risiede il rischio di una gestione mossa da interessi economici/politici e non primariamente culturali. Lo spiega bene Andreina di Brino nel saggio *Il bene pubblico. Percorsi di riflessione sull'ideologia della conoscenza e il 'bene' audiovisivo* nel volume da lei curato *L'audiovisivo. Conservazione - Valorizzazione* (2007), fotografando la tendenza politico-culturale nel momento in cui scrive, il 2007:⁴⁰⁶

⁴⁰³ Cfr., www.san.beniculturali.it [visitato in data 18/10/2016]

⁴⁰⁴ Cfr., R. Taminozzo, *La Legislazione...* Milano 2004

⁴⁰⁵ Cfr., Art. 12, comma 2, Titolo 1 del codice in R. Taminozzo, *La Legislazione...* Milano 2004

⁴⁰⁶ «La tendenza della politica culturale attuale è quella di dare forma spettacolare alla conoscenza. Iniezioni di straordinaria suggestione audiovisiva si diffondono a macchia d'olio, favorite dagli sviluppi delle tecnologie [...]. In questo spaccato anche la memoria [...] diventa un bene liquido. Il giro d'affari dello *storage* (la memoria immagazzinata, e quindi data in delega a strutture informatiche diversificate) in Italia è stato, nel 2004, pari a 562,6 milioni di euro [...] Su queste cifre ruotano interessi istituzionali e privati, e tali cifre oltre ad essere indice di imponenti trasformazioni e di una comodità in più offerta dalla nostra epoca, rivelano anche cambiamenti di rotta nell'ambito delle metodologie di studio e di ricerca, che corrispondono, in termini più pratici, alla capacità di dare e acquisire conoscenza». In, A. Di Brino (a cura di), *L'audiovisivo. Conservazione-valorizzazione*, Mediateca Regionale, Firenze, 2007, p. 13

I documenti audiovisivi sono stati riconosciuti come bene culturale solo di recente nel Testo Unico del 1999. Da un punto di vista sociale però, i criteri adottati per la loro valorizzazione appartengono a logiche gestionali e di *marketing*, dove l'audiovisivo, come bene comune, perde nella parola 'comune' la valenza radicale ed è inteso in termini conformisti e cioè non democratici, né rispettosi nei confronti dell'utenza, più spesso generalizzata che osservata nello specifico. Il fatto che la memoria privata o pubblica venga data in delega dovrebbe porre, proprio a livello di utenza, riflessioni non secondarie. [...] Senza dubbio è vero che [...] non si ha molto riguardo per una cultura del pensiero e della sua dignità [...]. Il fare tecnologico delegato, la cultura editoriale in corso, i continui progetti (fatti anche per attingere fondi), che diventano tali prima di capire i temi intorno a cui ruotano, spesso sono soltanto uno spreco di denaro pubblico e una corsa alla de-pauperazione del pensiero.⁴⁰⁷

Per quanto attiene alla videoarte italiana degli anni Settanta e secondo quanto stabilito dal Codice, ci si trova di fronte ad un bene che - in virtù del fatto che i nastri sono fisicamente conservati nella maggior parte dei casi in archivi pubblici e privati disciplinati come descritto - solo ultimamente, dopo quasi quarant'anni, si inizia a considerare d'interesse. Se questo infatti è il periodo che impiegano gli archivi per poter passare da correnti a storici, è proprio il decennio che si sta vivendo il momento in cui i fondi relativi in particolare agli anni Settanta si trovano in quella fase definita di deposito, durante la quale avviene la selezione di ciò che si ritiene di 'interesse' e lo scarto di quanto è considerato non importante per la memoria futura. Ci si trova dunque in un momento molto particolare e critico in cui da un lato riemerge un gran numero di documenti dimenticati che consentono la rilettura e la revisione di molte delle narrazioni storiografiche relative agli anni Settanta e, dall'altro, si deve decidere quante e quali - e soprattutto attraverso quali metodologie e scelte politico-culturali - delle testimonianze dovranno essere selezionate per far parte della storia futura e, per questo, tutelate e tramandate.

Il fondo archivistico della galleria del Cavallino era significativo non solo della situazione in cui si trovano gli archivi privati relativi alla storia dell'arte degli anni Settanta in Italia in termini di conservazione, promozione e valorizzazione; vista l'abilità archivistica di Paolo Cardazzo e la dedizione della figlia Angelica Cardazzo, questo caso è anche troppo positivo. Ma anche della differenza d'attenzione che è stata (e tuttora in parte è) rivolta a questo particolare periodo storico-artistico - gli anni Settanta - rispetto ai decenni precedenti, anche e forse proprio in virtù del fatto

⁴⁰⁷ In, A. Di Brino (a cura di), *L'audiovisivo*. ...Firenze, 2007, p. 15

che gli archivi che ne ospitano i documenti non sono stati ancora analizzati ed eventualmente riordinati e catalogati o non lo sono stati secondo pratiche e metodi definiti e standardizzati.

L'archivio della galleria del Cavallino - un'istituzione fondata, come si diceva, da Carlo Cardazzo, il padre di Paolo e Gabriella Cardazzo nel 1942 e chiusa definitivamente nel 2003 - consta di una documentazione vastissima (opere e documentazioni in forma grafica, fotografica, cinematografica, videografica, cataloghi, riviste, monografie, libri d'autore) che copre più di sessant'anni ed è di estremo interesse per la storia dell'arte locale, nazionale e internazionale, pari alla fama e al ruolo che ebbero la galleria e i loro vari direttori (Carlo, Renato, Paolo e Gabriella Cardazzo). Tale interesse tuttavia, se è stato ampio - testimoniato dagli studi e dalle mostre che saranno segnalate - per quanto attiene alla figura di Carlo Cardazzo, scomparso nel novembre del 1963, lo è stato molto meno per quanto riguarda il periodo successivo.

Certamente il ruolo di Carlo Cardazzo, per il contesto socio/politico locale, nazionale e internazionale in cui si trova ad operare, risulta molto più incisivo di quello che ebbero i figli Paolo e Gabriella Cardazzo. Gli artisti sostenuti e promossi dal padre - in continua dialettica con le proposte della Biennale veneziana,⁴⁰⁸ con la Galleria dell'Opera Bevilacqua la Masa e poi con il panorama nazionale e internazionale - sono oggi riconosciuti dalla storiografia come alcuni dei più importanti del XX° secolo in Italia e internazionalmente. Tuttavia, come si vedrà, anche Paolo e Gabriella Cardazzo nel nuovo contesto, in parte già delineato, in cui la città di Venezia (ma non solo) si trova tra gli anni Sessanta e Settanta, cercano e riescono positivamente a interpretare il cambiamento ontologico che l'arte stava subendo e del quale essi si fanno non solo promotori ma, soprattutto Paolo Cardazzo, produttori, in continua dialettica anche in questo caso con la Biennale di Venezia, la galleria dell'Opera Bevilacqua la Masa e non solo.

Non può quindi essere imputabile (solo) al ruolo fondamentale di Carlo Cardazzo la poca attenzione rivolta all'operato di Paolo e Gabriella Cardazzo negli anni Settanta. Si deve probabilmente prendere in considerazione anche l'assenza di studi approfonditi riguardanti l'intero periodo storico di riferimento perché non è ancora avvenuto un processo reale di revisione critica e di ri-storicizzazione degli anni Settanta, un periodo che per l'Italia risulta particolarmente traumatico. Lo

⁴⁰⁸ A titolo d'esempio, ma i casi da citare sarebbero molti, si pensi al ruolo centrale che ebbe Carlo Cardazzo per la promozione dello spazialismo prima che la Biennale di Venezia ne riconoscesse il valore. Bianchi ricorda l'atteggiamento polemico di Carlo Cardazzo quando organizza le personali degli "esclusi" alla 28° Biennale di Venezia quali Franco Gentilini (9 giugno-9 luglio) e Mario DeLuigi (27 settembre-1 ottobre) nel 1956; nel catalogo di quest'ultima esposizione viene riprodotta una lettera in cui Carlo Cardazzo scrive a De Luigi «avrei voluto invitare oltre a te tutti gli altri esclusi dalla grande festa affinché esponessero al Cavallino. Insieme a te avrei invitato [Giuseppe, *nda*] Capogrossi e [Roberto, *nda*] Crippa, [Emilio, *nda*] Scanavino e [Lucio, *nda*] Fontana, [Nino, *nda*] Franchina e [Antonio, *nda*] Sanfilippo, e altri ancora che stimo come artisti tra i più vivi delle nuove generazioni». Cfr., G. Bianchi, *Il Cavallino, 'vibrante centro veneziano di arte moderna'* in, L. M. Barbero (a cura di), catalogo della mostra *Carlo Cardazzo...* Venezia, 2008

dichiarano anche Marco Belpoliti, Gianni Canova e Stefano Chiodi i curatori del catalogo della mostra *Anni Settanta. Il decennio lungo del secolo breve* (2007).⁴⁰⁹

In effetti, il passaggio dalla cronaca alla storia per quel decennio non è ancora avvenuto. E questo non solo per la resistenza di alcuni - o molti - a staccarsi da esso, per cattiva, o piuttosto buona volontà, ma perché gli anni Settanta presentano una complessità davvero inusuale, oltre a contenere dentro di sé i nodi irrisolti dei decenni precedenti, e forse anche di quelli seguenti. Lo hanno intuito in molti: questo è il decennio chiave del dopoguerra, il più complesso, caotico, ricco di promesse e anche di delusioni, di possibilità e vicoli ciechi. Sciogliere questi nodi non sarà immediato [...].⁴¹⁰

Dire che gli anni Settanta non sono stati ancora storicizzati, non vuol dire - come sostengono giustamente anche i curatori - che non si siano formate delle narrazioni storiche che, anzi, nel caso specifico della videoarte degli anni Settanta, abbiamo visto essere sorte quasi contemporaneamente alla nascita della nuova forma artistica. Ma si è visto come la storiografia via via prodotta non abbia di fatto messo in discussione quelle passate in termini strutturali e di metodo, almeno non nel particolare ambito Italiano. Questo è dovuto anche all'assenza di una *distanza* che si ritiene necessaria invece per esaminare più obiettivamente le fonti e che non è determinata, ovviamente, solo da termini temporali. Sicuramente, però, non essere stato presente durante lo svolgimento di determinati fatti spinge (o dovrebbe farlo) ancor più lo storico (dell'arte) a fare i conti con le diverse narrazioni storiografiche comparate con la documentazione diretta a disposizione, le fonti primarie.

⁴⁰⁹ Cfr., M. Belpoliti, G. Canova, S. Chiodi (a cura di), catalogo della mostra *Anni Settanta. Il decennio lungo del secolo breve*, *La Triennale di Milano*, Skira, Milano, 2007

⁴¹⁰ In, *Ivi*, p. 11

Belpoliti, Canova e Chiodi decidono di ricostruire gli anni Settanta articolando il volume - e la mostra⁴¹¹ - attraverso gli interventi di numerosi storici, storici dell'arte, teorici, critici, artisti ecc.,⁴¹² che nel catalogo curano una scheda ciascuno che corrisponde a una voce/parola chiave del decennio in ordine alfabetico (non cronologico, ci tengono a sottolineare), per seguire «le tracce di infiniti percorsi possibili»,⁴¹³ nel tentativo di 'rimescolare' le carte e senza l'uso di note a piè di pagina.⁴¹⁴ Si tratta, lo si è visto quando si è affrontato il capitolo di analisi delle fonti critiche e storiografiche, di una metodologia utilizzata spesso. Ma il «rimescolamento» e la revisione non dovrebbero portare - come invece accade anche nel catalogo della mostra *Anni Settanta. Il decennio lungo del secolo breve* - a definire il decennio talmente «caleidoscopico» e «complesso» che non è possibile ricostruirlo in termini monografici, ordinando i fatti rivisti (cronologicamente) secondo una nuova prospettiva, o magari la stessa, ma documentata e, soprattutto, verificabile.

La 'storia' che emergerà in questa seconda parte della tesi intitolata *Archivio* [2] rende conto della ricerca portata avanti nell'archivio della galleria del Cavallino in qualità di centro di produzione di videoarte in Italia negli anni Settanta. Si è proceduto alla raccolta, alla disamina critica delle fonti individuate nell'archivio e, in un secondo momento, la ricerca si è espansa negli archivi degli artisti

⁴¹¹ «La mostra si articola su due piani su una superficie totale di 2834 mq. La messa in scena di Mario Bellini presenta uno spazio neutro, bianco, con nuvole sul soffitto. Le stanze, per contrasto, sono un'esplosione di creatività, colori, suggestioni ed emozioni che spingono il visitatore a creare un proprio personale percorso, non a seguirne uno obbligato. La mostra non solo racconta la storia del periodo ma consente al visitatore di "farne esperienza" diretta. Al primo piano, dalla ricostruzione di un bar nella settimana della partita di semifinale dei Mondiali Italia-Germania del 1970 agli ambienti di uno studio radiofonico in cui è trasmesso l'audio dei funerali di Fausto e Iaio, all'installazione di Chiara Dynys dedicata al corteo molteplici sono gli spunti che la mostra offre per far capire la grande creatività e i profondi cambiamenti con cui ancora oggi ci confrontiamo. Al piano terra, oltre alle sezioni dedicate a fumetto, grafica e moda, l'arte degli anni Settanta è presentata attraverso una selezione di opere di vari artisti da Mario Schifano a Alighiero Boetti, per citarne solo alcuni. Il tema del rapporto fra arte e corpo, a partire dagli anni Settanta a oggi, è indagato attraverso i lavori di artisti come Andres Serrano e molti altri». Da Comunicato Stampa nel sito della Triennale di Milano, www.old.triennale.org [visitato in data 18/10/2016]

⁴¹² Marco Belpoliti, Stefano Chiodi, Gianni Canova, Francesco Moschini, Hans Blumentberg, Tano Festa, Franco Angeli, Mario Schifano, Alberto Arbasino, Federico Fellini, Pier Paolo Pasolini, Piet Mondrian, Emilio Vedova, Alberto Burri, Andy Warhol, Carmelo Bene, Renato Barilli, Michel Foucault, Carlo Aymonino, Aldo Rossi, Vittorio Gregotti, Franco Purini, Laura Thermes, Ernesto Nathan Rogers, Ezio Bonfanti, Giorgio Grassi, Arduino Cantafora, Massimo Scolari, Massimo Fortis, Antonio Monestiroli, Daniele Vitale, Manfredo Tafuri, Friedrich Nietzsche, Giuseppe Samonà, Saverio Muratori, Mario Ridolfi, Ludovico Quaroni, Alessandro Anselmi (GabriellaR.A.U.), Paola Chiatante (GabriellaR.A.U.), Gabriella Colucci (GabriellaR.A.U.), Anna Di Noto (GabriellaR.A.U.), Pierluigi Erolì (GabriellaR.A.U.), Federico Genovese (GabriellaR.A.U.), Roberto Mariotti (GabriellaR.A.U.), Massimo Martini (GabriellaR.A.U.), Giuseppe Milani (GabriellaR.A.U.), Francesco Montuori (GabriellaR.A.U.), Patrizia Nicolosi (GabriellaR.A.U.), Giampietro Patrizi (GabriellaR.A.U.), Franco Pierluisi (GabriellaR.A.U.), Corrado Placidi (GabriellaR.A.U.), Giovanni Battista Piranesi, Adalberto Libera, Mario De Renzi, Luigi Moretti, Maurizio Sacripanti, Riccardo Morandi, Pier Luigi Nervi, Francesco Dal Co, Mario Manieri Elia, Costantino Dardi, Vittorio De Feo, Paolo Portoghesi, Francesco Cellini, Nicoletta Cosentino, Claudio D'Amato, Dario Passi, Giangiacomo D'Ardua Galvano Della Volpe, Charles Baudelaire, Walter Benjamin, Giorgio De Chirico, Alberto Savinio, Carlo Carrà, Paolo Martellotti (Studio Labirinto), Paola D'Ercole (Studio Labirinto), Antonio Pernici (Studio Labirinto), Pia Pascalino (Studio Labirinto), Giuseppe Marinelli (Studio Labirinto), Achille Perilli, Gastone Novelli, Oskar Schlemmer, Luigi Veronesi, Maria Laura Arlotti (ABDR), Michele Beccu (ABDR), Paolo Desideri (ABDR), Filippo Raimondo (ABDR), Stefano Cordeschi, Carmen Andriani, Giuseppe De Boni, Ugo Colombari, Nicola Di Battista.

⁴¹³ Introduzione catalogo M. Belpoliti, G. Canova, S. Chiodi (a cura di), catalogo della mostra *Anni Settanta...*Milano, 2007

⁴¹⁴ «La storia, - sostengono i curatori rifacendosi a Walter Benjamin - non è solo il regno dell'è stato, ma anche del possibile, di ciò che è accaduto ma non è stato intravisto; qualcosa che è nascosto nelle pieghe del passato e che si può ritrovare». In, M. Belpoliti, G. Canova, S. Chiodi (a cura di), catalogo della mostra *Anni Settanta...*Milano, 2007 p. 12

e delle istituzioni locali. I dati sono stati infine confrontati con quanto emergeva dall'analisi del contesto culturale (locale e nazionale) attraverso, soprattutto, le riviste e i cataloghi già citati.

Di conseguenza all'analisi delle fonti dirette e indirette presenti in archivio è stato possibile verificare che la galleria del Cavallino, anche (ma non solo) in qualità di centro di produzione di videoarte, ha intrattenuto rapporti con diverse istituzioni, italiane e straniere, coadiuvata in questo anche dagli artisti. Analizzando il contesto culturale e artistico è stata verificata inoltre l'importanza delle istituzioni veneziane La Biennale di Venezia e la Fondazione dell'Opera Bevilacqua la Masa per gli artisti coinvolti nella sperimentazione e per i direttori della galleria del Cavallino.

Al fine di approfondire la rete di scambi instaurata dall'istituzione veneziana e in virtù della connessione con l'Inghilterra e, in particolare, con la Film Co-op e la London Video Arts, si è scelto in un secondo momento di dedicare un semestre di ricerca all'interno del *British Artists' Film and Video Collection*, un archivio dedicato ai film-maker e video-artisti inglesi. Tale periodo ha consentito di analizzare la cronologia dello sviluppo della videoarte in Inghilterra mettendola a confronto con quella italiana. Sono stati quindi approfonditi gli scambi avvenuti tra le due istituzioni; i video e i film degli artisti inglesi visti alla galleria del Cavallino; le maggiori video-esposizioni organizzate sul territorio inglese e gli *screenings* tenutisi a Londra da Paolo Cardazzo.⁴¹⁵

Nel corso della ricerca è emerso sempre più evidente che non era possibile studiare il centro di produzione videoartistica della galleria del Cavallino senza considerare la sua storia passata e il rapporto che essa ha avuto con tutte le possibili forme artistiche che potevano presentarsi tra gli anni Trenta e gli anni Novanta, come invece sembra aver fatto in molti casi la storiografia della videoarte. Pittura, scultura, cinema, installazioni sonore, 'computer art', performance, video, video performance, libri, dischi, fotografie, documenti, tutto è stato esposto e/o prodotto dalla galleria. In straordinaria continuità con il lavoro del padre, Paolo (1936-2011) e Gabriella Cardazzo si trovano giovani ad ereditare una storia, un archivio, un'impresa, un prestigio. Tanto giovani che, a giudicare dalla serie di mostre dal 1966 e il 1970, in un primo momento sembrano ricalcare - nella selezione degli artisti e nell'approccio - le orme del padre, probabilmente aiutati dallo zio Renato Cardazzo, il quale aveva iniziato a gestire la galleria a partire dal trasloco di Carlo Cardazzo a Milano nel 1946,

⁴¹⁵ Dal punto di vista della pratica archivistica, si è potuto anche constatare che la *British Artists' Film and Video Collection* non risulta essere all'avanguardia, in quanto la maggior parte del materiale cartaceo e fotografico analizzato è ancora privo di una catalogazione mentre il materiale filmico e video - sebbene schedato - nella maggior parte dei casi si trova ancora in VHS o in raccolte DVD finanziate dal British Council. A questo riguardo è stata invece utile la partecipazione al convegno *Media in Transition* (18-20 novembre 2015) promosso dalla Tate Modern di Londra in collaborazione con il Getty Research and Conservation Institute. Cfr., <http://www.tate.org.uk> [visitato in data 18/10/2016]

di conseguenza alla fondazione della galleria del Naviglio, e avrebbe diretto ancora la galleria veneziana per tre anni, dal 1963 al 1966, per poi passare a Milano.⁴¹⁶

A partire dal 1970 circa, ma come tutti gli inizi, anche qui vi sono dei progressi, è possibile notare che progressivamente si fanno avanti le personalità di Paolo e Gabriella Cardazzo, i quali - ognuno con le proprie idee e le proprie passioni specifiche - dirigono l'istituzione guardando a Roma, a Milano, ma anche al panorama europeo, americano e slavo e, soprattutto, mai dimenticandosi degli artisti italiani, veneziani o di passaggio, cui viene data la possibilità di esporre nella galleria. Tale e tanta è l'apertura dei due direttori - lo raccontano gli stessi artisti, curatori e critici che hanno collaborato con entrambi i fratelli - che, come si era anticipato in introduzione, Francalanci, nel 1976 sostiene che il fatto che la galleria a partire dall'inizio dell'anno abbia dedicato finalmente uno spazio alla visione dei *tapes* consente di fare una riflessione sulla carenza delle altre istituzioni veneziane. [Fig. 13] E la sua affermazione risulta veritiera se si pensa, come si è già anticipato nella prima parte [1], che la riapertura al pubblico dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (A.S.A.C.) della Biennale di Venezia avverrà solo il 17 luglio 1976 a Ca' Corner della Regina, la nuova sede. Ma è ancora più interessante se si considera il ruolo che le gallerie, pubbliche o private, si trovano a svolgere negli anni Settanta e alla conseguente importanza oggi degli archivi di queste istituzioni per la ricostruzione del contesto storico artistico nazionale e internazionale.

Si è già detto del ruolo che la documentazione ha negli anni Settanta, in un panorama di concettualizzazione e di smaterializzazione del fare artistico. Si deve anche tenere in considerazione che i documenti si trovano, come si diceva, su supporti diversi che quindi necessitano di altrettanti sistemi di conservazione e metodi di studio. Ciò, ovviamente, vale anche per quella tipologia particolare di opere che qui ci troviamo ad analizzare, ovvero quella che fa uso del dispositivo videografico. Non solo è necessario quindi porre attenzione al supporto nel quale le opere si trovano (o sono documentate) nel particolare momento in cui l'archivio le conserva, ma bisogna indagare anche le piattaforme di produzione e quelle di trasmissione per ricostruire i/le specifiche pratiche/tecniche/linguaggi/forme che l'artista ha messo in campo e attraverso cui si è espresso.

Fare questo corrisponde a studiare la storia dell'opera. Anche se si tratterà l'argomento più nello specifico nella terza parte [3], qui si vuole sottolineare l'importanza del coinvolgimento degli artisti e di una verifica attenta dei fatti narrati da quest'ultimi attraverso le fonti d'archivio anche per motivare la necessità di una nuova ricostruzione della storia della galleria del Cavallino in qualità di

⁴¹⁶ Come rileva Giovanni Bianchi parrebbe che nonostante il passaggio di consegne della direzione della galleria del Cavallino da Carlo a Renato, fino alla morte del primo la programmazione delle mostre a Venezia era comunque gestita da Carlo Cardazzo. Cfr., G. Bianchi, *Il Cavallino, 'vibrante centro veneziano di arte moderna'* in, L. M. Barbero (a cura di), catalogo della mostra *Carlo Cardazzo...Venezia*, 2008

centro di produzione videoartistica nonostante esista, come si è anticipato in introduzione, una pubblicazione, ovvero la monografia di Marangon dal titolo *Videotapes del Cavallino* (2004) commissionata da Paolo Cardazzo.

Come si è già anticipato e come si vedrà nel corso della ricostruzione, il volume - che comprende un'introduzione sulle «tre età del video» (la prima tra anni Sessanta e Settanta, la seconda a cavallo con gli anni Ottanta e quella datata ai secondi anni Novanta) di Fagone e gli interventi scritti di Ambrosini, Celli, Fassetta, Sillani, Sambin, Sartorelli, Viola, Varisco e Paolo Cardazzo - è risultato di fondamentale importanza per una prima ricognizione sulla produzione video, ma esso era lacunoso per tre motivi: era basato troppo sulle testimonianze orali e *a posteriori* degli artisti, del tecnico Varisco e soprattutto di Cardazzo; era indirizzato ad analizzare solo in termini mono-canale ed esclusivamente formali i video realizzati, sottovalutando le componenti spaziali, il rapporto delle opere in video con quelle grafiche, pittoriche, scultoree, fotografiche, cinematografiche prodotte negli stessi anni dagli artisti e l'indagine delle pratiche espositive messe in campo. Infine il volume faceva riferimento solo ai documenti audiovisivi digitalizzati da Cardazzo tra il 2000 e il 2003 e nonostante le migrazioni eseguite dal gallerista risultino più filologicamente corrette di altre,⁴¹⁷ quando quest'ultime siano confrontate con le copie conservative digitali derivanti dal progetto di video-preservazione dell'Università degli Studi di Udine emergono chiaramente rimozioni e/o sostituzioni di titoli di testa e coda, tagli e una stratificazione complessa di copie e varianti via via prodotte.

Si è già parlato in introduzione dei sopralluoghi effettuati nell'archivio della galleria e del recente spostamento della parte fotografica e cartacea alla Fondazione Giorgio Cini. [Figg. 14-15] Il *Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio* scrive chiaramente che gli archivi, dal momento del loro riconoscimento in qualità di beni (e l'acquisizione da parte di una Fondazione ne dimostra il particolare interesse) non solo dovrebbero essere documentati completamente prima del loro trasferimento in nuovi locali, per rendere conto delle pratiche archivistiche di chi li ha curati, aspetto non secondario nell'analisi di un qualsiasi archivio, anche per definirne le politiche di gestione, i sistemi di classificazione e tutto quanto possa risultare significativo e importante per la ricostruzione. Ma devono essere preservati e conservati nella loro unità e non possono essere scorporati arbitrariamente perché si ritengono alcune parti più o meno interessanti.

Che fine farà la parte dell'archivio che rende conto dell'operato della galleria negli ultimi trent'anni di attività? Per quale motivo si ritiene di dover escludere dagli interventi di conservazione,

⁴¹⁷ Cfr., C. G. Saba (a cura di), *Arte in videotape...* Milano, 2007; C. G. Saba, L. Parolo, C. Vorrasi, *Videoarte a Palazzo dei Diamanti...* Ferrara, 2015

catalogazione e accesso tutte quelle forme artistiche e/o di documentazione che non si trovino su supporti cartacei o fotografici? Si tratta di una volontaria cancellazione di un'esperienza, prima che artistica, culturale o, forse peggio, di un'indifferenza nei confronti di supporti che non si sa come trattare e di documenti che non si sa come interpretare?

L'obiettivo di questa seconda parte della tesi è quello di dimostrare l'importanza della galleria del Cavallino (anche) come centro di produzione video-artistica e il suo ruolo fondamentale per le pratiche sperimentali degli artisti italiani negli anni Settanta. Facendo questo si spera di poter definitivamente e filologicamente storicizzare un'esperienza che non è unica nel suo genere ma è condivisa da poche istituzioni pubbliche e private, italiane e internazionali negli anni Settanta. (Anche) da questo deriva l'estremo interesse dell'archivio della galleria del Cavallino e la necessità di tutelarlo integralmente provvedendo alla conservazione, preservazione, catalogazione e accesso di tutti i supporti e di tutte le opere appartenenti al fondo.

2.2 La galleria del Cavallino (1942-1966)

Non è qui possibile ripercorrere tutta la storia della galleria a partire dalla sua istituzione nel 1942. Tuttavia il periodo precedente alla gestione di Paolo e Gabriella Cardazzo è importantissimo sia per chiarire meglio il ruolo centrale che ha avuto Carlo Cardazzo, il fondatore e direttore fino alla scomparsa nel 1963, per la promozione degli artisti italiani in Italia e all'estero e per quella degli artisti stranieri in Italia. Sia per capire le responsabilità che Paolo e Gabriella Cardazzo si trovano ad ereditare nel 1966. Su questa parte della storia studi approfonditi anche recenti risultano già esaustivi per l'indagine che qui ci si pone e ad essi ci si è affidati per riassumere in breve solo alcuni aspetti caratteristici di quella che fu la gestione della galleria da parte di Carlo Cardazzo e del fratello Renato individuando i segni di continuità e di rottura tra questa fase e quella degli anni Settanta. Si deve anche ricordare che la galleria veneziana è solo la prima, in ordine di fondazione, rispetto alla sede milanese del Naviglio (1946), a quella romana La Selecta (1955, aperta assieme allo scrittore Vittorio del Gaizo)⁴¹⁸ e a Naviglio 2 (conosciuta anche come Naviglio-Venezia) a Venezia (1968).⁴¹⁹

Per una cronologia delle mostre, personali e collettive, organizzate alla galleria del Cavallino dal 1940 al 2003 (anche se dal 1993 le esposizioni diventano via via molto più rade) è stato preso a riferimento anche il sito della casa editrice Edizioni del Cavallino,⁴²⁰ dove peraltro è possibile consultare le pubblicazioni editate negli anni dai vari direttori della galleria. Infatti, come spiega Antonella Fantoni nella sua monografia *Il gioco del Paradiso* (1996), la fondazione della galleria veneziana avviene solo in seguito all'attività editoriale di Carlo Cardazzo che ha inizio a partire dal

⁴¹⁸ «La Selecta affianca la sua attività a quelle di gallerie storiche come l'Obelisco (fondata nel 1946) e di gallerie da poco inaugurate come La Tartaruga (1954), e anticipa l'apertura di nuovi spazi espositivi come La Nuova Pesa e La Salita, che inizieranno la loro attività nel 1957. Le mostre organizzate in questi cinque anni sono ottantatré, di cui venti collettive e sessantatré personali, sia di giovani che di maestri, sia di astratti che di figurativi». In, G. Bianchi, *Il Cavallino, 'vibrante centro veneziano di arte moderna'* in, L. M. Barbero (a cura di), catalogo della mostra *Carlo Cardazzo...* Venezia, 2008, p. 155

⁴¹⁹ Di conseguenza all'apertura di nuove gallerie che contendono il primato alla galleria del Cavallino come Il Traghetto (diretta da Gianni de Marco), il Canale (diretta da Aldo della Vedova), il Leone (diretta da Giovanni Camuffo e Attilio Codognato) nel 1962 viene inaugurata una sede della galleria del Cavallino presso il Casinò del Lido di Venezia e nell'estate dello stesso anno si inaugura Cavallino 2, uno spazio molto grande su due piani. Cfr., *Ivi*, p. 153

⁴²⁰ Cfr., www.edizionicavallino.it, [visitato in data 18/10/2016]

1935 con la casa editrice e solo dopo un'intensa e riconosciuta attività da collezionista iniziata dall'incontro con il pittore toscano Giuseppe Cesetti, arrivato a Venezia nel 1931.⁴²¹

Ciò che del periodo precedente alla fondazione della galleria si vuole mettere in rilievo ai fini di questo discorso è la passione che Carlo Cardazzo ebbe sin da giovane per la fotografia e la cinematografia. Egli infatti, come ricorda Carlo Montanaro nel suo saggio intitolato *Carlo Cardazzo e la filmografia* (2008),⁴²² partecipa alle Esposizioni Internazionali d'Arte Cinematografica sin dalla prima (1932) alla quale presenzia assieme al regista e critico - nonché amico - Francesco Pasinetti e scrive in quegli stessi anni come corrispondente per la rivista *l'ECO del cinema*, un giornale specializzato e indipendente pubblicato a Bologna. La stessa passione spinge poi Carlo Cardazzo a sperimentare in prima persona la tecnica cinematografica, realizzando lui stesso due cortometraggi, *Visioni veneziane - Scene della strada* (16', 16mm) e *Riflessi* (5', 16 mm) [Fig. 16].⁴²³ Nel primo, scrive Carlo Montanaro:

[Cardazzo, *nda*] muove rapidissimo la sua macchina da presa coniugando questa mobilità con un montaggio rapidissimo. Finge di interessarsi alla Festa della Madonna della Salute, agli ambulanti [...]. Ma quello che ci propone è un *puzzle* dal quale [...] esce una sorta di constatazione, di sapore sociopolitico della Venezia di quel periodo. [...] L'altro film, il secondo, più breve, pare proprio una banalissima constatazione: l'acqua riflette e la riflessione ribaltata permette una visione regolare. [...Vi è, *nda*] una linda e

⁴²¹ Come ricorda Marangon nell'introduzione alla monografia di Fantoni (1996), «l'estrema prensilità che non conosce confini e steccati disciplinari» di Carlo Cardazzo sarà messa a frutto non solo nella creazione di una delle più importanti raccolte d'arte italiana degli anni Trenta, allestita «con l'unico criterio della completezza delle presenze di quanti fino ad allora, al di fuori di ogni pompierismo o ritardato ottocentismo di maniera, fossero comunque pervenuti a risultati artisticamente rilevanti - (una raccolta che nell'agosto del 1941 sarà premiata alla Mostra delle Collezioni d'Arte Contemporanea tenutasi a Cortina sotto gli auspici di Giuseppe Bottai, allora Ministro dell'Educazione Nazionale)» ma sfocerà, già a partire dal 1934, nell'attività editoriale, dedicata, sempre all'insegna Cavallino, «non soltanto ad incisive monografie d'arte, ma altresì a ricercate e rare produzioni letterarie e, ben presto, da primi anni Quaranta, anche a una serie di squisite edizioni di alcuni tra i maggiori esponenti della letteratura straniera del XIX e XX secolo, spesso in quegli anni banditi in Italia; da Verlaine a Joyce, da Apollinaire a Cocteau, a Valery, a Lautrémont». A rispecchiare fedelmente l'aspirazione ad una sempre più ampia comunione di tutte le arti, rimangono inoltre memorabili anche altre iniziative «come il celebre *Numero Unico Cavallino* del 1940 che univa insieme le multiformi espressioni di letterati e musicisti e di pittori e scultori come Carrà, Mafai, Scipione, Marino Marini e Umberto Bacci o, dopo l'apertura della galleria del Cavallino, il divertente catalogo della XVIIIa mostra, dedicata al *Gioco del paradiso* che, oltre alle opere grafiche e pittoriche di ben 57 tra i maggiori poeti e prosatori del tempo, comprendeva anche dei brevi omaggi retrospettivi a D'Annunzio, a Pirandello, a Pascarella». In, D. Marangon, *Introduzione*, in A. Fantoni, *Il gioco del Paradiso... Venezia*, 1996, p. X-XI

⁴²² Cfr., C. Montanaro, *Carlo Cardazzo e la filmografia*, in, L. M. Barbero (a cura di), catalogo della mostra *Carlo Cardazzo... Venezia*, 2008, pp. 87-92

⁴²³ «Ha quasi trent'anni Carlo Cardazzo quando ci prova con il cinema, dato che entrambi i corti datano 1936. E diversi ne ha visti, soprattutto di quelli a "carattere sperimentale". In particolare è un certo tipo di ricerca sulla "nuova oggettività" che si replica proprio a cavallo degli anni trenta e che, anche fotograficamente, si rifà ad una sperimentazione vicina al Bauhaus, e in particolare a Lazlo Moholy-Nagy». In, C. Montanaro, *Carlo Cardazzo e la filmografia*, in, L. M. Barbero (a cura di), catalogo della mostra *Carlo Cardazzo... Venezia*, 2008, p. 90. Tra i video individuati all'interno della galleria del Cavallino è stato rinvenuto un U-Matic che presenta una doppia versione di *Riflessi* (con e senza audio) evidentemente migrata da Paolo Cardazzo in pellicola (probabilmente negli anni '80, ma non sono state trovate indicazioni a riguardo). Risulta attualmente introvabile la pellicola *Visioni veneziane - Scene della strada* (sia su supporto pellicola che in altro supporto); quest'ultima tuttavia viene descritta nel dettaglio da Carlo Montanaro nel 2008 e si suppone dunque possa esistere una copia.

progressiva deformazione dell'immagine che Calo Cardazzo ha ricercato e filmato nella riflessione dell'acqua dei canali, per costruire questo ritratto morbido della città.⁴²⁴

Tale fu la passione di Carlo Cardazzo anche per il cinema che, al termine della Seconda Guerra Mondiale, ci fu l'ipotesi di aprire con Glauco Pellegrini, allievo di Pasinetti, la "Cavallino Film" per promuovere la realizzazione di documentari sul mondo dell'arte. Il progetto fu abbandonato ma, come peraltro nota già Marangon nella sua monografia, l'amore per il cinema e, più in generale, per l'immagine in movimento è stato sicuramente ereditato anche dai figli Paolo e Gabriella Cardazzo che già nel settembre 1965, in collaborazione con Umbro Apollonio e lo zio Renato, organizzano una personale di molti dei film del pittore e cineasta tedesco Hans Richter.⁴²⁵

Per quanto riguarda Paolo Cardazzo nello specifico, un interesse in questo senso è documentato anche da alcuni quaderni usati a cavallo tra anni Cinquanta e Sessanta, nei quali quest'ultimo prende nota e in alcuni casi commenta i film visti.⁴²⁶ Nel 1962, inoltre, con la FEDIC (cineclub di Venezia) Paolo Cardazzo e Marino Vallor sono i registi di *Semi di zucca*, [Fig. 16] un 8mm ironico che fa la parodia ai *gangster movies*, al quale collaborano come attori Gigi Jaccarino, Carlo Codognato, Mario Zannini, Giovanni Soccol, Sylvana e Giorgio Forcellini come direttore della fotografia.⁴²⁷ Il film è una traccia importantissima perché rende conto del fatto che Paolo Cardazzo (come il padre), ancor prima di pensare all'apertura di un centro di produzione video, non solo - come la sorella - aveva già un interesse per il cinema - da quello più commerciale, a quello *d'essai* e

⁴²⁴ In, C. Montanaro, *Carlo Cardazzo e la filmografia*, in, L. M. Barbero (a cura di), catalogo della mostra *Carlo Cardazzo...* Venezia, 2008, p. 90

⁴²⁵ Nel 1963 viene realizzata alla galleria del Cavallino, una mostra dedicata al pittore e cineasta tedesco Hans Richter, nel corso della quale vengono mostrati tutti i suoi film, «a partire dalla serie *Rhythms 21, 23, 25* (1921, 1923, 1925) a *Fantasmî antimeridiani* (1927-28), alla pellicola *antinazista Metall* (1933), ai numerosi documentari e ai film pubblicitari realizzati dopo essersi trasferito in esilio negli Stati Uniti dove, nel 1942, dirige il Film Institute e, nel 1946, insieme a Fernand Leger, Max Ernst, Marcel Duchamp, Man Ray e Alexander Calder, realizza il celebre, surrealisticheggiante, *Dreams that money can buy*». Cfr., D. Marangon, *Videotapes del Cavallino*, Edizioni del Cavallino, Venezia, 2004, p. 15

⁴²⁶ I quaderni si trovano nel deposito delle Edizioni del cavallino, ma non è possibile darne indicazione più precisa.

⁴²⁷ Di questo film è stata individuata la pellicola di riferimento (8mm, sonoro magnetico, 60") e un CD che non risulta leggibile.

d'artista⁴²⁸ - ma aveva avuto un'esperienza come regista di una piccola e improvvisata produzione cinematografica. È recente il ritrovamento di una seconda pellicola 8 mm, databile all'inizio degli anni Sessanta prodotta sempre in collaborazione con la FEDIC.⁴²⁹ Dal titolo *Mercato a Rialto* [Fig. 17] (regia di Paolo Cardazzo e Vallot) il film è di un genere totalmente diverso rispetto al precedente e richiama quel «sapore sociopolitico» che Montanaro già attribuiva alle pellicole di Carlo Cardazzo perché consiste nel montaggio di una serie di sequenze che hanno come oggetto la vita a Venezia durante il mercato di Rialto. Ciò che emerge evidente è la ricerca sull'immagine cinematografica: si alternano primi piani a panoramiche sulla piazza riprese dall'alto, dettagli delle mani, dei volti o di alcune scene caratteristiche della vita di paese. Anche il montaggio non è casuale e infatti la pellicola si apre mostrando la preparazione della piazza del mercato per chiudersi con scene delle calli vuote e con gli spazzini, alla fine della giornata di attività.

L'analisi delle pellicole dimostra non solo come Paolo Cardazzo e i colleghi fossero già ben al corrente all'inizio degli anni Sessanta di alcune tecniche e strategie caratteristiche del linguaggio cinematografico, facendo un uso sapiente, anche se ai primi passi, del montaggio, delle inquadrature e della colonna sonora. Ma anche che i generi di riferimento erano i più vari a testimonianza dell'interesse eclettico nei confronti dell'immagine in movimento

È Bianchi a indicare un'altra caratteristica della direzione di Carlo Cardazzo che passerà poi ai figli, ovvero la capacità di instaurare e mantenere proficue relazioni con molte altre gallerie. Per il primo direttore questo sembra derivare inizialmente dalla necessità di appoggiarsi a istituzioni più importanti e già prestigiose come, ad esempio, Il Milione, diretta dai fratelli Ghirighelli e la

⁴²⁸ Nel suo saggio *Quando 'cinema voleva dire proprio e solo cinema'*, in R. Caldura (a cura di), *Una generazione intermedia. Percorsi artistici a Venezia negli anni '70*, catalogo della mostra, Arti Grafiche Venete, Venezia, 2007, Montanaro dà una fotografia del contesto veneziano e del suo rapporto con l'arte filmica scrivendo che Venezia non solo era la più cinematografica tra le città non tradizionalmente sedi di stabilimenti cinematografici, ma anche che tra gli anni Sessanta e Settanta vi erano numerose organizzazioni e cinema che permettevano un'enorme diffusione filmica, commerciale e sperimentale. Secondo la ricerca contenuta nel volumetto *L'altro schermo, libro bianco sui Cineclub, le sale d'Essai e i punti di Diffusione Cinematografica Alternativa*, uno dei primi Quaderni del Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani, curato da Giovanna Grassi (1978, Marsilio) esistevano a Venezia: il Cineclub Venezia aderente alla FEDIC; il Cineforum Cinema Nostro Venezia, Frari, Veneziani e Lido aderenti al CINIT; il Nuova Cultura e il San Stae aderenti alla FIC (Federazione Italiana Cineforum, anch'essa interessata al cinema d'autore); le sale d'essai Accademia, Nazionale ed Edison aderenti al FAC – che spesso ospitavano anche proiezioni di cinema sperimentale; il circolo “La Comune” di Venezia, centro nevralgico del cinema più militante caratterizzato da filmmaker che partono dalle loro esperienze di base per realizzare documentari di lotta. L'Accademia delle Belle Arti di Venezia si apre all'insegnamento di “Storia del Cinema” solo nel 1974 e a dirigerlo è Montanaro stesso. Nel medesimo anno, l'Università Ca' Foscari di Venezia attiva un analogo corso la cui cattedra viene data inizialmente a Giorgio Tinazzi. Cfr., L. Parolo, *Storie tra Padova e Venezia*, in S. Lischi e L. Parolo (a cura di), *Michele Sambin...Padova*, 2014.

⁴²⁹ L'8 mm è stato digitalizzato con finalità di accesso da Gianandrea Sasso (laboratorio La Camera Ottica) su richiesta di Angelica Cardazzo. Il primo cartello della pellicola riporta che la collaborazione Cineclub Colli Euganei (sezione La Forcola, Venezia). La durata del film è di 11'27”

Barbaroux di Vittorio Barbaroux. Grazie a queste si consoliderà l'asse Milano-Venezia che consentirà al gallerista, nel 1946, di fondare la galleria del Naviglio.⁴³⁰

Anche Paolo e Gabriella Cardazzo cominciano molto presto e nel 1969 si attesta la prima iniziativa dei fratelli volta a mettersi in contatto con altre gallerie private e, in particolare, quelle del nord-est italiano. È quest'anno, infatti, che si tiene la *I° Mostra Incontro - Gallerie d'Arte Contemporanea* durante la quale espongono gallerie più o meno nuove come la Antenore (Padova), Cavallino (Venezia), L'Argentario (Trento), La Chiocciola (Padova), Ghelfi (Verona), Del Girasole (Udine) Goethe (Bolzano), Hausammann (Cortina), S. Giorgio (Mestre) e Traghetto (Venezia). L'introduzione critica in questa mostra è di Toni Toniato, il quale tratta la difficile situazione del mercato dell'arte locale in quel momento, motivo per cui le gallerie private si uniscono nella proposta di nuovi artisti. Si riporta inoltre:

In questa mostra delle gallerie private risaltano presenze titolate, poiché a nessuno sfuggirà che nella storia dell'arte contemporanea italiana una galleria come quella del Cavallino ha avuto un posto di primaria importanza, divenendo un esempio di come una intelligente politica culturale coincida con una fortunosa politica di mercato. Ma non è la loro «storia» che queste gallerie hanno voluto documentare, scegliendo anzi, in questa occasione, la via più rischiosa e di maggiore attrattiva per il pubblico e la critica. Quasi tutte queste gallerie hanno infatti puntato su artisti giovani, avvicinati talvolta a qualche nome illustre dell'arte italiana, nel richiamo a un avallo non solo ideale, ma di continuità anche sul piano in questo senso di precedenti e rassicuranti intuizioni.⁴³¹

Come traspare dalle parole del critico, quindi, il senso di una unione d'intenti delle gallerie private del nord-est era quello di dare spazio e promuovere i giovani artisti locali affiancandoli ai grandi 'maestri' della tradizione per dare nuova linfa al mercato. Ma ciò che deve essere rilevato, oltre all'importanza riconosciuta già all'epoca alla galleria del Cavallino, è che a queste date i due galleristi si stavano attivando nelle nuove proposte instaurando preziosi rapporti con gallerie italiane e poi internazionali. Quest'ultime permettono ai direttori, in un secondo momento, di esporre in Italia e internazionalmente le opere degli artisti molto similmente a quanto aveva fatto il padre.

Un'altra importante testimonianza di condivisione è *Sguardo a Nord-Est* (1971), una mostra a cura di Alessandro Mozzambani e Giuseppe Marchiori organizzata in collaborazione con la galleria

⁴³⁰ Cfr., G. Bianchi, *Il Cavallino, 'vibrante centro veneziano di arte moderna'* in, L. M. Barbero (a cura di), catalogo della mostra *Carlo Cardazzo... Venezia*, 2008

⁴³¹ T. Toniato (a cura di), *Catalogo della mostra I° Mostra Incontro - Gallerie d'Arte Contemporanea*, 1969 [senza luogo], introduzione. In archivio privato Luciano Celli

Studio la città (Verona) e allestita in momenti diversi anche alla galleria del Cavallino.⁴³² A questa partecipano molti degli artisti già appoggiati nel 1969 dal gruppo di gallerie. Altri esempi più tardi sono quelli in collaborazione con la Cappella Underground e la galleria Tommaseo (Trieste), la Galleria d'Arte Moderna di Zagabria (Croazia) - con le quali è Paolo Cardazzo ad essere in contatto - e la Richard De Marco Gallery (Scozia) il cui proprietario era molto amico di Gabriella Cardazzo. Come si diceva Carlo Cardazzo, a quattro anni dall'apertura della galleria del Cavallino, fonda la galleria del Naviglio a Milano (1946),⁴³³ ben consapevole, secondo quanto attesta Bianchi, che se durante la Seconda Guerra Mondiale Venezia si era rivelata molto ricettiva, ora si delineava un momento di crisi, dovuto all'incertezza politica e alla stasi dell'attività produttiva. Carlo Cardazzo quindi si sposta lasciando la gestione della galleria veneziana al fratello Renato ma comunque mantenendo le redini della programmazione. Nel 1947 la galleria si trasferisce in Riva degli Schiavoni in Frizzeria di S. Marco n. 1820⁴³⁴ e tra le mostre che destano più interesse in seguito alla riapertura vi sono quelle di Renato Birolli (25 agosto-9 settembre) e di Emilio Vedova (ottobre 1947), due degli artisti del Fronte Nuovo delle Arti.⁴³⁵

Lo stesso anno, e proprio in virtù della personale di Birolli, si hanno notizie dell'avvenuto contatto tra Carlo Cardazzo e Peggy Guggenheim. È questo incontro, insieme alla convinzione di voler espandere il proprio sguardo (e il commercio) oltre il contesto nazionale, a far sì che tra gli anni Cinquanta e Sessanta il direttore della galleria, come scrive Bianchi, «muta il [suo, *nda*] 'mestiere',

⁴³² I testi critici sono a cura di: Umbro Apollonio, Giulio Carlo Argan, Renato Barilli, Germano Beringheli, Federico Bondi, Silvio Branzi, Mario Deligi, Amedeo Giacomini, Licisco Magagnato, Giuseppe Maerchiori, Alessandro Mozzambani, Pierre Restany, Toni Toniato. Gli artisti esposti sono: Getulio Alviani, Anselmo Anselmi, Alberto Biasi, Maurizio Casari, Luciano Celli, Carlo Ciussi, Franco Costalonga, Novello Finotti, Igino Legnaghi, Germano Olivotto, Paolo Patelli, Romano Perusini, Massimo Radicioni, Lucio Saffaro, Guido Sartorelli, Aldo Schmid, Giovanni Soccol, Giorgio Teardo, Toni Zarpellon. La mostra viene inaugurata al Cavallino l'8 luglio e chiusa il 28 agosto mentre alla galleria Studio la città inizia il 2 aprile e finisce il 5 maggio 1971. Cfr., A. Mozzambani e G. Marchiori, (a cura di), *Sguardo a Nord-Est*, catalogo della mostra, Verona e Venezia, 1971. In Archivio del Cavallino.

⁴³³ «La galleria del Naviglio viene inaugurata con una mostra collettiva, a cui era associato un premio. Questa 'collettiva' ben diversa da quella che aveva inaugurato la galleria del Cavallino nell'aprile del 1942, vuole sottolineare l'attenzione di Cardazzo per le nuove generazioni e soprattutto la volontà di rinnovare la cultura artistica 'nazionale' creando un 'nuovo' mercato. [...] Trasferitosi a Milano con la compagna Milena Milani, Carlo Cardazzo, pur continuando a tenerne la direzione, affida di fatto la gestione della galleria del Cavallino al fratello minore Renato. È chiaro che di conseguenza muta il suo rapporto con la città di Venezia e con la stessa galleria del Cavallino. Infatti, le mostre più 'ardite' saranno allestite prima a Milano e poi riproposte nella città lagunare, magari in occasione delle Biennali». In, G. Bianchi, *Il Cavallino, 'vibrante centro veneziano di arte moderna'* in, L. M. Barbero (a cura di), catalogo della mostra *Carlo Cardazzo... Venezia*, 2008, pp. 132-133

⁴³⁴ «I locali occupati dal Cavallino erano [...] stati richiesti dalla Compagnia Italiana Grandi Alberghi che voleva ampliare l'albergo Danieli. La galleria si trasferisce dunque dalla Riva degli Schiavoni in Frezzeria S. Marco al numero civico 1820, una zona sempre nelle immediate vicinanze di Piazza S. Marco». Cfr., G. Bianchi, *Il Cavallino, 'vibrante centro veneziano di arte moderna'* in, L. M. Barbero (a cura di), catalogo della mostra *Carlo Cardazzo... Venezia*, 2008

⁴³⁵ Il Fronte Nuovo delle Arti è un movimento artistico italiano costituitosi nell'immediato dopoguerra e rappresentato da Birolli, Bruno Cassinari, Renato Guttuso, Leoncillo, Ennio Morlotti, Armando Pizzinato, Giuseppe Santomaso, Vedova e Alberto Viani, cui aderirono in un momento successivo Antonio Corpora, Pericle Fazzini, Nino Franchina e Paolo Turcato. Cfr., L. M. Barbero (a cura di), *L'officina del contemporaneo. Venezia '50-'60*, catalogo della mostra a palazzo Fortuny, Venezia, Charta, Milano, 1997; e Cfr., N. Stringa, *Venezia '900. Da Boccioni a Vedova*, catalogo della mostra [Casa dei Carraresi (Treviso), 27 ottobre 2006-8 aprile 2007], Marsilio, Venezia, 2007

[...] muovendosi ora in scenari sempre più complessi, incerti, e di natura internazionale».⁴³⁶ In questi anni Carlo Cardazzo organizza nelle sue gallerie mostre personali e collettive di artisti europei e americani e contestualmente cerca di lanciare sul mercato d'oltreoceano gli italiani, sempre assertore e sostenitore delle avanguardie più sperimentali.⁴³⁷

Questo aspetto di cui parlano tutte le fonti esaminate, ovvero che Carlo Cardazzo non propenderà mai per una sola delle correnti o dei movimenti (Spazialismo, Fronte Nuovo delle Arti, Informale, *Action Painting* ad esempio) ma seguirà una sua particolare 'visione dell'arte'⁴³⁸ - caratterizzerà anche, come si è già detto, l'operato di Paolo e Gabriella Cardazzo, il cui sguardo non avrà confini né politici, né culturali. Come testimonia la sorella:

in quegli anni il grande patrono era sempre un critico, per cui noi dovevamo per forza frequentare anche loro, ma sentivamo questa necessità sempre un po' come un'imposizione. Certamente, per noi che facevamo una mostra ogni 13 giorni, era impensabile l'idea di contattare e verificare tutti gli artisti che ospitavamo, per cui spesso ci affidavamo anche al giudizio dei critici; ma la scelta finale era sempre nostra. [...] Devo dire anche che nei primi anni, primi sette/otto anni, erano gli artisti veneziani o di passaggio a presentarsi alla galleria e noi abbiamo sempre avuto un atteggiamento molto aperto e disponibile. Claudio Ambrosini una volta mi ha detto «io sono rimasto allibito, sono venuto là e mi avete subito accolto». Era così in effetti, perché c'era passione, noi volevamo continuare il discorso di nostro padre e sulle sue orme avevamo una politica che ora sarebbe impensabile. Anche se erano anni di crisi economica ed era molto difficile vendere, noi trattenevamo solo il 30%-40%. A quei tempi, a Milano, le gallerie solitamente trattenevano il 50, il 60, a volte anche l'80% e a New York arrivavano fino al 100%. Anche per questo motivo la situazione era così viva, noi ci mettevamo la passione, sceglievamo gli artisti e li mettevamo in primo piano, senza pensare al guadagno ma solo in base ad una nostra visione. In questo ci differenziavamo molto da nostro zio Renato alla galleria del Naviglio.⁴³⁹

⁴³⁶ In, G. Bianchi, *Il Cavallino, 'vibrante centro veneziano di arte moderna'* in, L. M. Barbero (a cura di), catalogo della mostra *Carlo Cardazzo... Venezia*, 2008, p. 133

⁴³⁷ Per la lista degli artisti che hanno esposto alla galleria del Cavallino, si rimanda al sito della Casa Editrice Edizioni Cavallino cui si è già fatto riferimento e che consente di ottenere un elenco dettagliato di tutte le mostre personali e collettive. Cfr., www.edizionicavallino.it, [visitato in data 18/10/2016]

⁴³⁸ «Carlo Cardazzo pare aver fatto propria anche un'altra delle caratteristiche essenziali nei protagonisti dei processi creativi: una straordinaria personalità che non conosce confini o steccati disciplinari, ciò che troverà immediato riscontro nella formazione del celebre cenacolo Cavallino, all'interno del quale, a partire dai primi anni Trenta, oltre a Cardazzo e Cesetti, si incontreranno, talora quasi quotidianamente, non solo pittori e scultori, ma anche poeti, critici, letterati, musicisti ed architetti da Mario Deluigi a Carlo Scarpa, da Giuseppe Santomaso a Diego Valeri, a Gian Francesco Malipero e, via via, nel corso delle loro Visite a Venezia, da Sinisgalli a Cardarelli, a Renato Mucci, a Montale, a Soffici, a Giorgio Morandi, a Rosai, a Martino Marini, solo per fare qualche nome - in un continuo incrociarsi di codici e di linguaggi, in un fermentante susseguirsi di spunti, discussioni, progetti, verifiche e valutazioni». Cfr., D. Marangon, *Introduzione*, in A. Fantoni, *Il gioco del paradiso... Venezia* 1996, p. X

⁴³⁹ Cfr., Intervista Gabriella Cardazzo in appendice a questa tesi [3.1]

Questa apertura dei direttori della galleria del Cavallino non riguarda, come si è già avuto modo di dire, solo i movimenti e le correnti artistiche, ma anche i materiali, gli strumenti e le tecniche che progressivamente entrano nella prassi quotidiana degli artisti. Si pensi ad esempio all'attenzione che Carlo Cardazzo dedica al libro molto prima che quest'ultimo - come avverrà tra gli anni Sessanta e Settanta - diventi una «tecnica artistica», così come la definisce Celant in *Off media. Nuove tecniche artistiche. Video disco libro* (1977).⁴⁴⁰

L'esempio più significativo di questo atteggiamento e che rende contemporaneamente conto del ruolo di Carlo Cardazzo anche nei confronti della situazione locale è dato dall'inaugurazione del Padiglione del Libro nel 1950 - due anni dopo la riapertura della Biennale, sospesa a causa della guerra dopo l'edizione del 1942 - a seguito di accordi presi tra Carlo Cardazzo e l'Ente veneziano. Progettato da Carlo Scarpa il padiglione era stato adibito alla vendita di cataloghi, cartoline, pubblicazioni d'arte nazionali e internazionali, e all'organizzazione di piccole mostre riservate ai libri d'arte.⁴⁴¹

Al suo interno, naturalmente, uno spazio esclusivo era riservato alle edizioni Cavallino. Con la ripresa delle attività della Biennale, Cardazzo aveva avvertito la necessità di offrire ai visitatori, da tempo privi di riscontri oggettivi, di potersi aggiornare sull'arte italiana e su quella internazionale, attraverso la conoscenza delle più importanti pubblicazioni d'arte; alcune di queste, ben in vista su appositi raccoglitori e scaffali, potevano essere sfogliare e lette. Uno spazio esterno al padiglione, una vasca d'acqua, era stato riservato alla presentazione di interventi plastici-scoltorei che sarebbero stati commissionati ad artisti italiani e stranieri. Legando il suo nome al Padiglione del Libro - che si presentava al pubblico internazionale della Biennale come esempio emblematico di 'nuova architettura' e come luogo dove si poteva 'leggere' e vedere l'arte contemporanea - Cardazzo consolidava il proprio prestigio a livello internazionale. [...] ⁴⁴²

Certo, non si tratta ancora di libri d'artista *come* opere d'arte ma la collaborazione al Padiglione del Libro - che seguirà anche quando la direzione passa ai figli Paolo e Gabriella Cardazzo - dimostra la particolare attenzione per questo settore. Come inoltre ricordano gli artisti più attivi alla galleria negli anni Settanta, quest'ultima disponeva di molte riviste e monografie internazionali che difficilmente sarebbero state acquistabili altrimenti. Ma è già sufficiente quanto afferma Gabriella Cardazzo:

⁴⁴⁰ Cfr., G. Celant, *OffMedia...*Bari, 1977; cfr., anche G. Celant, *Book as artwork*, in *DATA*, n. 1, Settembre, 1971, pp. 35-49

⁴⁴¹ Il padiglione si trovava nello spazio antistante il Padiglione Italia. Cfr., G. Bianchi, *Il Cavallino*, 'vibrante centro veneziano di arte moderna' in, L. M. Barbero (a cura di), catalogo della mostra *Carlo Cardazzo...*Venezia, 2008, p. 139

⁴⁴² In, *Ibidem*

Io mi ricordo Giancarlo Politi che veniva sempre con la valigetta alla galleria. A quel tempo forse *Flash Art* era il meglio che si potesse sfogliare, anche se noi cercavamo sempre di non vincolarci solo a una “corrente”. *Flash Art* era dedicata all'arte concettuale per cui poteva interessarci, ma aveva una sua direzione troppo forte, noi avevamo invece un'idea molto più aperta...è chiaro comunque che *Flash Art* è stata la rivista più moderna fra tutte, *Bolaffi* molto meno, si guardava prevalentemente per le quotazioni. Altre riviste italiane che ricordo sono quella d'architettura *Domus* e il *Notiziario dell'Arte Contemporanea*. Sul piano internazionale c'erano *Art Forum*, *Studio International*, *Parachute* e *Panorama*.⁴⁴³

La stessa capacità di anticipo sui tempi Carlo Cardazzo la dimostra riguardo al disco (LP). È Celant a scrivere nel 1973 una lettera a Paolo Cardazzo chiedendogli notizie riguardanti sei LP di Jean Dubuffet perché sta redigendo in quel momento un «piccolo volume sui dischi come lavori d'arte»⁴⁴⁴ per il Royal College of Art di Londra, richiestogli in seguito alla pubblicazione dell'articolo *Record as Artwork* sulla rivista d'architettura e design *Domus*.⁴⁴⁵ Il gallerista risponde che le edizioni del Cavallino non solo hanno pubblicato nel 1961 la serie di LP indicata da Celant dal titolo *Esperienze musicali* ma anche, lo stesso anno, un'altra di quattro dischi a cura di Dubuffet e Asger Jorn dal titolo *Musique Phenomenale*.⁴⁴⁶

Anche Paolo e Gabriella Cardazzo accolgono le novità introdotte in campo artistico dall'uso di nuovi strumenti e nuove tecnologie. Non solo, come si è detto, perché all'inizio del 1976 la galleria viene definitivamente trasformata in quella che oggi si definirebbe una *mediateca*, dove allo spazio espositivo si affianca un archivio multimediale pubblicamente consultabile e una sede per proiezioni e trasmissioni di video documentazioni e opere; e non solo per l'ideazione di un centro di produzione di *videotapes* d'artista e di documentazione. Ma anche per la sperimentazione della registrazione di una (sebbene breve) serie di nastri audio in corrispondenza alle quattro mostre

⁴⁴³ Cfr., Intervista Gabriella Cardazzo in appendice a questa tesi [3.1]

⁴⁴⁴ Nella lettera Celant dice che il libro che ha intenzione di fare conterrà la lista completa dei dischi, le loro riproduzioni e sarà in italiano e in inglese. Cfr., Fascicolo Corrispondenza [deposito Edizioni del Cavallino].

⁴⁴⁵ Cfr., G.Celant, *OffMedia...*Bari, 1977; cfr., anche G. Celant, *The Record As Artwork*, in *Domus*, n. 520, marzo, 1973, pp. 51-53

⁴⁴⁶ Tra le edizioni Cavallino è presente anche il volume *Esperienze Musicali* di Dubuffet dove sono riprodotte le copertine dei dischi, i cui originali erano stati stampati in litografia. L'edizione era di cinquanta esemplari e nel 1973 Paolo Cardazzo sostiene che è esaurita. Angelica Cardazzo riporta di aver conservato alcuni dei dischi. Cfr., www.edizionicavallino.it, [visitato in data 18/10/2016]. In, G. Bianchi, *Un cavallino come logo...*Venezia, 2006 l'autore riporta le informazioni dettagliate relative a questi dischi, alle ragioni che portano Carlo Cardazzo a diventare «il primo editore della musica informale» e alle rapporto precoce instaurato fra il gallerista e gli artisti Asger Jorn e Jean Dubuffet.

curate da Francalanci con la collaborazione di Paolo Cardazzo.⁴⁴⁷ *Scaccabarozzi* (13 febbraio 1973), *Dadamaino* (2 marzo 1973),⁴⁴⁸ *Jorrit Tornquist* (8-23 maggio 1973) e *František Lesák* (6-31 luglio 1973). In ogni catalogo di queste personali si trova scritto:

Ho registrato quarantacinque minuti di conversazione con [il nome dell'artista, *nda*]. La registrazione è a disposizione di chi la voglia ascoltare, per tutta la durata della mostra, dopo di che il nastro, primo [secondo e terzo, *nda*] della serie «critica antiautoritaria», sarà archiviato presso la galleria del Cavallino.⁴⁴⁹

Come racconta Francalanci, contattato a questo proposito, i nastri - che consistevano in una conversazione tra lui e l'artista sull'arte e le opere presenti in mostra - venivano esposti ironicamente come un'opera realizzata dal curatore. La registrazione delle parole dell'artista che si sostituisce al critico per l'interpretazione delle opere, così come il titolo dato alla serie, *Critica antiautoritaria*, erano probabilmente, ma Francalanci non ne fa menzione durante l'intervista, un diretto riferimento a quanto si è visto sostenere da Celant nel primo capitolo a proposito della nuova funzione del critico, il cui dovere non era quello di mediare interpretando l'opera per il pubblico, ma di produrre e archiviare documenti e pubblicazioni relativi al movimento, alla tendenza o alla corrente appoggiati (e sicuramente entrambi erano a conoscenza del dibattito tra i critici tra il 1970 e il 1971 sul *NAC* del quale si è parlato). Non si esclude, poi, che a Francalanci e Cardazzo siano

⁴⁴⁷ È necessario chiarire fin da questo momento che dai carteggi presenti nelle singole cartelle relative alle mostre (contenute in faldoni ordinati per anni e per numero della mostra) è possibile definire chi tra Paolo e Gabriella ha organizzato le mostre e chi ha coinvolto i singoli artisti. Nella maggior parte dei casi l'uno e l'altra condividevano le informazioni raccolte e collaboravano entrambi all'organizzazione e alla promozione degli artisti. È inoltre possibile constatare che nella maggior parte dei casi Gabriella intratteneva i rapporti con artisti/critici, curatori e galleristi tra Stati Uniti e Inghilterra mentre Paolo Cardazzo con Italia, Ex Jugoslavia e - nel particolare caso del video - il Canada. Questo è dovuto *in primis* al fatto che Gabriella Cardazzo - sapendo l'inglese molto meglio di Paolo Cardazzo - assume subito il compito di interloquire ove necessario in inglese. In secondo luogo, sembra che Gabriella Cardazzo fosse molto più spesso in viaggio (di lavoro) del fratello - Paolo Cardazzo, essendo sposato e avendo due figlie è invece più stabile a Venezia. Per quanto attiene alla lingua slava, a partire dalla metà degli anni Settanta e fino al 1980 circa Paolo e Gabriella Cardazzo si avvarranno dell'aiuto di Ziva Krauss, la quale ora gestisce, sempre a Venezia, la Galleria Ikona e che ha prodotto un video con Cardazzo a Motovun, nel 1976, dal titolo *The Motovun Tape*.

⁴⁴⁸ Nel caso di Dadamaino, inoltre, durante la personale viene proiettato un film, *Ricerca n. 1*, (16mm, colore) realizzato nel 1965 dall'artista e presentato durante la mostra *Nuove Tendenze* a Zagabria lo stesso anno. *Nuove tendenze (Nove Tendencije)* è il titolo di una serie di mostre tra il 1961 e il 1973 cui partecipano molti degli artisti dell'arte cosiddetta *Cinetica e Programmata*, tra cui gli esponenti del Gruppo N (Padova, 1959-1965, Biasi, Chiggio, Costa, Landi e Massironi e quelli del Gruppo T (Milano, 1959- fine anni Settanta, Boriani, DeVecchi, Anceschi, Colombo). Cfr. I. Jankovic, catalogo della mostra *Za aktivun umjetnost. Nove tendencije. 50 godina poslije. 1961-1973* (Per un'arte attiva. Nuove tendenze. 50 anni più tardi. 1961.1973), edizioni del Muzej Svremente Umjetnosti, Zagabria, 2011.

⁴⁴⁹ Cfr., Cataloghi Scaccabarozzi (13 febbraio), Dadamaino (2 marzo), Jorrit Tornquist (8-23 maggio), *František Lesák* (6-31 luglio). Durante la ricerca dei nastri audio è stato coinvolto lo stesso Francalanci, il quale sostiene che quest'ultimi dovrebbero trovarsi nell'archivio della galleria del Cavallino. Dei nastri registrati in questa occasione non vi è attualmente traccia tuttavia, come si è detto, i nastri potrebbero trovarsi nei vari ambienti in cui è depositata la parte dell'archivio che non è stata donata alla Fondazione Cini. In particolare, nella ex casa di Paolo Cardazzo a Dorsoduro, sono ancora raggruppati degli scatoloni contenenti nastri audio/pellicole/CD rom/DVD/VHS. Poiché quest'ultimi non sono sempre corredati da metadati che ne consentirebbero il riconoscimento e, in tutti i casi, sarebbe necessario verificare uno per uno gli elementi individuati per determinare la corrispondenza tra contenuto e metadati, non è possibile determinare se e in quale nastro sono contenute le registrazioni.

arrivati gli echi dell'attività critica di Carla Lonzi⁴⁵⁰ che, molto vicina alle posizioni di Celant, dal 1965 inizia a registrare in audio le sue interviste con molti artisti.⁴⁵¹

Al di là dei riferimenti diretti che possono aver avuto i due curatori, in sintonia con questa presa di posizione, progressivamente, come testimoniano i pieghevoli redatti ad ogni esposizione, ai testi dei critici si sostituiranno quelli selezionati dagli artisti o scritti di loro pugno perché, come spiega Gabriella Cardazzo:

A nostro parere era giusto che scrivessero gli artisti; il 'critico', così come io e mio fratello l'avevamo conosciuto, considerava l'arte fondamentale per la cultura e non solo in termini di mercato (Umbro Apollonio, Giuseppe Marchiori, Toni Toniato ma di molti altri ancora). Durante gli anni Settanta questa figura viene progressivamente a mancare.⁴⁵²

L'assenza di un'elaborazione critica è evidente soprattutto in riferimento alla generazione di artisti locali che si avvicina alla galleria tra la fine degli anni Sessanta e la prima metà degli anni Settanta e della quale avremo modo di trattare molto più nel dettaglio nella terza parte [3]. Ma non mancano, soprattutto nella prima fase, tra il 1966 e la fine degli anni Settanta circa, collaborazioni con critici, la maggior parte dei quali già entrati in contatto con Carlo Cardazzo.

È Marangon, nell'introduzione alla monografia di Fanton *Il gioco del Paradiso* (1996), a ricordare la lunga lista di critici coinvolti nelle attività della galleria parlando dei 'pieghevoli' delle personali e collettive redatti per tutta la vita dell'istituzione e che oggi - raccolti da Paolo Cardazzo, per anno, in altrettanti volumi - costituiscono una traccia fondamentale a cui in questa ricerca si è fatto riferimento di continuo. [Fig. 18] Tra i critici vi sono: Giuseppe Marchiori, Rodolfo Pallucchini,

⁴⁵⁰ Nel 1969, Carla Lonzi pubblica *Autoritratto*, un libro basato sul montaggio di una serie di conversazioni registrate con quattordici artisti (tutti uomini eccetto Carla Accardi) tra il 1965 e il 1969. Cfr., Giovanna Zapperi, *Carla Lonzi: critica d'arte e femminista. Note* introduttive, articolo disponibile al sito www.uninomade.org [visitato in data 18/10/2016]; Cfr., anche J. de Sanna, *Archivio Alfano*, in *DATA*, n. 4, maggio, 1972 pp. 58-61; cfr., H. Martin, *Multiples: Do they Exist?*, in *Domus*, n. 528, novembre 1973; cfr., J. de Sanna, *Artvideotape funziona?*, in *Domus*, n. 534, maggio 1974, pp. 44-49

⁴⁵¹ Anche il fatto che Francalanci - il quale, come si è visto, aveva assistito Apollonio durante la Biennale del 1970 - decida di esibire il nastro a mo' di opera sembra porsi in relazione a quanto lo stesso Celant andava scrivendo nell'articolo per la rivista *Domus Record as artwork*, rendendo conto del possibile valore artistico dei mezzi di comunicazione affinché l'arte potesse penetrare il tessuto sociale ed essere facilmente esperibile da tutti. Come scrive Celant «con l'affievolirsi della presenza [dell'oggetto nell'arte, *nda*] e l'acquisizione di un alto livello di significazione si attua una reale perdita dell'aura artistica ed una concreta demistificazione dell'azione pseudo-rivoluzionaria dell'arte, che viene infatti socialmente inglobata nei mezzi di consumo, mentre apre all'arte una possibilità di penetrazione educativa di ordine diretto con il pubblico. In questo processo è conseguente infatti l'estinzione dell'oggetto privilegiato e «mistico» e la generazione dello strumento anonimo a tendenza educativa. Una spirale in senso positivo, già presente nei gruppi analitici, che avendo adottato gli strumenti di comunicazione, quali il libro e la rivista, hanno iniziato ad operare nell'ambito dell'educazione più che in quello dell'arte. Tra i media comunicazionali, quali il videotape, il libro, il telegramma, il film, la fotografia, anche il disco contribuisce alla generalizzazione quantitativa dell'arte, poiché rende l'arte visuale un puro suono trasmissibile ovunque e ripetibile in migliaia di esemplari». In, G. Celant, *The Record As Artwork*, in *Domus*, n. 520, marzo, 1973, p. 52

⁴⁵² Cfr., Intervista Gabriella Cardazzo in appendice a questa tesi [3.1]

Raffaele Carrieri, Michel Tapiè, Peggy Guggenheim, Alfonso Gatto, Italo Cremona, Franco Russoli, Gillo Dorfles, Marco Valsecchi, Giovanni Carandente, Giuseppe Mazzariol, Jean Cocteau, Gualtieri di San Lazzaro, Edouard Jaguer, James Johnson Sweeney, Herbert Read, Umbro Apollonio, Toni Toniato, Marcel Brion, Enrico Crispolti, Garibaldo Marussi, Alberto Boatto, Guido Ballo, Sergio Solmi, Palma Bucarelli, Alain Jouffroy, Corrado Maltese, Gualtiero Schonenberger, Aldo Palazzeschi, Maurizio Calvesi, Roberto Sanesi, Emiliio Tadini, Silvio Branzi, Nanni Balestrini, ma la lista potrebbe continuare a lungo.⁴⁵³

Come ricorda Bianchi⁴⁵⁴ le attività al Cavallino tra gli anni Cinquanta e Sessanta procedono senza sosta. Nel 1961 si festeggia la 500° mostra.⁴⁵⁵ Dopo questa, un'altra collettiva dimostra il superamento dell'Informale, si tratta di *Mirrorama 12* (1962) che presentava - due anni prima della consacrazione alla Biennale - le opere programmate e cinetiche del Gruppo T di Milano e, in particolare, di Giovanni Anceschi, Boriani, Colombo, De Vecchi e Grazia Varisco. Sempre in dialettica con l'istituzione veneziana deve essere posta la mostra significativamente intitolata *Proposte per la Biennale*, l'ultima organizzata da Carlo Cardazzo che viene a mancare nel novembre 1963.⁴⁵⁶

Tra il 1965 e il 1966 i figli Paolo e Gabriella Cardazzo ereditano la direzione Poiché l'oggetto della ricerca è la galleria come centro di produzione videoartistica, si era già deciso di usare come termine *post-quem* il 1970, ovvero il momento in cui viene realizzato e trasmesso il primo video alla mostra *Anticipazioni memorative*. È in questo stesso periodo che nasce progressivamente un nuovo modo d'intendere la galleria - non più solo sede espositiva, casa editrice e *bookshop* - che porterà nel giro di sei anni alla costituzione di un vero e proprio centro di raccolta, produzione,

⁴⁵³ «Va inoltre sottolineato come tutto il complesso e articolato panorama di mostre, di proposte e di riprese messo in atto da Carlo Cardazzo, sia stato altresì, quasi sempre, corredato da significativi pieghevoli e cataloghi che costituiscono una inesauribile fonte di informazioni e di elaborazioni critiche sull'Arte di quegli anni, accompagnati da prestigiosi testi critici, redatti, in ordine sparso, da Giuseppe Marchiori, Rodolfo Pallucchini, Raffaele Carrieri, Michel Tapiè, Peggy Guggenheim, Alfonso Gatto, Italo Cremona, Franco Russoli, Gillo Dorfles, Marco Valsecchi, Giovanni Carandente, Giuseppe Mazzariol, Jean Cocteau, Gualtieri di San Lazzaro, Edouard Jaguer, James Johnson Sweeney, Herbert Read, Umbro Apollonio, Toni Toniato, Marcel Brion, Enrico Crispolti, Garibaldo Marussi, Alberto Boatto, Guido Ballo, Sergio Solmi, Palma Bucarelli, Alain Jouffroy, Corrado Maltese, Gualtiero Schonenberger, Aldo Palazzeschi, Maurizio Calvesi, Roberto Sanesi, Emiliio Tadini, Silvio Branzi, Nanni Balestrini, ma la lista potrebbe continuare a lungo». In, D. Marangon, *Introduzione*, in A. Fantoni, *Il gioco del Paradiso...* Venezia, 1996, p. XV

⁴⁵⁴ In, G. Bianchi, *Il Cavallino, 'vibrante centro veneziano di arte moderna'* in, L. M. Barbero (a cura di), catalogo della mostra *Carlo Cardazzo...* Venezia, 2008, p.154

⁴⁵⁵ Opere di: Hans Arp, Edmondo Bacci, Giacomo Balla, Umerto Boccioni, Victor Brauner, Camille Bryen, Massimo Campigli, Giuseppe Capogrossi, Roberto Crippa, Giorgio de Chirico, Mario Deluigi, Filippo De Pisis, Jean Dubuffet, Lucio Fontana, Franco Gentilini, Guido Guidi, Asger Jorn, Ives Kline, Arturo Marini, Georges Mathieu, Roberto Sebastian Matta Morandi, Gino Morandis, Serge Poliakoff, Jean-Paul Riopelle, Bruno Saetti, Emilio Scanavino, Mark Tobey e Emilio Vedova. Cfr., G. Bianchi, *Il Cavallino, 'vibrante centro veneziano di arte moderna'* in, L. M. Barbero (a cura di), catalogo della mostra *Carlo Cardazzo...* Venezia, 2008; Cfr., catalogo della 500° mostra del Cavallino, Edizioni del cavallino, Venezia, 21 giugno-3 luglio 1961

⁴⁵⁶ Opere di Giorgio Azzaroni, Remo Bianco, Feruccio Bortoluzzi, Liliana Cossovel, Lucio del Pezzo, Toni Fulgenzi, Fulvia Notari, Paolo Patelli, Bepi Romagnoni. Cfr., G. Bianchi, *Il Cavallino, 'vibrante centro veneziano di arte moderna'* in, L. M. Barbero (a cura di), catalogo della mostra *Carlo Cardazzo...* Venezia, 2008; cfr., catalogo di *Mirrorama*, 525° mostra del Cavallino, Edizioni del cavallino, Venezia, 7-17 aprile 1962

distribuzione e promozione di documentazioni e di opere su qualsiasi supporto, messe a disposizione degli artisti e del pubblico interessato. Di questa trasformazione tratterà il prossimo capitolo.

2.3 Verso una galleria come centro multimediale (1970 - 1976)

Nel 1970 il giornalista Guido Vergani per l'inserto *Bolaffimese* della rivista *Bolaffi* (estate 1970) traccia, con l'aiuto di Renato Cardazzo, un ritratto di Venezia all'inizio del nuovo decennio. Secondo quest'ultimo la città è spenta a causa, da un lato, della mancanza di una proposta culturale continuativa che non si fermi alla stagione estiva, quella turistica, ma che prosegua durante tutto l'anno; dall'altro per i cittadini "addormentati" e provinciali che, nonostante la possibilità di partecipare attivamente alla vita culturale, decidono di disinteressarsene. Per riattivare Venezia c'è bisogno di un'azione programmata degli enti ma, secondo l'intervistato, manca una decisa volontà politica, legislativa e amministrativa in tal senso. «Occorre qualche esempio? L'Opera Bevilacqua La Masa, un lascito riservato ai giovani artisti residenti a Venezia che funziona a strappi. La sua galleria è nel più totale abbandono. [...] La Biennale ha una grossa biblioteca, con un archivio di documentazione sulle arti plastiche e figurative fra i più importanti nel mondo. Non è aperta al pubblico. A che serve?». ⁴⁵⁷

La proposta di Renato Cardazzo di rinnovare e rendere più continuativa la vita culturale veneziana si inserisce all'interno di un dibattito che dal 1968 - ma anche da prima - è presente nel tessuto della città lagunare. Quest'ultimo risente poi sicuramente anche della situazione di stallo in cui sembra essere, in realtà, l'Italia tutta, almeno dal punto di vista culturale, come testimonia Riccardo Barletta nel suo articolo *Programmazione come Politica per l'Arte* (1968).⁴⁵⁸ Lo Statuto della Biennale che è al centro del dibattito durante la 34° Edizione,⁴⁵⁹ scrive Barletta, è di fatto solo uno dei problemi

⁴⁵⁷ Cfr., G. Vergani, *Venezia. Ritratto di città*, Bolaffi Arte, n. 2, estate, 1970

⁴⁵⁸ Cfr. R. Barletta, *Programmazione come politica per l'arte*, in *NAC*, n. 2, novembre 1968, pp. 4-5

⁴⁵⁹ «[...] una sessantina di manifestanti, che erano stati respinti, il mattino del 18, ai cancelli dei Giardini si sparse a Venezia, a Ca' Rezzonico, all'Accademia (occupata dai studenti) per finire poi in Piazza S. Marco. [...] Qualche carica brutale disperse i contestatari tra cui Vedova e Nono. La sproporzione delle forze era evidente, ed è su questo eccesso nella repressione e nella presenza della polizia che si imperniò la protesta. [...] I mercanti d'arte reagirono annunciando per il 22 giugno la chiusura delle gallerie in segno di solidarietà con i protestatari. [...] Sono anni e anni che si parla della riforma della Biennale, di abolizione dei premi, delle sezioni nazionali, di elaborazione collettiva, di una formula tematica [...] Il ventesimo anniversario della ripresa avrebbe potuto coincidere con una Biennale rinnovata nello spirito e nella forma, negli statuti e nelle prospettive. L'occasione si è persa e ciò che abbiamo avuto è stata una Biennale frettolosa e semiclandestina, e talmente mutilata, sia volontariamente che involontariamente, da rasentare il suicidio. [...]». In, P. Restany, *Venezia, 34° Biennale*, in, *Domus*, n. 466, settembre, 1968, p. 55

che, se risolti, «sarà un punto positivo in un quadro negativo segnato dalla mancanza di una politica culturale dalla fine della guerra e dalle misere operazioni di sottogoverno culturale».⁴⁶⁰

Non si tratta, dunque, del singolo rinnovamento di statuto, ma deve essere svolta un'azione coordinata su tutto il territorio e che, per quanto riguarda nello specifico la Biennale, sarà attivata solo in seguito alla sospensione delle manifestazioni dal 1973 al 1976. Per ciò che concerne il panorama artistico veneziano poi, secondo quanto scrive Enzo di Martino nella monografia *L'Opera Bevilacqua La Masa* (1984)⁴⁶¹ nel 1964 è la 52° edizione della Collettiva annuale a dimostrare come la Fondazione (il primo premio per la pittura viene conferito a Vittorio Basaglia, artista ancora figurativo e legato alle Avanguardie di primo '900) fosse distante e in ritardo rispetto all'edizione della Biennale di quell'anno durante la quale trionfavano Rauschenberg e la Pop Art americana.⁴⁶² Sempre da quest'anno viene inoltre ricostituito il Sindacato degli Artisti che aveva posto subito alla Bevilacqua il problema del rinnovo dello Statuto.⁴⁶³

Inizia così la dura e lunga battaglia tra gli artisti, critici locali e gli organi dirigenti della Fondazione, che avrà un importante sviluppo nel 1967, in occasione della 55° Edizione della mostra collettiva quando il clima di contestazione è già nell'aria e si spinge per l'abolizione dei premi e l'eliminazione dei concorsi. Questa tendenza viene recepita nel verbale della giuria che scriverà di

⁴⁶⁰ In, R. Barletta, *Programmazione come politica per l'arte*, in *NAC*, n. 2, novembre 1968, p. 5

⁴⁶¹ Cfr., E. di Martino, *L'Opera Bevilacqua La Masa*. Marsilio Editori, Venezia, 1984

⁴⁶² In, E. di Martino, *L'Opera Bevilacqua La Masa*. Marsilio Editori, Venezia, 1984, pp. 84-85

⁴⁶³ Le polemiche iniziarono già a partire dalla 53° collettiva (1965). «Due le ragioni: la prima fu determinata alla non accettazione di un gruppo di giovani artisti noti in città, alcuni dei quali perfino premiati in passate edizioni. Fullin, Pagnacco, Pittarello, Sartorelli, Scarpa, Toffolo e Battistin: quattro di essi erano addirittura assegnatari di uno studio della Fondazione a palazzo Carminati. La loro polemica si concretizzò con l'allestimento di una mostra di gruppo alla Galleria il Canale che fece molto discutere per gli inevitabili confronti con gli artisti accettati. L'ambiente dei giovani era in fermento, sembrava di essere tornati ai tempi di Gino Rossi e Arturo Martini. Questo gruppo di artisti scrisse una lettera nella quale dichiarava «di non aver nulla a che fare con la protesta sollevata riguardo le irregolarità degli art. 2 e 6 del bando di concorso per la 53° collettiva Bevilacqua La Masa [...] Un'altra polemica, più aspra, con risvolti perfino legali, arroventava infatti la mostra di quell'anno. *La mostra collettiva finirà davanti al magistrato* titolava *Venezia Notte* del 23 dicembre». E in effetti, un gruppo di artisti voleva accertarsi se vi fossero state irregolarità perché la giuria aveva premiato Saverio Rampin e Giorgio Rizzardi di età superiore ai 35 anni; l'irregolarità c'è stata e lo ammette lo stesso Diego Valeri, presidente della Fondazione». In, E. di Martino, *L'Opera Bevilacqua La Masa*. Marsilio Editori, Venezia, 1984, pp. 85-86

non poter individuare «opere che si distaccassero nettamente le une dalle altre ma, al contrario, un sostanziale equilibrio di valori in campo».⁴⁶⁴

All'inizio degli anni Settanta, dunque, la situazione per i galleristi e gli artisti di allora era profondamente critica anche, ma non solo, nella città lagunare (si è visto come anche l'Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche avesse dovuto sospendere i lavori in questo stesso periodo). Di fatto, le due istituzioni veneziane più importanti e che avevano contribuito più o meno a promuovere gli artisti anche locali, attraversavano in quel momento una fase di stallo dovuta alla ristrutturazione amministrativa e culturale. Inoltre, se la Fondazione dell'Opera Bevilacqua la Masa - quella che da Statuto è più direttamente coinvolta nella promozione dell'arte locale - riapre nel 1971, è però anche vero che fino al 1974, come dichiara di Martino, la crisi non sarà superata e, anzi, diverrà più acuta, tanto che nel 1974 la mostra collettiva annuale non verrà neppure tenuta. È lo stesso momento in cui, «dopo l'approvazione della VI commissione con deliberazione n. 856 del 28 luglio 1972», diverrà esecutivo a tutti gli effetti lo statuto della Fondazione, anche se questo avviene solo 'per decorso dei termini', senza quindi che vi sia stata una vera e propria approvazione da parte del consiglio comunale.⁴⁶⁵

⁴⁶⁴ «Il sessantotto è già iniziato. Tutti i premi verranno equamente divisi. Per la pittura verranno premiati a pari merito Costalonga, Ovan, Perusini, Plessi e Usicco. La Bevilacqua La Masa segue a ruota gli orientamenti della Biennale dove era in auge la Op e Julio Le Parc. Quell'anno c'è anche un premio speciale istituito dal Circolo artistico di Venezia alla memoria del suo fondatore Ilario Neri: verrà assegnato a Yervant Gianikian. [...] Il 16 agosto 1967 Franco Costalonga annuncia a Pietro Zampetti, direttore delle belle arti del comune di Venezia, la costituzione dell'AGAV (Associazione giovani artisti veneziani). Nella lettera l'AGAV suggerisce che venga riconosciuta una sua fattiva partecipazione in tutte quelle istituzioni che direttamente la interessino. L'AGAV è molto pratico e chiede il 3 novembre che il Sindaco Favaretto e per conoscenza gli assessori de Biasi (Belle Arti) e Paoletti (cultura e istruzione) mettano a disposizione l'assegnazione di turni di esposizione e il reperimento di una sede. C'è anche un'altra associazione, il Raggruppamento artisti veneziani, presieduto da Toni Toniato che con una lettera del 31 gennaio 1968 vuole mettere in discussioni le modalità di elezione dei rappresentanti degli artisti, la programmazione del calendario 1968 e, infine, la ristrutturazione dell'Opera stessa secondo i limiti delle norme statuarie, al fine di giungere ad una composizione delle divergenze e delle fratture esistenti tra gli artisti e l'Opera. Dopo una serie di scambi Toniato dice che rifiuta ogni collaborazione da parte delle associazioni non vuole neppure ascoltare i loro esponenti, né tantomeno dare correttamente una risposta ai loro vari solleciti. 'Dispiace - di dover riconoscere che non si è potuto trovare quella sensibilità di modi che solitamente distingue gli uomini di cultura'. Toniato teme che il comitato voglia occultare dietro sistemi autoritari le proprie responsabilità culturali e ideologiche perché esistono dubbi sulla sua effettiva funzione rappresentativa. Si accusa il Comune di non offrire garanzia di democraticità e il consiglio Comunale si affretta così a modificare l'articolo dello statuto riguardante la composizione del consiglio di vigilanza, aumentando da 2 a 4 il numero dei rappresentanti gli artisti nel 1968. L'anno dopo vengono ricostruiti ancora una volta i sindacati degli artisti e si avvierà quel processo di ristrutturazione che condurrà alla formulazione di uno statuto completamente rinnovato». In, E. di Martino, *L'Opera Bevilacqua La Masa*. Marsilio Editori, Venezia, 1984, pp. 86-88

⁴⁶⁵ «Lino Bressan, in una breve introduzione al catalogo [della mostra collettiva inaugurata finalmente il 28 maggio del 1975, *nda*], rivendica il ruolo di contestazione da lui svolto per la risoluzione della crisi, pur essendo nella contrastante situazione di un membro della giunta comunale, come assessore alle belle arti, e di presidente reggente dell'Opera Bevilacqua la Masa. Bressan è molto duro nel suo scritto, denunciando dapprima il comportamento della civica amministrazione che continuava a tenere in una posizione di 'subordinazione la cultura rispetto agli interessi turistici e mercantili' e individuando infine negli operatori artistici e culturali gli unici avversari che ancora si frappongono alla 'conquista capitalistica della città'». In, *Ivi*, pp. 90-91 È inoltre necessario ricordare che proprio nel 1973 viene dato via alla costituzione delle Regioni e questo sembra aver ulteriormente complicato la situazione, come rileva G. Sartorelli (a cura di), inserto *Le tre venezie. Veneto, Friuli-Venezia-Giulia, Trentino Alto Adige*, in NAC, n. 11, novembre 1973.

Nonostante i numerosi ostacoli la nuova fase della Fondazione dell'Opera e della galleria connessa a quest'ultima era comunque già avviata e, come vedremo, anche se a stento, per tutti gli anni Settanta i suoi spazi ospiteranno le opere degli artisti locali con molti dei quali Gabriella e Paolo Cardazzo collaboreranno.

Il 1975 è anche l'anno, come ricorda ancora di Martino, in cui si assiste a Venezia a una svolta politica con l'avvento della coalizione di sinistra nella amministrazione della città e che sarà d'ottimo auspicio non solo per la Fondazione dell'Opera - il nuovo presidente è lo spazialista Mario Deluigi⁴⁶⁶ - ma anche per la Biennale di Venezia, che proprio tra il 1975 e il 1976 stava preparando la nuova edizione a quattro anni dalla chiusura con il nuovo presidente Carlo Ripa di Meana.⁴⁶⁷ Sempre nel 1976, come si è già avuto modo di dire [1.3.5], riaprirà l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee⁴⁶⁸ - il cui presidente, dopo Apollonio, è Dorigo fino al 1983. Di questo ne dà notizia, tra gli altri, Giandomenico Romanelli nell'articolo intitolato *A.S.A.C.. Elementi di credibilità per la Biennale di Venezia (1977)*, ricostruendo prima la storia dell'archivio fino a quel momento e raccontando poi l'ultimo rinnovamento.

La legge di riforma dell'ente varata il 26 luglio 1973 ridimensionava, potenziandole, le strutture dell'A.S.A.C. liberando quest'ultimo dal rapporto di subordinazione ai tradizionali settori della Biennale (Arti Visive, Cinema, Musica e Teatro); l'aspetto più interessante è però quello secondo cui l'archivio era ora invitato a promuovere attività permanenti e di documentazione oltre che la «circolazione del patrimonio conservativo presso istituzioni e associazioni culturali, scuole e università».⁴⁶⁹ Il nuovo archivio veniva così delineandosi articolato tra biblioteca, emeroteca, discoteca, nastroteca, fototeca e cineteca. A questi settori si aggiungevano inoltre il laboratorio fotografico, cinematografico audiovisivo e il centro microfilm che consentivano un'attività

⁴⁶⁶ Il pittore Mario Deluigi viene a mancare due anni dopo, nel 1978 e a lui succede Renato Borsato nel 1979, non senza una fase nuovamente critica. In, E. di Martino, *L'Opera Bevilacqua La Masa*. Marsilio Editori, Venezia, 1984, p. 94

⁴⁶⁷ Il 26 luglio 1973 il Parlamento approva il nuovo statuto dell'Ente. Viene istituito un Consiglio direttivo "democratico" (19 membri), composto da rappresentanti del Governo, dei più importanti enti locali, delle maggiori organizzazioni sindacali, nonché da un rappresentante del personale, che elegge il Presidente e nomina i Direttori di Settore (Arti visive, Cinema, Musica, Teatro). Nel 1974 si apre il quadriennio di presidenza (1974-1978) di Carlo Ripa di Meana cui seguono Giuseppe Galasso (dal 1979 al 1982) e Paolo Portoghesi (1982-1992). Cfr., www.labiennale.org [visitato in data 18/10/2016]; cfr., anche Lia Durante, *Quarant'anni di arte elettronica alla Biennale. 1968-2007: dal videotape ad Internet*, in C. G. Saba (a cura di), *Arte in videotape...* Milano, 2007

⁴⁶⁸ Legge di riforma dell'Ente n. 438 del 26 luglio del 1973. «All'avanguardia nel suo genere, l'A.S.A.C. disponeva oltre che di spazi espositivi, di una sala cinematografica, una sala multimediale, uno studio fotografico, una serie di postazioni fisse con monitor per l'ascolto di registrazioni sonore e video provenienti dalle varie manifestazioni organizzate dalla Biennale ma non solo». Lia Durante, *Quarant'anni di arte elettronica alla Biennale. 1968-2007: dal videotape ad Internet*, in C. G. Saba (a cura di), *Arte in videotape...* Milano, 2007, P. 222. Nel saggio della Durante vengono inoltre elencate le esperienze prima del 1977 durante le quali si fa uso del dispositivo videografico e viene esplicitato l'approccio sperimentale e avanguardistico che l'A.S.A.C. mette in atto attraverso il nuovo statuto, attivo dal 1976.

⁴⁶⁹ Cfr., G. D. Romanelli, in *A.S.A.C.. Elementi di credibilità per la Biennale di Venezia*, in *D'ars*, n. 84, luglio, 1977, pp. 46-55

permanente d'uso sulle consistenze interne e di riproduzione e scambio, di circolazione e servizio con scuole, università, musei, biblioteche, centri sociali e culturali.⁴⁷⁰

Per quanto attiene le gallerie veneziane di arte contemporanea, la situazione è fotografata, ancora una volta, da Renato Cardazzo nel già citato articolo per l'inserto mensile di *Bolaffi*:

Parliamo della possibilità di accedere, almeno a livello dell'informazione, alla cultura artistica. È ancora immensa. Venezia offre comodi canali di aggiornamento. E non solo ogni due anni, nei padiglioni dei Giardini. Vi sono anche gallerie che da tempo portano avanti un discorso serio, attento e spesso volte anticipatore: il 'Cavallino' che fu aperto da mio fratello Carlo nel 1941 [in realtà 1942, *nda*] e che ora dirige suo figlio Paolo; la 'Santo Stefano' di Uccia Zamberlan; le due sedi de 'Il Traghetto' di Gianni de Marco; il 'Navigliovenezia'. Risultato? C'è più interesse per l'arte contemporanea a Varese.⁴⁷¹

⁴⁷⁰ Quando si interrompe questa intenzione virtuosa dell'A.S.A.C.? Come riporta il sito istituzionale dell'Archivio Storico della Biennale di Venezia:

«dal 1983 si assiste a un progressivo degrado del servizio e della struttura. L'Archivio, nel decennio che va dal 1983 al 1992, viene diretto solo formalmente dai diversi Segretari Generali che si susseguono interinalmente; solo nel biennio 1986-87, per un breve periodo, è conservatore Luigi Scarpa, storico dirigente della Biennale. Dagli anni '90 viene avviata la catalogazione informatizzata della Biblioteca (libri e periodici), e della Mediateca (CD), sulla base degli standard stabiliti dal Servizio Bibliotecario Nazionale (SBN) che fa capo all'Istituto Centrale per il Catalogo Unico (ICCU) di Roma, in collaborazione con la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia. Nel 1993 l'Archivio è diretto da Gabriella Cecchini. Dal 1997 l'Archivio viene chiuso al pubblico. Nel 1998 la Biennale, con la nuova legge, 29 gennaio 1998, n.19, diviene Società di Cultura e l'Archivio, denominato A.S.A.C., viene riconosciuto come settore permanente di ricerca e produzione culturale. Come per tutti i settori della Biennale, nello stesso anno, anche per l'A.S.A.C. viene istituita la figura del direttore di settore, ruolo che svolgeranno Gianfranco Pontel (1998-2002) e Giuliano da Empoli (2002-2004). Durante gli anni della presidenza di Paolo Baratta (1998-2001) si propone per l'Archivio un progetto di ristrutturazione oltre che di riorganizzazione e di informatizzazione. Nel 2003, in occasione della 50. Biennale d'Arte, l'A.S.A.C. ottiene uno spazio eventi all'Arsenale in cui vengono organizzate alcune iniziative. Sempre nel 2003, mentre gli uffici e il personale dell'Archivio vengono trasferiti in un edificio all'interno del Vega, il Parco Scientifico Tecnologico di Marghera, il patrimonio e le collezioni vengono lasciate a Ca' Corner della Regina, la vecchia sede ormai in restauro e non più agibile. Dal 1° settembre 2004, dopo la trasformazione della Biennale in Fondazione, il presidente Davide Croff chiama Giorgio Busetto alla direzione dell'Archivio di cui viene intrapreso il riordino. Viene quindi avviata l'implementazione e la riorganizzazione delle eterogenee collezioni dell'Archivio, oltre che predisposta la dotazione di nuovi strumenti di consultazione in vista di una riapertura al pubblico. Inventariazione, catalogazione, digitalizzazione, pubblicazioni di cataloghi e studi, e soprattutto la progressiva informatizzazione mediante creazione di nuove basi di dati danno nuovo impulso alla vita dell'Archivio. Nel 2004 viene ripreso anche l'acquisto di libri e periodici rimasto sospeso dal 2000. Sempre dallo stesso anno viene avviata la pubblicazione della nuova collana A.S.A.C. strumenti che, di pari passo al progetto di riconfigurazione dell'Archivio, intende fornire una redazione sistematica di strumenti utili per l'accesso ai fondi e la loro utilizzazione diretta. Dal maggio 2007 gli uffici e il personale dell'Archivio si spostano dall'edificio interno al Vega in cui erano temporaneamente ubicati e trovano una più stabile sistemazione nella sede del Cygnus, sempre interno al Parco Scientifico Tecnologico di Marghera. In questa nuova sede comincia a essere trasferita anche una consistente parte del patrimonio documentario conservato nella vecchia sede di Ca' Corner della Regina. Nel giugno del 2007, in occasione della 52. Esposizione Internazionale d'Arte, l'Archivio apre lo spazio espositivo A.S.A.C. dati all'interno dell'Arsenale. Si tratta di un'area destinata alla ricerca, un laboratorio finalizzato alla documentazione e fruizione di alcune delle più recenti attività dell'Archivio: il database (3Deverywhere, una spin-off del Dipartimento di Ingegneria dell'Informazione dell'Università di Padova, promossa nel 2004 da Guido Cortellazzo) in via di implementazione ma già in grado di gestire la Cineteca, parte della Fototeca e decine di migliaia di dati e immagini di tutte le Mostre Internazionali d'Arte Cinematografica; il database Mostra delle Mostre, contenente informazioni e immagini relative a tutte le edizioni dell'Esposizione Internazionale d'Arte; il restauro e recupero dei video d'arte art/tapes/22» È infatti in questa fase di riordino che s'inserisce l'intervento di video-preservazione del fondo art/tapes/22; il progetto è coordinato dalla professoressa Saba e ha dato luogo ad una pubblicazione a sua cura dal titolo *Arte in videotape* (2006). A partire dal 2006 l'A.S.A.C. ha inoltre instaurato un rapporto continuativo con il laboratorio La Camera Ottica grazie al quale è stato digitalizzato l'intero fondo video dell'archivio. Cfr., www.labiennale.org [visitato in data 21/07/2016]

⁴⁷¹In, G. Vergani, *Venezia, ritratto di città*, in Bolaffi Arte, n. 2, estate, 1970, p. 95

Che questa crisi, di cui parla anche Gabriella Cardazzo durante l'intervista, abbia rallentato il rinnovamento artistico e culturale della città, sembra un dato di fatto quando si confrontino le pratiche artistiche locali rispetto a quelle nazionali e internazionali. D'altra parte, seppure in ritardo come si vedrà, questo non sembra impedire alla galleria del Cavallino, nel tempo, di essere in anticipo sui tempi, quanto meno nei confronti delle altre gallerie e istituzioni veneziane, nessuna delle quali all'inizio del 1976 presentava degli spazi e un archivio come quelli messi a disposizione a partire dall'inaugurazione della personale di Sartorelli alla galleria, tenutasi tra il 28 febbraio e il 22 marzo 1976. È proprio Paolo Cardazzo a inviare un comunicato stampa a Politi, direttore della rivista *Flash Art*, nel quale non solo si dà notizia della mostra ma si fa anche presente che la galleria «si è dotata di strutture permanenti per la trasmissione di Videotapes e la proiezione di films oltre che di una Videonastroteca e di una biblioteca specializzata».⁴⁷² [Fig. 19], Il rinnovamento non a caso coincide con la mostra di Sartorelli che, dal titolo *Analysis*, è impostata su una riflessione attorno ai temi della pittura, dello spazio illusorio e dello spazio reale nella cultura occidentale e sviluppata attraverso dipinti, fotografie, progetti e tre videotape realizzati dall'artista e prodotti dalla stessa galleria del Cavallino e dal Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti di Ferrara.

Viene quindi progressivamente a crearsi un punto di riferimento e di aggiornamento per artisti e addetti ai lavori nato da un'esigenza probabilmente sorta anche in seguito ai contatti con la Cappella Underground di Trieste, «un'associazione di cultura cinematografica» e «centro di ricerche e sperimentazioni audiovisive» tra i cui fondatori nel 1968 c'è Celli (già compagno di Paolo Cardazzo alla Facoltà d'Architettura)⁴⁷³ e che sin dall'inizio propone programmi di film *d'essai*, sperimentali e d'artista.

Il 1969 è in realtà una data abbastanza tarda per occuparsi di film, se comparata con la nascita dell'interesse, in Italia, verso il Cinema Underground e sperimentale in genere. Già dall'articolo pubblicato sulla rivista *Domus* del 1969 di Fernanda Pivano, *Manovelle Fuori canale. I filmatori italiani da underground a indipendenti a collettivi*, si evince che i primi film *underground*

⁴⁷² Lettera a Politi, Corrispondenza, 1976; dello stesso rinnovamento dà notizia una lettera di Gabriella Cardazzo a Cioni Carpi inviata il 2 gennaio 1976: «Caro Cioni, Grazie per la sua lettera. Fra poco chiuderemo per due mesi la galleria per restauri e speriamo di riaprire all'inizio di marzo con più ampio spazio. Perciò io direi di programmare, se lei è d'accordo, la sua mostra per l'autunno del 1976. Mi farebbe piacere venisse a vedere lo spazio, in futuro, così da rendersi conto della cosa migliore da fare (film, performance, video, ecc.)». In Faldone 1976, fascicolo Cioni Carpi, Mostra 830.

⁴⁷³ Cfr., Interviste a Luciano Celli e Piccoli Sillani, appendice. Cfr., anche Faldone 1969 (2), fascicolo La Cappella Underground. A Trieste tra il 23 marzo e l'11 aprile 1976 di tiene al Centro Arte Viva Feltrinelli la mostra *Arte Povera* a cura di Celant. Gli artisti esposti in questa occasione sono: Giovanni Anselmo, Jannis Kounellis, Alighiero Boetti, Mario Ceroli, Luciano Fabro, Mario Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Gianni Piacentino, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini, Gilberto Zorio. Cfr., G. Celant, *Arte povera*, in *Arte e dossier...* Milano, 2012

americani erano conosciuti in Italia dal 1961.⁴⁷⁴ Quasi un anno più tardi, sempre nella rivista *Domus* (1970), Pivano nell'articolo *Collettivo nell'occhio/coscienza. I filmatori usa dal cinema all'underground*, già scrive:

Sono esperienze di due anni fa [quelle dei film maker di cui ha parlato nell'articolo, *nda*] ma pare già di parlare di preistoria. In realtà il momento attivo di questa quarta fase del cinema **underground** si sta ripiegando sul proprio passato: Jonas Mekas sta lavorando ventiquattro ore su ventiquattro a organizzare con P. Adams Sidney una specie di Museo del Cinema **underground**. [...] In America l'attenzione dei filmatori è tutta concentrata verso quella che sarà probabilmente la quinta fase del cinema d'avanguardia: quella del **videotape**, che produrrà films in «cassette» simili a quelle dei nastri di registrazione e che si potranno vedere sullo schermo delle singole televisioni.⁴⁷⁵

Che Paolo Cardazzo e la sorella fossero al corrente delle iniziative legate al cinema underground e sperimentale è probabile. Inoltre, come si è visto, Paolo e Gabriella Cardazzo avevano dimostrato un interesse precoce verso l'immagine in movimento nel senso più generale del termine tanto che alcuni film erano già stati proiettati alla galleria nel 1965. È anche su questa scia che Gabriella e Paolo Cardazzo nel 1969 acquistano la pellicola *Dreams that Money Can Buy* (1947, Richter, 16mm colore, sonoro ottico) per la produzione della quale erano stati coinvolti artisti del calibro di Max Ernst, Marcel Duchamp, Man Ray, Alexander Calder, Darius Milhaud and Fernand Léger.⁴⁷⁶ Tuttavia è chiaro che la crisi veneziana connessa alla fase di passaggio in cui si trovava la stessa

⁴⁷⁴ Cfr., F. Pivano, *Manovelle fuori canale. I filmatori italiani. Da underground a indipendenti a collettivi* in, *Domus*, n. 477, agosto, 1969. L'articolo è firmato con tre date, 10 gennaio, 3 marzo e 22 giugno 1969. Gli artisti e i film dei quali vengono pubblicati gli still nell'articolo sono: *Non permetterò* (Giorgio Turi e Roberto Capanna); *Scusate il disturbo* (Giorgio Turi), *Le court bouillon* (Silvio e Vittorio Loffredo, 1964 con Darius Milhaud, Giorgio Morandi, Ottone Rosai), *Amore amore* (Alfredo Leonardi, 1966), *Libro di Santi di Roma eterna* (1968, Alfredo Leonardi con Nino Balestrini, Efi Kounellis, Mirella Virgili), *Transfert per Kamera* (1966, Alberto Grifi, sull'operazione teatrale di Alfo Braibanti), *Materiale per camminare* (1967-68), *SKMP* (1968-69), *Intorno-fuori* (1967-68), *Vado vado* (1969), *Chi mi pettina?* (1966, premio di qualità del Ministero della Pubblica Istruzione) di Luca Patella, *Ariel loquitur* (1967) e *Versus* (1968) Massimo Bacigalupo, *Petroce* (1968, Gianfranco Baruchello), *Gli Dei* (1968, Tonino de Bernardi), *Tutto, tutto nello stesso istante* (1969, film collettivo di Bacigalupo, Bargellini, Baruchello, Chessa, De Bernardi, Epremian, Leonardi, Lombardi, Meader, Menzio, Turi, Vergine). Cfr., anche S. Luginbühl, *Cinema underground oggi*, Mastrogiacomo-Images 70, Padova, 1974; S. Luginbühl e R. Perrotta, *Lo schermo negato: cronache del cinema italiano non ufficiale*, Shakespeare and Company, Brescia, 1976; C. G. Saba (a cura di), *Cinema Video Internet. Tecnologie e avanguardia in Italia dal Futurismo alla Net.art*, CLUEB, Bologna, 2006; B. Di Marino, M. Meneguzzo, A. La Porta (a cura di), *Cinema d'artista italiano 1912-2012. Lo sguardo espanso*. Catalogo della mostra (Catanzaro, 30 novembre 2012-3 marzo 2013), Silvana, Milano, 2012.

⁴⁷⁵ In., F. Pivano, *Obiettivo nell'occhio/coscienza. I filmatori USA dal cinema sperimentale all'underground*, *Domus*, n. 490, settembre, 1970, p. 57

⁴⁷⁶ Da una lettera nel fascicolo sparso dal titolo Corrispondenza datata 10 dicembre 1969 Paolo Cardazzo scrive a Richter: «I am really sorry for the late I answer to your letter of march 10. I decided at last to buy a print 16MM. color of Dreams (optical sound). Would you be so kind to write me your bank account in spite I may do the payment of \$ 840 to cover all charges. From me and my sister all my best regards to you and your wife». In gennaio Richter risponde che non è in possesso di copie della pellicola al momento della richiesta e che dovrà farla fare a New York sotto la sua supervisione. Per questo dice a Paolo Cardazzo che potrà avere il film solo dopo maggio. Il film verrà prestato alla Biennale per la rassegna *Cinema, città, avanguardia*, tra ottobre e novembre del 1974. Cfr., anche fascicolo Corrispondenza, Faldone 1975. La pellicola è attualmente conservata nell'archivio del Cavallino.

galleria negli anni Sessanta è concausa del ritardo con il quale i due nuovi direttori recepiscono le novità artistiche nazionali e lo si vede nella proposta degli artisti e delle opere fino alla fine degli anni Sessanta.

Prima di approfondire *Anticipazioni memorative* (giugno, 1970) [2.3.1], che consiste, come si è anticipato più volte, nella prima mostra alla galleria del Cavallino durante la quale viene allestito un monitor, si vuole qui trattare un evento spesso citato ma quasi mai approfondito dal titolo *Tv Out 1. Nucleo sperimentale di CCTV* organizzato da Giaccari tra il 7 e il 9 giugno 1972, in concomitanza con l'apertura della 36° Biennale e promosso dalla succursale della galleria milanese, il Naviglio 2, gestita come si è detto da Renato Cardazzo.⁴⁷⁷ Può darsi sia per il rapporto instaurato tra il gallerista oramai trasferitosi a Milano e Giaccari che, quando il primo viene intervistato nel 1970 sulla situazione artistica, chiamava in causa Varese, la città di provincia nella quale operava Giaccari. In particolare, come si è anticipato [1.3.2], nel luglio '68, quest'ultimo aveva organizzato *24 ore di No-Stop Theatre*, una sorta di *happening* che comprendeva azioni, ambienti e *performance* di molti degli artisti e critici già incontrati in queste pagine⁴⁷⁸ e di cui esiste documentazione fotografica e probabilmente filmica.⁴⁷⁹ [Fig. 20]

Come riporta la didascalia di alcune foto che documentano l'evento *Tv Out* attualmente affisse alle pareti dell'archivio del Museo Elettronico (MuEl) a Varese, si trattava della «prima serie di video prodotti dalla Videoteca Giaccari a Venezia» presentati alla «prima mostra di 'Video nella strada'» e nei tre giorni, dalle 19 alle 21, Renato Cardazzo, Maud e Luciano Giaccari avevano coinvolto Chiari, Fabro, Urs Lüthi, Hidetoshi Nagasawa, Oppenheim, Franco Ravedone, Antonio Trotta e Franco Vaccari. [Fig. 21] Dalle foto - scattate in Calle della Piscina in Frizzeria, S. Marco 165,

⁴⁷⁷ In molte occasioni la storiografia ha riportato di questo evento perchè organizzato in collaborazione con Giaccari a Venezia nel 1972. Molte delle fonti già analizzate si contraddicono come, ad esempio, la cronologia di Leuzzi e Catricalà in M. M. Gazzano, *Kinema...*Roma, 2013 e la cronologia in C. Casero e E. Di Raddo, (a cura di), *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, Postmedia books, Milano, 2015. Per risolvere la questione è sufficiente fare riferimento al volume L. Leuzzi and S. Partridge, *Rewind Italia...*Barnet, 2015. Nelle pagine dedicate alla classificazione di Giaccari, è riportata la riproduzione di un poster (proveniente dall'archivio del MuEl a Varese) relativo all'evento cui fanno riferimento le due cronologie.

⁴⁷⁸ Tra gli altri, nel catalogo L. Giaccari, M. Meneguzzo (a cura di), *Memoria del video 1...*Milano, 1987 p. 45 sono citati Gian Emilio Simonetti, Marisa Rusconi, Franco Quadri, Franco Ravedone, Sandro Uboldi, Piero Gilardi, G. C. Maud, Luciano Fabro, Pier Paolo Calzolari, Patrizia Vicinelli, Daniela Palazzoli, Gianni Sassi, Gabriella Rosa Leva, Franco Vaccari, Paolo Betti, Paolo Scheggi, Mario Merz, Marisa Merz.

⁴⁷⁹ L'evento *24 ore di No-Stop Theatre* (h. 9.00 7/7/1968-h. 9.00 8/7/1968) nell'intenzione di Giaccari doveva consistere nel registrare *live* le azioni degli artisti, per poi ritrasmetterle su 24 monitor, uno per ogni ora di registrazione. Come viene riportato nel documento del progetto «ad ogni ora alle situazioni reali di sommano le azioni registrate nelle ore precedenti». Sembra tuttavia - secondo quanto testimoniato da Giuseppe Farè, collaboratore di Giaccari dalla metà degli anni Settanta - che questo progetto sia rimasto tale perché non era possibile disporre, soprattutto dal punto di vista economico, di ventiquattro monitor che avrebbero inoltre richiesto un video-player ciascuno. Per questo, sembra che la documentazione di questo evento sia solo in forma fotografica e filmica (tuttavia, se sono state individuate le fotografie, è ancora da verificare la presenza - all'interno dell'archivio del MuEL a Varese - di film di documentazione. Si segnalano inoltre, 1971 - *Print Out*, happening di Allan Kaprow a Rotonda della Besana documentata da Giaccari; 1971 - Presentazione del video *Suspance* di Luciano Giaccari alla Galleria Verna, Zurigo; 1972 - Prima video-saletta, Galleria Diagramma, Milano.

l'allora sede de Il Naviglio 2 - è poi intuibile che alcuni monitor erano stati affissi all'esterno, sopra l'architrave di un portico, anche se da questa documentazione è impossibile determinare cosa quest'ultimi trasmettessero. Un suggerimento può venire da quello che si è visto scrivere da Giaccari sulle esperienze di *TV-Out* nel già citato numero monografico della rivista *Argomenti e immagini di design* (1972), da quanto scrive Chiari sullo stesso e dalla foto stampata sul poster che pubblicizza l'evento.⁴⁸⁰

È probabile che si trattasse di azioni *live* degli artisti fatte all'interno della galleria e trasmesse in diretta in circuito chiuso sui monitor allestiti nello spazio esterno - per questo il titolo *Video nella strada*. L'evento doveva essere quindi molto distante dagli altri organizzati da Giaccari in quel periodo e di cui dà notizia il *colophon* dello stesso *Argomenti e immagini di design* (1972), dove viene pubblicizzata la galleria la Bertesca (Francesco Masnata e Mario Valsecchi) e si riporta «documenti, films, registrazioni, diapositive, circuito chiuso televisivo, video nastri, foto. Prima serie: dal 19 Novembre al 15 Dicembre 1971 E. Marchegiani, A. Ongaro, U. La Pietra, I. Nagasawa, C. Costa, V. Ferrari. Seconda serie: dal 19 Gennaio 1972».⁴⁸¹ Sulla stessa pagina s'informa anche di un'altra galleria attiva sul territorio milanese, la Diagramma (non si fa riferimento a Luciano Inga-Pin), la quale propone opere di Arte Povera, Land Art e Conceptual Art e tra i cui artisti ritroviamo Urs Lüthi.⁴⁸² È qui che si riporta inoltre che alla galleria è possibile trovare *films, slides, tv* di Maud e Luciano Giaccari.

In tutti questi casi le gallerie mettono a disposizione delle *video-salette* all'interno delle quali vengono mostrati video pre-registrati mentre, nel caso dell'evento alla galleria del Naviglio 2, l'operazione sembra essere più simile a quella organizzata da Crispolti durante la prima 'videoserata' del 14 maggio 1971 alla galleria dell'Obelisco a Roma, descritta in questo modo:

⁴⁸⁰ Cfr., *L'immagine iconoscopica: uno strumento*, in *Argomenti e immagini di design*, n. 4, gennaio-febbraio, 1972. Dall'analisi del numero monografico è possibile constatare che si trovano citati alcuni tra coloro che per primi sperimentano in Italia il dispositivo videografico in ambito artistico e che non partecipano alla mostra Gennaio '70. Ritroviamo, ad esempio, un lungo articolo di Giuseppe Chiari intitolato *Televisione 5. Collage d'idee*, nel quale in forma d'apoforismi sono alternate descrizioni di *happening* da eseguirsi attraverso l'uso del dispositivo videografico e dichiarazioni sulla televisione di massa (l'esempio è *Rischiatutto*) e il suo rapporto con il pubblico; un altro articolo è di Ugo La Pietra, s'intitola *Il videocomunicatore (Interferenza all'interno dei sistemi di comunicazione)*, fa riferimento al progetto presentato a Trigon '71 (Graz, mostra dal titolo *Intermedia urbana*) e si interroga sul rapporto mediato tra il pubblico e i sistemi di comunicazione, sempre recepiti 'a scatola chiusa', già filtrati.

⁴⁸¹ Per il Gennaio 1972 non sono citati gli artisti che prenderanno parte, probabilmente perché il numero monografico è dato alle stampe prima dell'organizzazione definitiva della serata. Cfr., *L'immagine iconoscopica: uno strumento*, in *Argomenti e immagini di design*, n. 4, gennaio-febbraio, 1972

⁴⁸² Gli artisti citati sono Arcelli & Comini, Beuys, Boetti, Buthe, cammotzer, christo, De Filippi, Gozzano, Haacke, Lamelas, La Monte Young, Lewitt, Locatelli, Luthi, Masi, Mazzucchelli, nauman, Ontani, Palermo, Panamarenko, Pane, Parmeggiani, Porter, Raetz, Rymann, Ruddy, Sandback, Sekine, Sonfit, Vital Zaza. Cfr., *L'immagine iconoscopica: uno strumento*, in *Argomenti e immagini di design*, n. 4, gennaio-febbraio, 1972

La serata era coordinata secondo un criterio della estemporaneità e della simultaneità, anche per un doveroso richiamo al manifesto futurista. [...] La videoserata all'Obelisco era così articolata: un numero di videoregistratori, monitor e videocamere adeguatamente potenziato 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 lavori preregistrati: più tardi, uno dei canali ritrasmetteva il tutto, come somma e verifica dei vari momenti precedenti.⁴⁸³

Questo conferma che nel giro di poco meno di un anno a Roma (Obelisco) a Milano (Diagramma e Bertesca) e a Venezia (Cavallino e Naviglio-Venezia) alcune gallerie mettono a disposizione degli artisti il dispositivo videografico al fine di documentare e/o realizzare le opere.⁴⁸⁴ Gli usi sperimentali che si fanno del dispositivo sono i più vari e alla documentazione o registrazione di opere in video monocanale trasmesse durante la mostra *Gennaio '70* si sommano eventi che durano pochi più giorni, se non uno soltanto, durante i quali si assiste ad un uso estremamente diversificato del mezzo. Oltre alle possibilità documentative, del dispositivo videografico si mettono in rilievo il carattere d'improvvisazione e di moltiplicazione temporale e spaziale in tempo reale, così come si era visto fare alla 35° Edizione della Biennale di Venezia (1970).

Tuttavia, nel caso particolare della galleria del Cavallino, non si riscontrano eventi simili a quelli citati in questa prima fase e non sono stati individuati documenti che dimostrino che Paolo e Gabriella Cardazzo erano al corrente dell'evento al Naviglio 2 del 1972 e/o in contatto con gli artisti e produttori attivi in questa fase. Secondo Gabriella Cardazzo, invece, la direzione di Renato Cardazzo era troppo commerciale e, per questo motivo, distante da quella paterna e dalla loro.

2.3.1 Anticipazioni memorative; tra pittura e nuove forme artistiche 1970

Nel 1970 la galleria del Cavallino non si è ancora attrezzata per la proiezione dei film e non sono ancora avvenuti i contatti con le cooperative di cinema indipendente italiane, europee ed americane che saranno analizzati. Tuttavia, come si è detto, è questo l'anno in cui Paolo Cardazzo acquista il primo video-registratore, un Philips LDL 1000, con il quale realizzerà il video che, come scrive lo stesso Cardazzo sul catalogo della mostra, era atto a documentare le fasi di preparazione della

⁴⁸³ Cfr. F. C. Crispolti e I. Mussa (a cura di), *Circuito chiuso-aperto*, catalogo della VI Rassegna d'arte contemporanea...Arcireale, 1972, p. 88. Disponibile al sito www.rewind.ac.uk [visitato in data 21/07/2016]

⁴⁸⁴ Poco rimane oggi delle testimonianze in video (ma non solo) relative a questa primissima fase; se nei casi delle gallerie Diagramma e Bertesca non si hanno notizie di fondi video, nel caso della Galleria l'Obelisco, è recente la riscoperta di un fondo che probabilmente sarà acquisito dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma; nel caso dei video realizzati dallo Studio 970/2 di Giaccari, quest'ultimi sono da molto tempo conservati presso l'archivio del MuEL (Museo Elettronico) di Varese. In entrambi i casi non è ancora stato attivato nessun progetto di digitalizzazione e video-preservazione.

collettiva.⁴⁸⁵ La mostra ha un titolo, diversamente da quanto è in uso alla galleria. *Anticipazioni memorative* stava ad indicare: [Fig. 22]

[...] una modificazione della presenza rivolta al futuro, parallela alla rigenerazione che è rivolta al passato. L'Anticipazione del futuro non è il protendersi verso il futuro, ma l'immaginare o il pensare il futuro come reale, come se fosse già avvenuto, e ciò in rapporto al progetto e alla prassi. L'anticipazione memorativa è sempre una presunzione che non sappiamo se sarà o no riempita.⁴⁸⁶

Il titolo - e quindi il tema - della mostra alludono all'aspetto temporale del fare artistico. Si vuole dare un'idea progressiva della creazione dichiarando che l'esposizione consiste non solo del momento del *vernissage* ma anche da tutti gli istanti che hanno portato alla sua realizzazione. Lo dimostra anche l'installazione musicale ideata da Giovanni Morelli - all'epoca professore all'Accademia di Belle Arti di Bologna e studioso di scienza - che in qualità di compositore spiega nel catalogo i «criteri usati per la preparazione della musica su nastro magnetico da eseguirsi durante le ore di apertura della mostra».⁴⁸⁷

L'*installazione* musicale di Morelli dimostra l'apertura dei fratelli non solo verso altre discipline artistiche quali la musica, ma anche verso altre forme di composizione musicale più sperimentali e composte a partire da strumenti tecnologici quali il videoregistratore audio e a quella che oggi si definirebbe post-produzione. Il fatto che nel catalogo siano descritti con minuzia il sistema compositivo e l'allestimento musicale è indicativo dell'importanza che viene data al processo produttivo di quello che, dopotutto, è anche un documento sonoro degli incontri degli artisti

⁴⁸⁵ Cfr., Catalogo di *Anticipazioni Memorative*, 721° mostra, Edizioni del Cavallino, 23 giugno - 8 luglio 1970. Essendo stato realizzato ancora con un videoregistratore Philips LDL 1000 (bobina aperta) *low density*, il video non è stato migrato in digitale da Paolo Cardazzo. Il video è stato probabilmente registrato su nastri Philips VPL 6 IC, molti dei quali solo conservati attualmente in una cantina a Dorsoduro, a Venezia, anche se non è stato tutt'ora possibile identificare i contenuti a partire dai metadati sulle custodie. Per essere certi dell'effettiva scomparsa del video si dovrebbe provvedere alla verifica del contenuto di ogni singolo elemento individuato.

⁴⁸⁶ In, E. Paci in Catalogo di *Anticipazioni Memorative*, 721° mostra, Edizioni del Cavallino, 23 giugno - 8 luglio 1970

⁴⁸⁷ «Il retore classico, nell'atto di disporsi a parlare, distingueva 4 fasi della sua Lezio, nella espressione linguistica delle sue idee. E precisamente si proponevano i caratteri di Purezza [...] di Trasparenza-Perspiciuità [...], di Attualità [...]. La quarta fase era l'Ornamento, virtù unica tra le 4 ad essere non necessaria. L'Ornamento era la partecipazione esistenziale, psicologica, del retore, alla situazione partigiana, garantiva alle fasi del discorso una presenza personalizzata e un forte repertorio di risonanze intellettive ed emozionali. Questo repertorio, vastissimo, comprendeva sinonimi, tropi, spostamenti intenzionali nel campo del contenuto concettuale e un corpo nutritissimo di figure di parole e di figure di pensiero [...]. Avendo assistito agli incontri preliminari alla mostre dei cinque pittori veneziani, ascoltando e riascoltando le loro frasi nei loro rapporti univoci ed equivoci [...] ho potuto avvertire che i loro discorsi, mano a mano che si giungeva ad una programmazione pragmatica dell'avvenimento, guadagnavano in purezza, perspiciuità ed attualità [...]. Per queste ragioni ho ricostruito per il pubblico il caos embriologico della partecipazione degli autori alla mostra, le figure non raccolte, le ripetizioni non avvenute, le metonimie rifiutate, le metafore dimenticate ecc. Il materiale inutile di cui mi sono servito senza scopi è raccolto su nastro magnetico. Ogni quattro minuti circa viene illustrata una figura dalla voce di uno degli artisti, la voce a sua volta è aiutata a precisare l'effetto retorico da elementi che si legano a lei nel senso della figura in esame. A disposizione del pubblico, su un piccolo tavolo, è un piccolo schedario per l'illustrazione dei 30 episodi». G. Morelli, in Catalogo di *Anticipazioni Memorative*, 721° mostra, Edizioni del Cavallino, 23 giugno - 8 luglio 1970

precedenti alla mostra. Ma la composizione non riproduce l'ordine creativo, piuttosto rende conto, come scrive Morelli, del *caos embriologico* antecedente al "gesto compiuto" e, dunque, della complessa e articolata progettazione che si antepone al momento in cui il pubblico è chiamato a prendere parte all'atto contemplativo.

Il sistema compositivo di Morelli è significativo della novità che l'esposizione rappresenta e l'apertura verso una concezione del fare artistico sperimentale. Lo dimostrano anche le opere degli artisti coinvolti, guardando le quali si assiste allo spostamento da una concezione dell'arte ancora intesa all'interno della cornice pittorica o racchiusa in una forma scultorea e "concreta" - Morelli non parla di artisti ma di *pittori* - all'arte intesa come fatto immateriale e concettuale al di là e al di sopra di un mero oggetto di consumo, segno questo dell'avvenuta ricezione, a questi anni e nonostante la crisi veneziana, delle tendenze artistiche contemporanee. Se le opere degli artisti non si discostano dalla precedente produzione e quest'ultimi hanno già esposto alla galleria negli anni precedenti, ciò che si modifica è il catalogo, dove tutti gli artisti accostano scritti di loro pugno - non più attinenti le questioni formali, bensì quelle discorsive - a immagini che solo nel caso di Patelli e Costalonga riproducono l'opera esposta.

Fulgenzi - che dalla foto in catalogo, [Fig. 22] dettaglio dell'opera, sembra aver esposto un pannello *cinetico* - allestisce lo spazio con un enorme burattino i cui arti sono legati da numerosi fili al soffitto. [Fig. 23] In questo modo, come lui stesso scrive, «la personalità dell'uomo appare succube di un'angoscia condizionata dal meccanicismo di una realtà arida, la cui verità esistenziale è la civiltà dei consumi».⁴⁸⁸ Sullo stesso tema lavora Romano Perusini che in catalogo propone *un montaggio fotografico* nel quale l'uomo vitruviano è sovrapposto al traffico stradale di Marghera e riporta la frase: «l'uomo centro dell'universo [...] è stato trapiantato, per errore o per ironia, al centro del cavalcavia di Marghera per poco, fino al passaggio della prima croce azzurra».⁴⁸⁹ L'opera esposta, invece, non presente in catalogo ma visibile nelle fotografie che documentano il *vernissage*, [Fig. 24] si fa evento performativo e si espande non più solo sull'asse spaziale ma anche su quello temporale. L'artista propone infatti immagini - sotto-forma di diapositive, come sembra

⁴⁸⁸ In, T. Fulgenzi, Catalogo di *Anticipazioni Memorative*, 721° mostra, Edizioni del Cavallino, 23 giugno - 8 luglio 1970

⁴⁸⁹ Non è possibile individuare il titolo della fotografia presente nel catalogo, ma nel 1972, a partire dallo stesso soggetto, Perusini realizzerà *L'orgoglio metafisico della sentinella perduta* (1972), un pannello quadrato suddiviso a sua volta in quattro parti, due delle quali rappresentano fotomontaggi simili a quelli del 1970 e la terza solo l'uomo vitruviano. In ultimo, nella quarta parte del pannello l'artista rappresenta la proiezione ortogonale e la sezione di una struttura sferica; se si confronta quest'ultima con le fotografie del *vernissage* della collettiva al Cavallino, si può constatare che Perusini allestisce nella galleria una scultura di forma identica, rotante, sulla quale viene proiettato un fascio di luce e che a sua volta richiama i rilievi sensibili su tavola dal titolo *Il tramonto dell'utopia* (1965). R. Perusini, Catalogo di *Anticipazioni Memorative*, 721° mostra, Edizioni del Cavallino, 23 giugno - 8 luglio 1970

dalle fotografie - appartenenti alla cultura pop dell'epoca che fa proiettare sulle sculture di chiara discendenza *programmata/cinetica* realizzate dall'artista.

Anselmo Anselmi propone *Situazione limite* [Fig. 25] e nel catalogo viene pubblicato il progetto della struttura che potrebbe ironicamente essere descritta come una sedia dal *design ultra-moderno*, ma che in realtà è funzionalmente opposta allo scopo cui dovrebbe essere destinata. Durante il *vernissage* un performer si siede su di essa nella posizione obbligata, ovvero spalle al pubblico (che lo circonda) e con la testa nascosta.⁴⁹⁰

Sul versante più strettamente legato all'analisi della pittura si pone Patelli, il quale espone in galleria una sua serie di tele nere di diverse dimensioni e con inserti fotografici attraverso i quali intende affermare la perdita della capacità rappresentativa del quadro. [Fig. 26] Come scrive l'artista in catalogo:

Le relazioni tra gli oggetti, un sistema chiuso che si può estendere, solo che NON voglio si estenda, la sua entropia mi spaventa, ed è uguale a zero, rinunciare ad una utopistica Arcadia astratta, introdurre l'esperienza complessa di certa musica pop, di certo cinema underground, che comunicano a tutti i livelli [...]. Il mio lavoro era ed è la pittura-pittura, in essa continuo [...] io trasmetto con queste opere un messaggio che non può raggiungervi, in un canale disturbato.⁴⁹¹

Con questo testo, che sembra quasi rispondere all'opposta sollecitazione di Morelli che vede nel caos entropico la possibilità di un nuovo inizio, Patelli afferma di non voler rinunciare alla concretezza, all'ordine, alla certezza della pittura confrontandosi tuttavia - attraverso gli inserti fotografici - con le diverse funzioni rappresentative rese possibili da differenti mezzi/strumenti/tecniche utilizzati.⁴⁹² La pittura, perché sia tale, non deve necessariamente riferirsi alla realtà ma, cedendo questa funzione alla fotografia, è libera di rappresentare solo sé stessa.

In ultimo, Costalonga - che negli stessi mesi come si è visto [1.5.4] viene invitato a partecipare al laboratorio organizzato da Tramontin alla Biennale di Venezia all'interno della mostra al Padiglione Centrale *Proposte per una esposizione sperimentale* - espone una scultura di *design*, *Traslazione e rotazione*, [Fig. 27] descrivendo nel catalogo molto tecnicamente le possibilità di utilizzo e il funzionamento della stessa. [Fig. 22]

⁴⁹¹ P. Patelli, Catalogo di *Anticipazioni Memorative*, 721° mostra, Edizioni del Cavallino, 23 giugno - 8 luglio 1970

⁴⁹² Lo stesso farà l'artista quando - come vedremo - utilizzerà il dispositivo di registrazione messaggi a disposizione da Paolo Cardazzo per realizzare i due video *Aggiungere/levare* (1974) e *Auto/video/intervista* (1975).

Come si è anticipato in introduzione, non è stato possibile rinvenire il video di documentazione, tuttavia il poster della mostra riporta proprio alcuni degli *still* a partire dai quali è possibile avere un'idea del primo approccio al mezzo. [Fig. 28] Come riporta Paolo Cardazzo, inoltre:

il videotape, con alcuni interventi degli artisti e successivamente mostrato su un televisore in sala per tutta la durata della mostra, spiegava al pubblico la scelta delle loro opere che erano aderenti al tema suggerito dal titolo. [...] Scopo di questo e di altri videotape che seguirono era di aiutare il pubblico a “leggere” una mostra, illustrando il processo tecnico e mentale che sta alla base dell'opera di un artista.⁴⁹³

Dagli *still* da video è possibile dedurre che gli artisti non sono stati ripresi nello spazio espositivo; non si tratta quindi della documentazione della mostra, né sono state documentate la scultura rotante, le proiezioni di Perusini o la dimostrazione *live* di Patelli, come si sarebbe potuto pensare e come avviene in altri casi. Le registrazioni sono avvenute all'interno di uno studio con una camera a mano che si aggira per la stanza inquadrando a mezzo piano i volti degli artisti mentre discutono in una situazione banchettale.⁴⁹⁴ Dal punto di vista tecnico/produttivo ed estetico, si può dire che l'approccio al mezzo ricalca in modo amatoriale quello televisivo avvicinandosi di più alle sperimentazioni milanesi che a quelle bolognesi; in nessun modo, comunque, sono rispecchiate le indicazioni estetico-linguistiche date da Barilli e Schum. Per ciò che concerne la funzione documentaria del dispositivo, si può dire che essa è diversa da quella che per Paolo Cardazzo hanno la fotografia o il cinema. Il gallerista non riprende infatti la mostra come fa attraverso le fotografie, né tenta di costruire una narrazione come aveva fatto nel film *Semi di zucca* o di montare assieme più sequenze come in *Mercato a Rialto*.⁴⁹⁵

2.3.2 Proiezione, trasmissione, produzione (1970-1974)

In questo paragrafo saranno delineate le attività della galleria del Cavallino tra il 1970 e il 1974, ovvero in un momento in cui Paolo e Gabriella Cardazzo iniziano progressivamente ad aprirsi non solo verso la produzione dei video, che fino al 1974 sarà ancora prevalentemente rivolta alla documentazione, ma anche e soprattutto verso la proiezione di film, da quelli più classici a quelli più sperimentali, con fini didattici o *contro-informativi*. I galleristi si impegnano infatti sul fronte

⁴⁹³ Videotapes Cavallino, P. 123

⁴⁹⁴ Dal pavimento che si intravede e dalla libreria si potrebbe ipotizzare che si tratti della casa di Paolo Cardazzo stesso.

⁴⁹⁵ Sebbene non siano attestati a queste date rapporti tra i Cardazzo e i curatori della 3° *Biennale Internazionale della Giovane Pittura. Gennaio '70. Comportamenti, progetti e mediazioni* si può ipotizzare che ne siano arrivati gli echi a Venezia, soprattutto grazie all'articolo di Caramel, *Due vie (Biennale dei giovani a Bologna)*. Cfr., L. Caramel, *Due vie (Biennale dei giovani a Bologna)*, in *NAC*, n. 32, marzo, 1970

della divulgazione della cultura cinematografica, talvolta posta all'incrocio con quella artistica *tout court*, confrontandosi con quanto accadeva localmente (Biennale Cinema e Arti visive) e in rapporto alle cooperative di distribuzione italiane e internazionali. Questo dimostra, ancora una volta, l'apertura e l'interesse di Paolo e Gabriella Cardazzo verso l'immagine in movimento ma anche la nuova funzione che inizia ad avere la galleria in qualità di centro culturale e multi-mediale. Prima di tutto è necessario dire che sin dall'inizio della ricerca si ipotizzava che altri video fossero stati prodotti con il registratore LDL 1000 dopo il primo realizzato nel 1970. Il recente (2016) ritrovamento in un ripostiglio nella ex casa di Paolo Cardazzo a Venezia di alcuni nastri Philips compatibili con il video-registratore LDL 1000 ha confermato questa ipotesi, anche se sulle custodie non sono riportate informazioni che ne aiutino l'identificazione e non si è ancora proceduto alla migrazione del contenuto. Sarebbe stato però inspiegabile il motivo per cui Paolo Cardazzo aspetta tre anni prima di utilizzare nuovamente il dispositivo di registrazione senza, d'altra parte, cambiarne del tutto la funzione.

Stando a Marangon, il momento successivo nel quale il direttore della galleria utilizza il nuovo mezzo è per intervistare Anselmi in occasione della sua mostra del 1973 (13 giugno-5 luglio) ma proprio nel catalogo della personale di Anselmi si trova scritto che durante l'esposizione è stato presentato il videotape numero tre del Cavallino - e non il numero due - consistente in una conversazione tra l'artista e il critico Giuseppe Marchiori al fine di introdurre la mostra. Quando si osservi il materiale digitalizzato dal laboratorio La Camera Ottica è possibile notare che effettivamente vi è una serie di video, raccolti in un *open reel 1/2*⁴⁹⁶ che non sono presenti nella monografia di Marangon e dei quali non si fa cenno in nessuna schedatura da parte di Paolo Cardazzo. Uno di essi presenta, nei titoli iniziali, la dicitura *Video-tape n. 3*. Non si tratta però della documentazione della mostra di Anselmi ma di uno dei primi esperimenti eseguiti - come citano i titoli - da Walter Ballarin, Fabrizio Lanza e Andrea Varisco in un contesto all'aperto.⁴⁹⁷

È Varisco a ricordare, quanto intervistato, che è stato proprio in occasione della registrazione di quel video che iniziano i suoi rapporti con Paolo Cardazzo, precedentemente in contatto con il fratello.

⁴⁹⁶ Nel nastro 0073 (Catalogo DAGMA) sono presenti, in ordine, *Autointervista* (1975) di Patelli, un video senza titolo fatto da Walter Ballarin, Fabrizio Lanza e Andrea Varisco (1975). È inoltre presente la versione italiana del video di De Dominicis dal titolo *Videotape* (1974), in una versione "doppiata" dove, al posto della V. O. in inglese si sente una voce che parla in italiano. Questa è probabilmente la versione di cui si parla in C.G. Saba, *Introduzione. La memoria delle immagini: art/tapes/22. Restauro e 'riattualizzazione'*, in C. G. Saba (a cura di), *Arte in videotape...* Milano, 2007, pp. 61-62. Nello stesso nastro è presente anche un film trasposto in video di Andrea Granchi dal titolo *I militari* (1974-75) che Granchi sostiene essere stato riversato da art/tapes/22 e di cui si è persa la versione in pellicola; infine un video dal titolo *Gondole* (1975) di Andrea Varisco. Nel video è presente anche un lungo piano sequenza nel quale si passa da un esterno ad un interno, prevalentemente con la telecamera rivolta verso il basso, fino ad entrare in una piccola stanza dove viene inquadrato un ragazzo che, come spaventato, si appiattisce al muro.

⁴⁹⁷ Nel video, camera a mano, compaiono scene di vita quotidiana in quella che sembra la zona delle zattere a Venezia.

Ma la realizzazione era avvenuta in vista dell'esame di maturità di Varisco nel 1975 con un dispositivo portatile Sony. Questo fa supporre che esista, in realtà, una stratificazione di "primi" o "terzi" video dovuta anche, ma non solo, al cambiamento della piattaforma tecnologica (da Philips a Sony) e ai vari esperimenti tecnici iniziali.⁴⁹⁸

Se la registrazione di Anselmo e Marchiori è attestata dal libro di Marangon,⁴⁹⁹ quest'ultimo non solo non menziona il secondo ma neppure il quarto *videotape*, nonostante sia documentato dal catalogo redatto da Paolo Cardazzo e Francalanci nel luglio 1973 per la personale di Lesák.⁵⁰⁰ Dalla corrispondenza sembrerebbe che il video sia stato progettato e nella lettera del 19 luglio 1973 il gallerista chiede all'artista se e quando è possibile realizzare il *videotape*, proponendogli di organizzare il tutto prima del 27 luglio, quando dovrà partire per l'India. Non seguono risposte e si suppone che il video non sia stato mai eseguito.⁵⁰¹ Se, dunque, il secondo *tape* può essere andato perduto a causa del salto tecnologico dal Philips LDL 1000⁵⁰² al Sony il quarto non sembra essere mai stato realizzato. Sempre nel 1973, in settembre,⁵⁰³ per la 780° mostra personale di Mario Deluigi, viene realizzato quello che è indicato come il quarto *tape* Cavallino. Il video sarà poi intitolato da Paolo Cardazzo *Costruire con la luce*⁵⁰⁴ e consiste in una conversazione tra l'artista spazialista e Anton Giulio Ambrosini durante la quale il primo descrive al suo interlocutore la propria tecnica pittorica.⁵⁰⁵

In questo stesso periodo, come si anticipava, l'interesse di Paolo e Gabriella Cardazzo non è solo rivolto (e non primariamente) al video ma anche alla pellicola e, in particolare, secondo Marangon - il quale riporta una testimonianza di Paolo Cardazzo - l'idea di organizzare alcune rassegne cinematografiche deriva dall'incontro con Luginbühl datato al 1972. Dai carteggi presenti nell'archivio di Luginbühl a Padova⁵⁰⁶ si intuisce però che quest'ultimo già nel febbraio del 1971 propone a Renato Cardazzo di organizzare una rassegna di film della cooperativa cinematografica

⁴⁹⁸ Sembra inoltre che il video già in questa primissima fase sia stato usato da Paolo Cardazzo anche per documentare alcuni momenti della sua vita familiare, come testimonierebbe un nastro compatibile con l'LDL 1000 sopra il quale sono riportati i nomi delle figlie Barbara e Angelica.

⁴⁹⁹ Il viene mostrato durante la mostra L. M. Barbero (a cura di), *L'officina del contemporaneo...* Milano, 1997

⁵⁰⁰ Catalogo della 778° mostra del Cavallino, Edizioni del Cavallino, 6-31 luglio 1973

⁵⁰¹ «Dear mr. leak, just few lines to inform you about your exhibition at our gallery. [...] I'm leaving for India around July 27 but if it is possible for you to come before this date we may realize the videotape». Fascicolo mostra personale Lesak, 1973 (Faldone 1973), Archivio del Cavallino (Fondazione Giorgio Cini)

⁵⁰² Tra videoregistratori individuati in archivio vi è anche il modello successivo della Philips, l'LDL 1002 (non portatile). Vi sono poi: Sony *open-reel* trovati in archivio vi sono il Sony AV-3520CE e il Sony AV3670CE. Sono stati individuati anche due VCR U-Matic poi anche quelli U-Matic, il VP-7040 (PAL/NTSC) e il VO-2630 (PAL).

⁵⁰³ La mostra si tiene dal 5 al 21 settembre 1973. Il video è stato erroneamente datato nella monografia di Marangon al 1975. Cfr., Catalogo della 780° mostra del Cavallino, Edizioni del Cavallino, 5 al 21 settembre 1973

⁵⁰⁴ Il video viene mostrato durante la mostra L. M. Barbero (a cura di), *L'officina del contemporaneo...* Milano, 1997

⁵⁰⁵ Anche in questo caso, come in quello di Marchiori, la registrazione è attualmente visibile in digitale.

⁵⁰⁶ Conservati in alcuni faldoni non ancora ordinati e catalogati a casa di Flavia Randi, la moglie di Sirio Luginbühl (Archivio privato di Sirio Luginbühl).

di Padova alla galleria del Naviglio (Milano),⁵⁰⁷ ma allo stato attuale delle ricerche non è possibile determinare se abbia mai avuto luogo.⁵⁰⁸ È tuttavia ipotizzabile che lo stesso Luginbühl avesse scritto, nel febbraio 1971, anche ai due fratelli Paolo e Gabriella Cardazzo proponendo loro la stessa rassegna o che sia stato Renato Cardazzo a metterli in contatto.⁵⁰⁹ In ogni caso è certo che entro il 22 luglio del 1971 il film-maker e i galleristi si conoscono e i secondi hanno già dimostrato il loro interesse per «il medium del film», come scriveranno a Luginbühl. Quest'ultimo, infatti, suggerisce a Gregory Markopoulos⁵¹⁰ di rivolgersi a loro per l'acquisto di alcune sue pellicole.⁵¹¹

Paolo Cardazzo sottolinea il contributo del film-maker, in particolare, per la costruzione di una rete di contatti che la galleria inizia ad avere a partire dal 1972, anno in cui nei cataloghi compaiono le prime notizie relative a rassegne di film sperimentali tra cui, l'1° marzo, verranno presentati - con gli artisti presenti - alcuni film di Luginbühl e Franco Vaccari.⁵¹² Ma l'interesse dei due fratelli verte anche sui film *sull'arte*. A testimonianza vi è il fatto che fra il 1971 e il 1972 la galleria inizia una fitta corrispondenza con enti londinesi tenuta, in particolare, da Gabriella Cardazzo, che già a partire dal novembre del 1971 invia alla London Film Makers Co-op una richiesta per avere il

⁵⁰⁷ Nella risposta di Renato Cardazzo a Sirio Luginbühl, il primo si dice molto interessato al progetto e propone di incontrarlo a Milano; il 22 giugno Renato Cardazzo scrive che la proiezione delle pellicole può avvenire attorno all'1 Luglio. Non è chiaro cosa sia successo ma il 30 giugno Renato Cardazzo scrive che il momento è ormai troppo avanzato con la stagione e rimanda la proiezione dei films della Cooperativa Cinematografica di Padova all'inizio della stagione successiva. Nell'ultima lettera individuata nell'archivio di Sirio Luginbühl mandata da Renato Cardazzo, quest'ultimo rimanda l'incontro a Venezia, nel settembre del 1971. Questo incontro potrebbe aver anche portato alla conoscenza di Sirio Luginbühl e Daniela Palazzoli. Nel 1977, l'incontro porterà alla collaborazione del primo con la seconda per la stesura del libro D. Palazzoli, *Fotografia cinema videotape...* Milano, 1976.

⁵⁰⁸ Come si è detto, ad oggi l'archivio della galleria del Naviglio risulta perduto ma sembrerebbe che la proiezione non sia mai avvenuta in quanto nell'archivio di Luginbühl non sono individuabili altri documenti relativi a questo evento, né quest'ultimo viene mai citato nelle auto-biografie di Michele Sambin, Luginbühl e Paolo Gioli tre degli artisti più attivi alla C.C.I. di Padova.

⁵⁰⁹ Potrebbe essere anche la vicinanza al Gruppo N a far sì che Luginbühl - che aveva partecipato alle attività del gruppo padovano come "teorico" - entri in contatto con i galleristi per la sicura conoscenza di Alberto Biasi da parte di Paolo e Gabriella Cardazzo.

⁵¹⁰ Franco Quadri fa riferimento a Markopoulos e alla rassegna di Cinema Underground organizzata al Club Nuovo Teatro di Milano inaugurata il 29 gennaio 1970. Nella stessa rassegna vengono presentati anche il Cinema Libero Europeo e il Cinema Italiano Indipendente (A. Leonardi, Baruchello, De Bernardi, Bargellini, Grifi, Anna & Martino Oberto, Adamo Vergine e Mario Schifano). Cfr., F. Quadri, *Markopoulos o del film-ritratto*, in NAC, n. 30, febbraio, 1970.

⁵¹¹ L'acquisto non andrà a buon fine a causa dei prezzi troppo alti. Cfr. Corrispondenza del 22 luglio 1971 - Gregory Markopoulos a Paolo Cardazzo (Cartella Corrispondenza, 1971) e seguenti lettere. Il 17 agosto Markopoulos scrive a Paolo Cardazzo che sa che i suoi film sono molto costosi ma è la riproduzione del film ad essere dispendiosa e questo è l'unico modo per lui di guadagnare. I film proposti a Paolo Cardazzo sono *Index-Hans Richter*, *Moment*, e *Cimabue!* *Cimabue!* per un ammontare dai 3.000 ai 15.000 dollari. Fascicolo Corrispondenza, Archivio del Cavallino.

⁵¹² Nel libro di Dino Marangon Paolo Cardazzo riporta che il film di Franco Vaccari *Placenta azzurra* (1968, 8mm, colore, 10") lo aveva colpito molto all'epoca. «Il titolo è riferito alla videosfera che tutti ci avvolge come un'enorme placenta. Un film sul medium in cui un'importanza fondamentale ha il montaggio: il cinema e il video sono materiali plasmabili attraverso cui si possono fare moltissime cose. In *La placenta azzurra* si rappresentano le varie condizioni del mondo che esce da un iniziale stato caotico per acquisire una forma che si disgrega con la stessa velocità con cui si è creata». Cfr., S. Luginbühl, *Cinema underground oggi...* Padova, 1974; cfr., anche A. Madesani, *Le icone fluttuanti...* Milano, 2002

catalogo di film, non solo quelli *d'artista*, ma anche quelli (documentari) *sugli artisti* dall'avanguardia in poi.⁵¹³

La serie di lettere tra Gabriella Cardazzo e la London Film-Makers che si susseguono nel 1972 dimostra che l'interesse della galleria verterà in primo luogo sui film di Andy Warhol (*Couch*, 1964) e di Michael Snow (*Wavelength*, 1967), anche se le prime proiezioni degli stessi sono attestate nei cataloghi della galleria del Cavallino solo a partire del 1975.⁵¹⁴ Si tenga anche presente che Michael Snow aveva presentato i suoi film al già citato *Festival dei due mondi* a Spoleto che tra il 24 giugno e il 9 luglio del 1972 aveva anche ospitato la rassegna *Filmperformances* curata da Bonito Oliva e Bruno Corà; è ipotizzabile sia anche per questo che Paolo e Gabriella Cardazzo mostrano un interesse verso la pellicola.⁵¹⁵

A partire dal 1973 i due fratelli possono iniziare a contare comunque su un'ampia rete di contatti. Si attesta la conoscenza, da parte di Gabriella Cardazzo, del British Film Institute al quale la prima si reca mentre è a Londra in uno dei suoi numerosi viaggi. Dalla corrispondenza che segue, i film cui Gabriella Cardazzo, in questo caso, è interessata, sono *Art in Revolution*, (1972) *Malevich Suprematism* (1971) e *Cast* (1971) in programma alla galleria il 5 aprile del 1973 mentre *Francis Bacon - Painting from 1944 to 1962* (1963), *Richard Hamilton* (1969) e *Magritte: the False Mirror* (1970) sono previsti per il 15 aprile dello stesso anno.⁵¹⁶ Si tratta, come si può desumere dai titoli, di documentari, ma gli innumerevoli scioperi che in quel momento bloccano completamente gli uffici postali italiani (e dei quali si parla anche nella rivista *NAC*) impediscono la proiezione dei film i quali, come riporta la corrispondenza tra marzo e dicembre 1973, saranno spediti indietro.

Il 24 marzo 1973 sono invece mostrati i film d'artista *Sulla laguna* (1971) e *Blud'acqua* (1972) di Sambin⁵¹⁷ - entrato in contatto con Paolo Cardazzo proprio in questa occasione grazie a Luginbühl -

⁵¹³ «Dear sirs, as we are interested to present in our gallery during the next season, some movies done by artist or about artist we would be very grateful if you may send us the catalogue. [...] Please take note that our gallery presents only artists on avant-garde, modern art». Gabriella Cardazzo a London Filmmakers, Corrispondenza generica. La lettera è datata novembre 22, 1972, ma si pensa sia un errore in quanto la lettera successiva è datata gennaio 1972 e fa riferimento al catalogo già inviato dalla London Filmmakers.

⁵¹⁴ *Couch* viene proiettato il 18 aprile 1975 mentre l'11 Maggio 1976 viene proiettato *Wavelength* di Snow; questo secondo film-maker era già sicuramente noto in Italia a queste date, presentato nel 1972 al Festival di Pesaro e poi nel 1973 e di nuovo nel 1975 al Film Studio '70 di Roma, dove riscuote un grande successo. S. A. *Spazio e tempo di Michael Snow in una stanza "vuota" di New York*, in *Paese Vera*, 29 aprile 1975. Archivio del Cavallino.

⁵¹⁵ Nella lettera di Carpi a Gabriella, 1976, si fa riferimento a *Wavelength*. Eve, moglie di Carpi, lavora per *Parachute* e inizia da qui la collaborazione con la rivista, anche se quest'ultima viene venduta al Cavallino solo dopo il 1976 perché prima era destinata al Padiglione del Libro. Cfr., Fascicolo Cioni Carpi (Faldone 1976). Archivio del Cavallino.

⁵¹⁶ *Art in Revolution*, (Lutz Becker, b/n e col., 60', 16mm, 1972) *Malevich Suprematism* (Lutz Becker, b/n, 13', 16mm e 35mm, 1971) e *Cast* (Peter Dockey, col. 13', 16mm, 1971), *Francis Bacon - Painting from 1944 to 1962* (David Thompson, col., 11', 16mm, 1963), *Richard Hamilton* (James Scott e Richard Hamilton, Col., 25', 16mm, 1969) e *Magritte: the False Mirror* (David Sylvester, col., 22', 16mm, 1970). Cfr., Fascicolo British Film Institute (Faldone 1974). Archivio del Cavallino.

⁵¹⁷ Per visionare i film si veda www.michelesambin.com [visitato in data 15/06/2016]

mentre, il 17 novembre, vengono presentati quelli sperimentali di John Whitney, Scott e Freude Bartlett, Gunvor Nelson e Standish Lawder.⁵¹⁸

Nell'organizzare le proiezioni probabilmente Paolo e Gabriella Cardazzo guardano alla *Mostra Internazionale del Film sull'Arte*⁵¹⁹ ma è ipotizzabile che l'interesse crescente per le proiezioni alla galleria sia anche diretta conseguenza di quanto stava avvenendo nel territorio di Venezia in ambito cinematografico proprio tra il 1970 e il 1974. La Mostra del Cinema, diversamente dalla Biennale Arti Visive, aveva subito già un profondo rinnovamento a partire dal 1963 grazie a Luigi Chiarini. Dopo di lui, direttore fino al 1968, e in seguito a dure contestazioni, le edizioni della mostra dal 1969 al 1979 furono non competitive, le prime due dirette da Ernesto G. Laura mentre quella del 1972 da Gian Luigi Rondi,⁵²⁰ che in realtà non disponeva della carica di direttore ma di quella di vice-commissario per il cinema e che sarà ben presto sotto attacco.⁵²¹

La contestazione, che non è più portata avanti solo da chi è 'fuori dal sistema' ma anche dagli 'addetti ai lavori' porta, nell'agosto del 1972, L'ANAC (Associazione Nazionale Autori Cinematografici) e l'AACI (Associazione Autori Cinematografici Italiani) a organizzare a Venezia una contro-manifestazione cinematografica parallela e in aperto contrasto con quella ufficiale, dal titolo *Le giornate del cinema italiano* che si terrà anche nel 1973, quando la Mostra del Cinema non sarà organizzata, contribuendo ad acuire la crisi e, anzi, rendendo ancor più evidente l'urgenza di una riforma radicale della manifestazione biennale.

⁵¹⁸ Non si hanno notizie in merito a quando e con chi, esattamente, Paolo e Gabriella Cardazzo entrano in contatto per l'organizzazione di questa seconda serie, ma da questo momento la galleria è attivissima. I film sono *Experiments in Motion Graphic* (1968) e *Permutations* (1968). Whitney alle date della presentazione dei film al Cavallino risiede a Londra. È probabile che questi film siano tutti arrivati grazie al contatto con la London Film-Makers o il British Film Institute. Dell'opera *Permutation* parla anche Daniela Palazzoli nel libro *Fotografia Cinema e Videotapes. L'uso artistico dei nuovi media*. «Disegni e motivi grafici dal geometrismo molto elementare vengono elaborati da un calcolatore elettronico per trarne un numero potenzialmente infinito di variazioni e visualizzazioni su uno schermo video». Gli altri film sono *Stand Up* e *Be Continued* (s.d.) di Scott e Freude Bartlett, *My Name is Oona* (1969, 10') e *Take Off* (1972, 10') di Gunvor Nelson e *Necrology* (1970) di Standish Lawder.

⁵¹⁹ Cfr., *Vita della Biennale*, in, *Bollettino d'arte*, nn. 62, 63, 64, 65, 1968-1969

⁵²⁰ L'anno successivo Rondi dà le dimissioni e, poiché lo statuto non era ancora stato rinnovato, la Mostra del Cinema salta, come tutte le altre manifestazioni della Biennale. Gli autori italiani ne approfittarono per organizzare la seconda edizione delle Giornate. Dal 1974 al 1976, sotto la direzione di Giacomo Gambetti, si tenta la strada di una Mostra "diversa", con "proposte di nuovi film", omaggi, retrospettive, convegni, mantenendo delle proiezioni decentrate a Venezia. Nel 1977 si svolge una manifestazione sul cinema dell'Europa dell'Est, che si integrò nel progetto della Biennale sul "dissenso culturale". Nel 1978 la Mostra non ebbe luogo. d ogni modo, nonostante le difficoltà e il periodo negativo, in queste edizioni passano a Venezia molti film indicativi del rinnovamento del cinema negli anni '70, tra cui si possono ricordare *The Devils* (I diavoli) di Ken Russell (1971), *Sunday Bloody Sunday* (Domenica, maledetta domenica) di John Schlesinger (1971), *Warnung vor einer heiligen Nutte* (Attenzione alla puttana santa) di Rainer Werner Fassbinder (1971), *Brewster McCloud* (Anche gli uccelli uccidono) di Robert Altman (1971), *A Clockwork Orange* (Arancia meccanica) di Stanley Kubrick (1972), *Die Angst des Tormannes beim Elfmeter* (Prima del calcio di rigore) di Wim Wenders (1972), *Badlands* (La rabbia giovane) di Terrence Malick (1975), *Novecento* (1976) di Bernardo Bertolucci, *La dernière femme* (L'ultima donna) di Marco Ferreri (1976). Cfr., <http://www.labiennale.org> [visitato in data 27/11/2016]

⁵²¹ Cfr., E. Zocaro, *Mostra del Cinema di Venezia*, disponibile al sito, <http://www.treccani.it> [visitato in data 27/11/2016]

L'evento - *Le giornate del cinema italiano*, che aveva avuto luogo nel centro storico della città e, per questo motivo, poteva contare di una buona visibilità - dovette risultare effettivamente importante perché alla riapertura della *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia* (34° Edizione, 1974), al cinema più tradizionale si affianca una rassegna come *Cinema, città, avanguardia* (comprendente anche un seminario internazionale sul tema omonimo il 28 e il 29 ottobre)⁵²² che ha luogo ai Magazzini del Sale (all'epoca i cosiddetti 'Saloni' alle Zattere) tra il 16 ottobre e il 17 novembre 1974 e alla quale i Cardazzo contribuiscono prestando il film *Dreams that Money Can Buy* (1947) di Richter. La rassegna si articolava tra varie sezioni dai titoli: *Il cinema sovietico: arte, industria e stato*; *L'avanguardia francese: cinema critica e capitale*; *Il documentario sociale*; *Sperimentalismo astratto e avanguardia sperimentale* durante la quale viene appunto proiettato il film di Richter;⁵²³ *Avanguardia tedesca e società*; e infine *La propaganda, la città e il fascismo*.

Se Paolo e Gabriella Cardazzo potevano guardare da un lato alla *Mostra del Cinema di Venezia* opponendosi alla sua impostazione ancora tradizionale con una programmazione molto varia, come dimostrano le proiezioni a partire dal marzo del 1974⁵²⁴ confrontate con quelle del FilmStudio 70 (uno dei primi centri romani per la promozione del cinema indipendente e *d'essai*) nell'aprile del medesimo anno,⁵²⁵ i galleristi facevano anche riferimento a quest'ultimo che, proprio tra il 1974 e il 1975, si costituisce in cooperativa di distribuzione cinematografica perché «c'era bisogno di fornire al cinema indipendente un suo sistema nervoso autonomo, in grado di coprire la necessità del bisogno sociale di vedere il cinema in modo diverso».⁵²⁶

A testimoniare del rapporto instaurato tra la cooperativa romana e la galleria veneziana, oltre allo stesso Cardazzo che afferma di essere stato in contatto con il FilmStudio 70 senza tuttavia

⁵²² In, *La Biennale*, annuario 1974/1975, A.S.A.C., Venezia, 1976, pp. 260-261

⁵²³ Insieme ai film di Eggeling, Ruttmann, Reiniger, Fischinger, Len Lye, Bartosch, Gross e Hoppin, J Leyda e H. Smith. Cfr., *Ivi*, pp. 266-267

⁵²⁴ *Commiato* (s.d.) di Alberto Bertoldi, *Giorni nudi* (s.d) di Andrea Pagnacco, *Luciana alla Biennale* (1965) di Frollo Marchesani e *Malinconia per una città* (1969) di Leonardo Castellani e Adriano Borgonovo. Il 25 Marzo 1974 sono programmati invece *All'armi siam Fascisti* (1961-62) di Del Fra, Magnini, Miccichè e *To Charlie Parker* (1970) di Leo de Bernardinis e Perla Pergallo; il 5 aprile 1974 *The Lonesome Cowboy* (1968) e il 12 aprile *My Hustler* (1965), entrambi di Andy Warhol; e il 28 giugno *N.Y., N.Y.* (1957) di Francis Thompson, *Sirius Remebered* (1959) di S. Brackhage, *Bardo Follies* (1967) di George Landow, *Mass* di B. Baillej (Data non trovata), *Vivian* (1965) di Bruce Conner e *Breath Death* (1963) di S. Vanderbeek. Può essere che la scelta di proiettare questo film derivi dalla conoscenza di Celli e Sillani. Infatti, alla Cappella Underground nella sezione "cinema" il film di Leo De Berardinis e Perla Peragallo è stato programmato nell'aprile 1971. Anche se le date sono molto distanti, sappiamo che già dal 1969 Paolo Cardazzo è in contatto con la Cappella Underground e già si sta parlando di film; è possibile quindi che il gallerista veneziano abbia preso spunto anche dalla programmazione a Trieste. Cfr., *Raccoglitore cataloghi del Cavallino 1974 e 1975*.

⁵²⁵ Nel programma dell'aprile 1974 del FilmStudio 70 è prevista per il 13 la proiezione del film di Warhol *Lonesome Cowboys* (1968) e per il 14 quello dal titolo *My hustler* (1965). Alla galleria del Cavallino lo stesso programma è previsto il 5 aprile 1974 (*The Lonesome Cowboy*) e il 12 aprile *My Hustler*.

⁵²⁶ Pier Farri a Paolo Cardazzo, lettera del 15 aprile 1975, Fascicolo Corrispondenza, Archivio del Cavallino

esplicitare chi,⁵²⁷ vi sono alcune lettere tra il primo e Adriano Aprà nelle quali, dopo aver ringraziato quest'ultimo per il catalogo dei film underground, Paolo Cardazzo si dice interessato al programma n. 2.⁵²⁸ Probabilmente è grazie a questa stessa collaborazione se, nel 1975, seguiranno le proiezioni dei film di Francis Thompson,⁵²⁹ Stan Brackhage,⁵³⁰ George Landow,⁵³¹ Bruce Baillie,⁵³² Robert Breer,⁵³³ John Stehura,⁵³⁴ Bruce Conner,⁵³⁵ Stan Vanderbeek,⁵³⁶ Pat O'Neil⁵³⁷ e Andrew Noren.⁵³⁸ Ma i programmi sono realizzati anche in collaborazione con il Cinema 1 di Padova e a dimostrazione vi è il ciclostilato del Cine Club padovano datato febbraio 1975, all'interno del quale sono previsti i film di John Whitney e John Ducane che, il 24 dello stesso mese, sono proiettati anche alla galleria del Cavallino, assieme a quelli di Vanderbreek, Franz Zwartjes e Standish Lawder.⁵³⁹

L'eclittismo è dimostrato anche dall'apertura verso i film sperimentali europei, come accade nell'aprile del 1975, quando la rassegna organizzata prevede l'olandese Mattijin Seip, afferente alla Dutch Film Co-op, l'inglese Peter Gidal e l'americano naturalizzato londinese Steve Dwoskin. Altre proiezioni, nel 1975 sono rivolte al cinema sperimentale del canadese Michael Snow - del quale vengono proiettati *Wavelength*⁵⁴⁰ (1966-67) e *Back and forth* (1968-69)⁵⁴¹ e quello d'artista di Carolee Schneemann *Fuses* (1965-68).⁵⁴²

⁵²⁷ Cfr., D. Marangon, *Videotapes del Cavallino*. Venezia, 2004

⁵²⁸ Il programma non è stato individuato tra i documenti dell'archivio. Cfr., Corrispondenza varia individuata in uno dei fascicoli non ordinati presenti nell'archivio da titolo *Corrispondenza*. Archivio del Cavallino

⁵²⁹ Il 28 giugno 1974 viene proiettato *N.Y., N.Y.* (1957). Cfr., Raccoglitore cataloghi del Cavallino 1974

⁵³⁰ Il 28 Giugno 1974 viene proiettato il film *Sirius Remembered* (1959). Il 14 Aprile 1975 *Fire of Waters* (1965), *He was born, he suffered, he died* (1974), *Western History* (1971). Il 19 Aprile 1975 *Lovemaking 1 and 2* (1968). Cfr., Raccoglitore cataloghi del Cavallino 1974 e 1975

⁵³¹ Il 28 giugno 1974 viene proiettato *Bardo Follies* (1966); il 19 Aprile 1975 *Thank you Jesus* (1973) e *Remedial Reading Comprehension* (1970-72). Cfr., Raccoglitore cataloghi del Cavallino 1974 e 1975

⁵³² Il 28 giugno 1974 viene proiettato *Mass for the Dakota Sioux* (1964); il 14 Aprile 1975 *Tung* (1966), *Quick Billy* (1966) e *Valentin de la Serra* (1967). Cfr., Raccoglitore cataloghi del Cavallino 1974 e 1975

⁵³³ Il 19 Aprile 1975 viene proiettato *Cartoons* (1957-70). Cfr., Raccoglitore cataloghi del Cavallino 1975

⁵³⁴ Il 19 Aprile 1975 viene proiettato *Cybernetik 5-3* (1965-68). Cfr., Raccoglitore cataloghi del Cavallino 1975

⁵³⁵ Il 28 giugno 1974 viene proiettato *Vivian* (1965). Cfr., Raccoglitore cataloghi del Cavallino 1974

⁵³⁶ Il 28 giugno 1974 viene proiettato *Breath Death* (1964). Cfr., Raccoglitore cataloghi del Cavallino 1974

⁵³⁷ Il 14 Aprile 1975 viene proiettato *7362* (1965-67). Cfr., Raccoglitore cataloghi del Cavallino 1975

⁵³⁸ Il 15 Aprile 1975 viene proiettato *Kodak ghost poem - part 1* (1968). Cfr., Raccoglitore cataloghi del Cavallino 1975

⁵³⁹ Seguendo le proiezioni, così come queste sono elencate nei cataloghi della galleria, è possibile notare ancora una volta che Paolo e Gabriella Cardazzo non sono solo interessanti al film d'arte o d'artista, né tantomeno esclusivamente a quelli *underground* e sperimentali. Infatti, tra l'aprile e marzo del 1975, ad una nuova rassegna di film di Sabin e Luginbühl (*Tob e Lia* e *Ritratti di Rose*) è affiancata quella di alcuni "classici" della tradizione cinematografica quali *Citizane Kane* (Orson Welles, 1941), *Il sospetto* (*Suspicion*, 1941) e *Io confesso* (*I Confess*, 1953) di Alfred Hitchcock e quella di commedie come *I Dimenticati* (*Sullivan's Travels*, 1941) di Preston Sturges, *Totò al giro d'Italia* (1948) di Mario Mattoli e *Il favoloso Dottor Dolittle* (*Doctor Dolittle*, 1967) di Richard Fleischer. Cfr., Raccoglitore cataloghi del Cavallino 1975

⁵⁴⁰ Proiettato il 15 Aprile 1975. Cfr., Raccoglitore cataloghi del Cavallino 1975

⁵⁴¹ Proiettato il 20 Aprile 1975. Cfr., Raccoglitore cataloghi del Cavallino 1975

⁵⁴² Nel video 0095 DAGMA è presente un tele-cinema del film *Fuses* nella versione datata 1967 e *Part I of Autobiographical Trilogy*, attualmente distribuzione dall'Electronic Arts Intermix (probabilmente sempre nel 0095 c'è un pezzettino anche del film di Raban).

Significativamente nel 1976 non si hanno notizie di film proiettati ma in questo stesso periodo Gabriella Cardazzo, dopo aver cercato di organizzare la proiezione di alcune pellicole dell'artista Cioni Carpi in maggio, alla Fiera dell'Arte di Bologna, chiede a quest'ultimo di portare i lavori in occasione della sua personale alla galleria prevista per il settembre del 1976. Per ragioni che non è stato possibile chiarire⁵⁴³ i film non saranno però proiettati ed è proprio da qui che il numero di pellicole proposte si riduce drasticamente e si tratterà quasi esclusivamente di film di stampo narrativo e "tradizionale"⁵⁴⁴ ad eccezione delle proiezioni organizzate nello spazio della galleria durante i laboratori che Paolo Cardazzo programma [2.4.6; 2.4.7; 2.4.9]. Nel febbraio del 1977, nell'ambito del primo laboratorio vengono proiettate, assieme ai film di Luginbühl e Sambin, alcune pellicole degli inglesi Renny Croft, Raban, Jenny Okun, Guy Sherwin, Richard Welsby, Malcon Legrice, Martin Hearn e Chris Welsby. L'11 aprile del 1978, in omaggio a Carlo Cardazzo, sono proposti due film di Pasinetti *Il canale degli angeli*⁵⁴⁵ e *Venezia Minore*⁵⁴⁶ nell'ambito di una mostra fotografica dedicata al regista a cura di Paolo Cardazzo, Etta Lisa Basaldella e Carlo Montanaro.⁵⁴⁷

Il dissolversi della programmazione, che vede un *exploit* tra il 1974 e il 1975 e poi lentamente perde d'importanza, è inversamente proporzionale all'interesse che il video e le nuove forme artistiche performative e immateriali suscitano soprattutto su Paolo Cardazzo. Se si confrontano le attività della galleria a queste date con il contesto nazionale descritto nella prima parte [1.3] è proprio a cavallo del decennio che in entrambi i casi si assiste ad una definizione e distinzione sempre più evidente tra pellicola e video e, contestualmente, all'espandersi di mostre ed esposizioni dedicate a pratiche (video) concettuali e performative.

⁵⁴³ Non c'è stato ancora il tempo di coinvolgere Gabriella Cardazzo in questa questione.

⁵⁴⁴ Se si escludono *A Bigger Splash* (1973, proiezione del 7 gennaio 1976, di Jack Hazan, Cannes, Film Festival 1974) e *Wavelength* (proiezione del 11 Maggio 1976) gli unici film proposti (entrambi acquistati dai galleristi) che saranno mostrati tra il gennaio e l'ottobre del 1977 sono *Morte a Venezia* (Visconti, 1970, proiezione in data 8 Gennaio 1976), molto probabilmente su suggerimento di Carlo Montanaro che in questo periodo sembra avere molta influenza sulle scelte dei film da proiettare, come sostiene Gabriella Cardazzo, e che firma la ricevuta del prestito richiesto alla S. Paolo Film di Mestre; il musical *Forty Second Street* (1933, Lloyd Bacon, proiezione in data 14 Gennaio 1976), che nel maggio dell'anno precedente era stato in programma al Teatro Ruzante di Padova all'interno delle rassegne organizzate da Cinema 1; infine *Ultimo Tango a Parigi* (1972, proiezione in data 4 Marzo 1976) di Bertolucci; *Portugal* (1975, proiezione in data 11 Marzo 1976); *Breve Incontro (Brief Encounter)*, 1945, proiezione in data 20 maggio 1976) di David Lean e *Don't Look Now* (1973, proiezione in data 21 ottobre 1976) di Nicholas Roegg. Da documenti sparsi individuati nell'Archivio del Cavallino.

⁵⁴⁵ Chiesto in prestito all'Archivio Storico della Biennale di Venezia. Carlo Montanaro in *Generazione intermedia* scrive che la galleria ha fatto fare la prima ristampa a passo ridotto di questo lungometraggio che non si vedeva dal 1934. Cfr., C. Montanaro, *Quando 'cinema voleva dire proprio e solo cinema'*, in R. Caldura (a cura di), *Una generazione intermedia. Percorsi artistici a Venezia negli anni '70*, catalogo della mostra, Arti Grafiche Venete, Venezia, 2007

⁵⁴⁶ Dal catalogo è possibile dedurre che la pellicola è stata chiesta in prestito alla Cineteca Italiana di Roma. Cfr., Catalogo *Francesco Pasinetti*, 854° mostra del Cavallino, Edizioni del Cavallino, Venezia, 11-28 aprile 1978

⁵⁴⁷ Cfr., *Ibidem*

Ma se la Biennale Arti Visive nel 1972 affermava con gran forza la valenza del video come *opera*, la ricezione degli artisti locali e della galleria è più tarda e in questi anni sembra che Paolo Cardazzo sia più interessato all'uso del dispositivo per documentare il contesto artistico veneziano a partire dal dopoguerra o per partecipare attivamente alle manifestazioni cittadine. Lo si vedrà più chiaramente nel prossimo paragrafo [2.3.3] dedicato ad approfondire la serie di video che il gallerista più tardi chiamerà *Arte a Venezia nel dopoguerra* e che dimostrano il tentativo di Paolo Cardazzo, anche forse ispirato dai film sull'arte proiettati in galleria, di documentare le attività culturali di Venezia; ed è chiaro nel video di contro-informazione prodotto dal gallerista durante la protesta per i Magazzini del Sale.

Se probabilmente i galleristi erano a conoscenza della mostra *Gennaio '70*, quest'ultima sembra essere per Paolo e Gabriella Cardazzo l'unica fonte d'informazione relativa al video; in questi anni l'uso del dispositivo, anche nei contesti artistici, è il più disparato e Paolo Cardazzo ha accolto molto di più i temi politici e contro-culturali in questa prima fase, tanto che, come si vedrà [2.4.2] nel catalogo della prima mostra di video organizzata alla galleria del Cavallino nel 1975 viene pubblicato un testo di Francalanci - che continua a collaborare attivamente - intitolato *V.T. is not T.V.*, a sottolineare la volontà di differenziarsi dal (o porsi in alternativa al) linguaggio e ai contenuti televisivi tradizionali.

Come vedremo più approfonditamente, nel 1974 [2.4.1] il direttore della galleria realizza la prima opera in video e, significativamente, è Paolo Cardazzo stesso l'autore insieme a Stufi, segno di un'espansione netta del concetto di arte consentita anche dal nuovo dispositivo ma, più in generale, in linea con l'abbattimento dei confini disciplinari e del modello artistico 'borghese' come avviene, in questo medesimo periodo, nei centri di produzione di Giaccari e Francesco Carlo Crispolti. L'evolversi del centro di produzione è determinato invece dall'incontro di Paolo Cardazzo con alcuni dei direttori dei centri di produzione attivi sul territorio e, prima fra tutti, con Bilocchi che anche grazie all'intercessione del gallerista veneziano entra in contatto con Ripa di Meana e Dorigo. Come si vedrà [2.4.3], infatti, la produzione dei video alla galleria si farà più fitta anche in concomitanza con la riapertura de La Biennale Arti Visive, che nel 1976 dedica ampi spazi al nuovo dispositivo.

2.3.3 Arte a Venezia 1974-1977

Prima di passare all'analisi della storia della galleria come centro di produzione videoartistica in questo paragrafo si tratterà di un gruppo di video di documentazione che Paolo Cardazzo ha intitolato, nel volume a cura di Marangon, *Arte a Venezia nel dopoguerra*. I nastri sono prodotti in

diverse occasioni, durante tutti gli anni Settanta, ma si è ritenuto dovessero essere analizzati a parte perché gli artisti coinvolti, così come la struttura e il linguaggio messi in campo, li rendevano molto diversi non solo da quelli *d'arte*, ma anche da quelli realizzati per documentare performance e altri eventi organizzati da Paolo Cardazzo. [2.4] La differenza riguarda sia i contenuti trattati che l'impostazione data; infatti in questo caso gli artisti, i critici e i direttori di teatro appartengono per lo più alla generazione precedente a quella del giovane gallerista e degli artisti che inizieranno a sperimentare il video.

Secondo quanto attestato nel libro di Marangon sarebbe già a partire dalla mostra *Anticipazioni memorative* (1970) che vi è l'intento di produrre una 'serie' di documentazioni intitolate *Arte a Venezia nel dopoguerra*. Ma è più probabile che la volontà sia nata di conseguenza alle registrazioni del 1973 e che si sia poi sviluppata a partire dal 1974, anno nel quale Paolo Cardazzo partecipa alla protesta contro la demolizione dei *Saloni* (gli attuali Magazzini del Sale), poco prima che quest'ultimi ospitassero la già citata rassegna cinematografica *Cinema, Città, Avanguardia* e la mostra dal titolo *Ugo Mulas: Le Verifiche e la storia delle biennali* (16 ottobre-17 novembre 1974).⁵⁴⁸

All'inizio del 1974 quelle stesse costruzioni avevano rischiato l'abbattimento per ordine del Comune di Venezia, intenzionato a costruirvi le piscine comunali. Tra i protagonisti della mobilitazione che portò il Sindaco Giorgio Longo (Democrazia Cristiana) a desistere dall'iniziativa, il contributo di Paolo Cardazzo fu certamente importante non solo perché - come vedremo - egli parteciperà attivamente alla protesta, ma anche perché, grazie alla pubblicazione del libro *I "saloni" alle zattere. Documentazioni degli interventi per la conservazione*⁵⁴⁹ editato dalla galleria nel 1974, è possibile oggi avere una dettagliata documentazione sulle fasi della protesta, a partire dalla pubblicazione della rassegna stampa tra marzo e giugno 1974, per arrivare alla lunga lista di petizioni firmate da numerose istituzioni locali, nazionali e internazionali.⁵⁵⁰ [Fig. 29]

Non si vogliono qui riassumere le fasi della protesta; si dirà solo che la notizia della futura demolizione - databile al febbraio 1974 ma stabilita per delibera del Consiglio Comunale nel dicembre 1973 - suscitò in poco tempo la reazione di Vedova - che in quegli spazi aveva il suo

⁵⁴⁸ La mostra è stata coordinata da Trini e Nini Mulas e si è avvalsa della collaborazione di Sergio Grazzani per la stampa delle foto, e dell'allestimento dell'arch. Gino Valle. La mostra «ha raccolto un complesso di 283 fotografie, in parte inedite, sulle Biennali dal 1954 al 1972 (fatta eccezione per la Biennale del 1956, della quale andarono perduti i negativi), e di 14 fotografie della serie *Le verifiche* tutte commentate dall'autore in modo esteso, autobiografico e come uomo di ricerca». In, *La Biennale, annuario 1974/1975*, A.S.A.C., Venezia, 1976, p. 258.

⁵⁴⁹ Cfr., G. Sartorelli, R. Perusini, L. Biasin e P. Cardazzo (a cura di), *I "saloni" alle zattere. Documentazioni degli interventi per la conservazione*, Edizioni Cavallino, Venezia, 1974. Fotografie di Marco Smith (fotostudio Bertarello).

⁵⁵⁰ Tra le quali la Federazione Nazionale Artisti, il Circolo ricreativo Aziendale, l'Accademia delle belle arti di Venezia e Liceo Artistico, La Biennale di Venezia, il circolo La Comune di Venezia. Cfr., G. Sartorelli, R. Perusini, L. Biasin e P. Cardazzo (a cura di), *I "saloni" alle zattere. Documentazioni degli interventi per la conservazione*, Edizioni Cavallino, Venezia, 1974

studio e aveva esposto alla galleria del Cavallino sin dai tempi di Carlo Cardazzo - il quale in risposta fece pubblicare il 29 marzo sul quotidiano *Il Gazzettino* un lungo articolo, spiegando i motivi per cui sarebbe stato inaccettabile demolire i Saloni e proponendone un utilizzo simile a quello che avranno effettivamente a partire dalle già citate manifestazioni promosse dalla Biennale.⁵⁵¹

Protagonista, come si diceva, di tale mobilitazione è anche la galleria del Cavallino, all'interno della quale il 24 aprile del 1974 viene organizzata una serata dal titolo *Interventi contro la demolizione. Fotografie, videotapes, dichiarazioni*. [Fig. 30] Durante l'evento tra i vari materiali raccolti poi nel libro, viene presentato un videotape nel quale Giuseppe Mazzariol, Marchiori, Deluigi, Scarpa, Elena Bassi, Dorigo, Federico Bondi, Francalanci, Giorgio Noveiller e Sartorelli spiegano le ragioni della loro opposizione alla delibera del 1973, intervistati da Paolo Cardazzo in diverse parti del territorio veneziano. [Fig. 31] Viene messo poi a disposizione del pubblico un documento indirizzato all'amministrazione comunale che la esorta a coinvolgere "gli operatori culturali e le rappresentanze popolari" nelle scelte per il Piano Regolatore di Venezia, al fine di evitare «altri errori in aggiunta a quelli già gravissimi operati in questi ultimi decenni che hanno visto l'affossamento di progetti altamente qualificati».⁵⁵² Si tratta, in questo caso, di un'azione con fortissimi intenti politici, della quale sono responsabili in particolare Paolo Cardazzo e due artisti, all'epoca rappresentanti il sindacato degli Artisti CGIL veneziano, ovvero Perusini e Sartorelli.⁵⁵³

Si può supporre che sia in realtà questo il momento nel quale sorge l'intenzione di realizzare una serie d'interviste che documentino il contesto veneziano del dopoguerra prima che esso scompaia, cancellato dal passare del tempo. E infatti, a partire da questo momento, le registrazioni delle interviste non sono più connesse alle mostre organizzate alla galleria, ma hanno la funzione, piuttosto, di documentare un periodo e un contesto.

⁵⁵¹ Cfr., E. Vedova, *Fermiamo il piccione demolitore!* in *Gazzettino*, 29 gennaio 1974. in, *Ibidem*. La copertina del volume edito dalla galleria, presenta uno scritto dallo stesso Vedova che recita «I saloni. Minaccia salvezza. Per una presa di coscienza». Più che il valore di documentazione, viene dato spazio al tema della partecipazione e della sensibilizzazione pubblica delle quali il libro può costituire una guida.

⁵⁵² In G. Sartorelli, R. Perusini, L. Biasin e P. Cardazzo (a cura di), *I "saloni" alle zattere. Documentazioni degli interventi per la conservazione*, Edizioni Cavallino, Venezia, 1974. Fotografie di Marco Smth (fotostudio Bertarello). Cfr., anche S.A. *Mani su Venezia* in *Domus*, n. 483, febbraio, 1970.

⁵⁵³ Il 13 Ottobre 1972 il Gruppo P. (non identificato) composto da Baruffi, de Santi e Zan presenta alla galleria una relazione con proiezione di diapositive, degli interventi effettuati a Venezia nel 1971 in piazza S. Marco e nel 1972 in campo S. Stefano. Dalla rivista *NAC* è possibile desumere il titolo dell'evento: *Verifica di una ipotesi di lavoro (Campo Santo Stefano)*. «L'operazione aveva lo scopo di: 1) evidenziare il campo nella sua funzione di sentieri urbani, rendendo cosciente il passante del suo comportamento da automa; 2) dimostrare come un elemento disequilibrante che intervenisse nel campo potrebbe incidere (in bene o in male) sulla gente che vi passa. A tale scopo erano stati posti per terra, lungo gli assi abituali di passaggio, sei grandi triangoli di tela rossa e blu e sono state fatte interviste e fatte compilare schede ai passanti (circa 170), documentando il tutto con circa 600 fotografie e film e registrazioni (un altro intervento viene fatto da 5 giovani Bergamini, Cattani, Chiadini, Cittadini, Lolli. Indossano a turno una specie di tubo e cercano un colloquio fonico.gestuale con la gente, hanno percorso *calli e campi* registrando, fotografando e filmando». Cfr., Editoriale, in, *NAC*, n° 8-9, agosto-settembre, 1972, p. 36

Nel 1975 saranno realizzati *La stagione dell'arco* (1975), consistente in un colloquio tra Ferruccio Bortoluzzi e Gino Rizzardini sul movimento artistico *L'arco* del primissimo dopoguerra a Venezia; *Giovanni Poli* (1975) e *Armando Pizzinato* (1975), due interviste a cura di Romano Perusini al regista teatrale - e più volte nominato da Ambrosini, come si vedrà - Poli e al pittore del Fronte Nuovo delle Arti, Pizzinato; *Berto Morucchio* (1975, Frari, Venezia) in cui Sartorelli coinvolge il critico dello Spazialismo; e infine *Bacci, Morandi e Toniato* (1977) durante il quale l'ultimo intervista i pittori spaziali Edmondo Bacci e Gino Morandi.

Anche se i nastri conservati nell'archivio della galleria contenenti queste documentazioni non sono ancora stati sottoposti al processo di video-preservazione secondo il protocollo adottato dal laboratorio La Camera Ottica, il loro contenuto è analizzabile in alcuni casi grazie ai DVD che Paolo Cardazzo ha prodotto in seguito alla digitalizzazione all'inizio del 2000 o, in mancanza di questi, attraverso la documentazione fotografica e gli *still* individuati nell'archivio, all'interno di alcune scatole per lastre fotografiche.⁵⁵⁴ Dall'analisi è possibile constatare che dal 1970 al 1973 la registrazione avviene in interni e probabilmente con un dispositivo non portatile mentre, a partire dal 1974 e dal video sui saloni, le registrazioni vengono effettuate in esterno. Fa eccezione l'ultimo video, ovvero l'intervista di Toniato a Bacci e Morandi, che è girato con tecniche più sofisticate durante il primo laboratorio organizzato dalla galleria del Cavallino nel 1977 [2.4.4]. Dalle foto che documentano le fasi di produzione è possibile constatare anche l'evoluzione delle strategie e delle tecnologie produttive (utilizzo di più camere, *mixaggio*, apparato scenografico) che anticipa lo spostamento verso la produzione di contenuti audiovisivi per la televisione [2.4.5]. Nel caso della documentazione di Bacci, Morandi e Toniato, quest'ultimi sono seduti a semicerchio attorno a un tavolo basso e lo sfondo nero della galleria fa da scenografia. [Fig. 32]

Di questa serie non fa parte un video particolarmente interessante che viene realizzato all'indomani del terremoto che colpisce il Friuli Venezia Giulia il 6 maggio del 1976.⁵⁵⁵ In questo che - come attesta anche Marangon nel suo libro - viene definito un *reportage* e intitolato *Friuli: Memoria - Partecipazione*, Paolo Cardazzo assieme a Perusini si sposta tra le città di Venzone, Osoppo, Poggio Udinese e Gemona raccogliendo i pareri delle persone del luogo, documentando i primi soccorsi e l'inizio dei lavori di ricostruzione (con interviste ad architetti e urbanisti, a sindaci e ad autorità

⁵⁵⁴ Non sono ancora emersi tutti i nastri che contengono le documentazioni, né tutti i DVD contenenti le documentazioni. In tutti i casi non si è proceduto alla nuova digitalizzazione perché il ritrovamento è avvenuto recentemente. Rimangono ancora da individuare in uno e/o nell'altro formato *I Saloni* (1974), *Giovanni Poli* (1975), *Berto Morucchio* (1975, Frari, Venezia) e *Bacci, Morandi e Toniato* (1977).

⁵⁵⁵ Il video è stato digitalizzato da Angelica Cardazzo nel 2012, precedentemente all'intervento di video-preservazione dal laboratorio La Camera Ottica dell'Università degli Studi di Udine.

locali) a testimonianza delle proporzioni del disastro. In post-produzione vengono poi alternati alle riprese alcuni brani di telegiornali RAI.⁵⁵⁶

Altre documentazioni vengono realizzate tra il 1975 e il 1977, anni nei quali il centro di produzione della galleria è definitivamente avviato. Queste si presentano molto distanti dalla serie *Arte a Venezia nel dopoguerra* e consistono nella documentazione della performance di Sambin *Spartito per violoncello* (1974-75), in quella di Ambrosini alla Galleria Bevilacqua la Masa dal titolo *Carola di Natale* (gennaio 1976); nella registrazione delle azioni di Sillani e Celli durante la performance *Videotape azione* alla galleria del Cavallino nel 1976 e in quella della serie di *performance* programmate nel maggio dello stesso anno a Bologna; in ultimo, nella registrazione della performance del gruppo Cavart di Padova, durante il video-laboratorio del 1977 insieme a quella di Maurizio Bonora titolata *Grande Fumetto*. Data la consistente differenza della serie di documentazioni con quella qui affrontata e i diversi artisti coinvolti, si parlerà di queste esperienze contestualmente alla ricostruzione della storia della galleria in qualità di centro di produzione videoartistica.

⁵⁵⁶ Cfr., D. Marangon, *Videotapes del Cavallino...* Venezia, 2004, p. 54

2.4 Il centro di produzione videoartistica (1974-1984)

2.4.1 Il primo video d'arte a Motovun (1974)

Si è già avuto modo di dire che Paolo Cardazzo inaugura la produzione videoartistica realizzando il primo video d'arte a Motovun. È bene ricordare che in ambito internazionale, sin dall'inizio della loro direzione, i due fratelli Paolo e Gabriella Cardazzo - ma in particolare il primo, come anticipato - avevano instaurato alcuni rapporti con gli artisti e le istituzioni jugoslave e, a partire dal 1968 fino alla fine degli anni Settanta, si assiste quasi ogni anno all'organizzazione delle personali dei croati Miroslav Šutej,⁵⁵⁷ Ivan Picelj,⁵⁵⁸ Ljerka Šibenik,⁵⁵⁹ Juraj Dobrović,⁵⁶⁰ Marija Branka Košović,⁵⁶¹ Julije Knifer⁵⁶² e Trbuljak,⁵⁶³ e dei serbi Boris Mardešić,⁵⁶⁴ Bojan Bem.⁵⁶⁵ Si tratta per lo più di mostre *Optical*, pittoriche e/o scultoree, ormai distanti dal realismo sociale di stampo comunista e aperte alle correnti artistiche occidentali grazie anche alla politica economica liberale di Josip Broz Tito, il presidente della Jugoslavia dal 1953 al 1980, e a manifestazioni come quella organizzata tra il 1961 e il 1973 a Zagabria, dal titolo *Nove Tendencije*, cui partecipano molti degli artisti italiani dell'arte *Cinetica* e *Programmata*, come gli esponenti del Gruppo N (Padova, 1959-1965, Biasi, Chiggio, Costa, Landi e Massironi) e quelli del Gruppo T (Milano, 1959- fine anni Settanta, Boriani, DeVecchi, Anceschi, Colombo) quasi tutti già in contatto con la galleria del Cavallino.⁵⁶⁶

Se Gabriella Cardazzo stava espandendo i suoi orizzonti verso l'Inghilterra, Paolo Cardazzo tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta dimostra uno spiccato interesse verso gli artisti dell'ex Jugoslavia organizzando la prima personale di Šutej nel luglio 1968, proprio nello stesso momento

⁵⁵⁷ Cfr., Catalogo della 687° mostra, Edizioni del cavallino, Venezia, 3-22 luglio 1968; Catalogo della 741° mostra, Edizioni del cavallino, Venezia, 24 giugno 8 luglio 1971

⁵⁵⁸ Cfr., Catalogo della 709° mostra, Edizioni del cavallino, Venezia, 27 agosto - 26 settembre 1969

⁵⁵⁹ Cfr., Catalogo della 729° mostra, Edizioni del cavallino, Venezia, 8 ottobre - 6 novembre 1970

⁵⁶⁰ Cfr., Catalogo della 782° mostra, Edizioni del Cavallino, Venezia, 11-30 ottobre 1973

⁵⁶¹ Cfr., Catalogo della 798° mostra, Edizioni del Cavallino, Venezia, 10 agosto - 6 settembre 1974

⁵⁶² Cfr., Catalogo della 827° mostra, Edizioni del Cavallino, Venezia, 9-31 luglio 1976

⁵⁶³ Cfr., Catalogo della 844° mostra, Edizioni del Cavallino, Venezia, 3-14 Settembre 1977

⁵⁶⁴ Cfr., Catalogo della 690° mostra, Edizioni del Cavallino, Venezia, 9-23 agosto 1968

⁵⁶⁵ Cfr., Catalogo della 791° mostra, Edizioni del Cavallino, Venezia, 4-26 aprile 1974

⁵⁶⁶ Per un approfondimento sul contesto jugoslavo tra gli anni Sessanta e Settanta si veda: I. Jankovic, catalogo della mostra *Za aktivun umjetnost. Nove tendencije. 50 godina poslije. 1961-1973 (Per un'arte attiva. Nuove tendenze. 50 anni più tardi. 1961-1973)*...Zagabria, 2011; e F. Zanella, *Attraversamenti di confini. Italia-Croazia tra il XX e il XXI secolo*, in *Ricerche di S-Confini*, Dossier 2, 2013. In particolare si veda G. Rubino *Nove Tendencije e modernismo jugoslavo: l'impellenza operativa negli scritti di Giulio Carlo Argan, pubblicati a Zagabria dal 1960 al 1969* e G. Bianchi, *Paolo Cardazzo e gli incontri a Motovun (1972-1984)*

in cui il pittore presentava le sue opere alla 34° Biennale di Venezia nel Padiglione del suo Paese. Sutej sarà un tramite importante non solo per la selezione degli altri artisti poi esposti, ma anche per l'organizzazione degli incontri a Motovun ovvero, come si dirà meglio a breve, di *work-shop* di pochi giorni durante i quali gli artisti sono invitati a produrre opere attorno a delle tematiche precise. Secondo quanto sostiene Bianchi nel saggio dal titolo *Paolo Cardazzo e gli incontri a Motovun (1972-1984)* (2012), è proprio durante la fase organizzativa della mostra di Sutej del 1971, che Ladislav Baršić, direttore della Galleria Likovna di Motovun, propone a Cardazzo l'organizzazione di un incontro tra artisti italiani e jugoslavi e, in alcuni casi, giapponesi. Come scrive Cardazzo nel catalogo del 1977 che riassume le attività dal 1972 al 1976 «ci sembrò interessante organizzare, senza troppe pretese, un incontro che vedesse riuniti artisti visuali di diverse nazioni, che traessero spunto per il loro lavoro dalla realtà urbana della città».⁵⁶⁷

Il primo evento si svolge dal 4 al 6 agosto 1972, consisterà in una competizione di pittura su temi e aspetti tradizionali del paesaggio istriano e le opere saranno poi esposte alla Likovna Galerija. Si prevedono anche esposizioni collaterali e proiezioni di film sperimentali,⁵⁶⁸ probabilmente - ma non vi sono certezze in merito - gli stessi che Cardazzo aveva proposto in rassegna al Cavallino lo stesso anno.⁵⁶⁹ L'incontro organizzato risulta molto importante per gli artisti a cui viene offerta un'occasione di confronto internazionale in un paese comunista in piena Guerra Fredda e tuttavia aperto ad un profondo rinnovamento dei costumi.⁵⁷⁰

Il tema della città, del rapporto con la realtà urbana, poteva essere stato ispirato dalla mostra *Tringon '71* - una biennale di soli artisti austriaci, jugoslavi e italiani tenuta alla Künstlerhaus di Graz a partire dal 1963 - intitolata *Intermedia urbana* (8-10/19-11 1971), curata per l'Italia da Dorfles e Apollonio e alla quale partecipa tra gli altri anche Celli, già in contatto con i fratelli

⁵⁶⁷ Cfr., P. Cardazzo in M. Ivetić (a cura di), *Motovunski Likovni Susreti/1972-1976/Motovun Meetings' Catalogue*, Etnografski muzej Istre Pazin, Pasino, 1977

⁵⁶⁸ Negli stessi giorni vengono allestite anche le mostre di Vesna Radosavljevi (costumi), Marija Branka Koškovi (disegni e serigrafie), Mirko Lovric (fotografie) e Ljerka Njerš (disegni e ceramiche). Cfr., G. Bianchi, *Paolo Cardazzo e gli incontri a Motovun (1972-1984)* in F. Zanella, *Attraversamenti di confini. Italia-Croazia tra il XX e il XXI secolo*, in *Ricerche di S-Confine*, Dossier 2, 2013

⁵⁶⁹ Ovvero i film sperimentali degli autori Franco Vaccari e Sirio Luginbühl proiettati il 1 Marzo 1972. Cfr., G. Bianchi, *Paolo Cardazzo e gli incontri a Motovun (1972-1984)* in F. Zanella, *Attraversamenti di confini. Italia-Croazia tra il XX e il XXI secolo*, in *Ricerche di S-Confine*, Dossier 2, 2013

⁵⁷⁰ Nel 1972, da parte jugoslava, parteciperanno gli artisti Ante Kuduz, Aleksandar Srnc, Zdravko Mili, Šutej, Knifer, Jagoda Kaloper, Marija Branka Koškovi, Bojan Bem, Bora Iljovski, Quintino Bassani alcuni dei quali, come si è già visto, saranno poi coinvolti nelle attività espositive veneziane; Cardazzo inviterà invece Anselmo Anselmi, Patrizia Bonato, Franco Costalonga, Ines Fedrizzi, Andrea Pagnacco, Romano Perusini, Aldo Schmid, Giovanni Soccol, Toni Zarpellon e due artisti giapponesi, Takiko Kawai, Koi Kinutani. Si tratta per lo più di artisti già attivi nell'arco degli anni '60 e com'è possibile notare da alcune foto che documentano le opere realizzate - ma era prevedibile considerando il tema proposto all'incontro - prevalgono ancora il figurativo e il dato formale pittorico e scultoreo. Cfr., G. Bianchi, *Paolo Cardazzo e gli incontri a Motovun (1972-1984)* in F. Zanella, *Attraversamenti di confini. Italia-Croazia tra il XX e il XXI secolo*, in *Ricerche di S-Confine*, Dossier 2, 2013

Cardazzo.⁵⁷¹ Sicuramente, però, la scelta del tema è frutto anche di una nuova sensibilità nei confronti del paesaggio e, più in generale, della natura, che si manifesta *anche* in seguito alla nascita di tendenze artistiche come la Land Art o la Earth Art ma che è *anche*, più generalmente, un tema di quegli anni. Non a caso, una rivista come *Domus* nel giugno 1970 pubblica in copertina la foto di un manifesto appeso al contrario sul quale è raffigurata la Terra mentre chiede aiuto, riferendosi all'*Earth Day* svoltosi a New York il 22 aprile 1970,⁵⁷² una «grande manifestazione e parata e 'rain dance' popolare per la difesa dei beni naturali contro l'inquinamento [...] il più grande festival stradale newyorkese [...] dalla fine della guerra».⁵⁷³ [Fig. 33]

All'evento avevano partecipato artisti come Dennis Oppenheim, Joseph Kosuth, Robert Smithson e Michale Heizer, ma anche il gruppo Uriburu che progetta per l'occasione di colorare in verde le acque fluviali e marine di New York così come lo stesso aveva fatto al Canal Grande, nel 1968, durante La Biennale di Venezia.⁵⁷⁴ Sicuramente questi stessi temi erano cari al gruppo di giovani artisti e film-maker che iniziavano a collaborare in quegli anni con la galleria, tra cui si possono ricordare Luginbühl e Sambin che in alcuni film proiettati alla galleria del Cavallino come *Amarsi a Marghera* (1970, 8mm) [Fig. 34] e *Laguna* (1971, Super 8) [Fig. 35], fanno lunghe riprese dei paesaggi naturali attorno a Venezia, gli stessi che tra gli anni Sessanta e Settanta venivano inquinati e definitivamente distrutti dalle industrie in espansione costante. Orizzonti sconfinati di terreno desertico disidratato dai prodotti chimici a tal punto da prendere la forma dei *cretti* di Alberto Burri e il rumore assordante delle acciaierie sono alcune delle tematiche al centro dei film.

Anche la città di Venezia vista da una prospettiva storica e contemporaneamente moderna è al centro del mirino di molti degli artisti, architetti e *designer* che sono invitati in quel periodo nella

⁵⁷¹ Cfr., J. Pillhofer, W. Skreiner, S. Herbst (a cura di), Catalogo della mostra *Trigon 71; intermedia urbana*, Künstlerhaus, Graz, 9-21 ottobre 1971. Se così fosse, la scelta di Paolo Cardazzo di realizzare nel 1974 un video può derivare dal fatto che due anni dopo *Trigon '73* intitolava *Audiovisuelle Botschaften*, ovvero *Messaggi audiovisivi*. inoltre, come si vedrà, la collaborazione con le istituzioni di Graz continuerà negli anni successivi. Cfr., H. G. Haber (a cura di), Catalogo della mostra *Trigon '73. Audiovisuelle Botschaften*, Künstlerhaus, Graz, 6 ottobre- 11 novembre 1973; W. Fenz (a cura di), Catalogo della mostra *Trigon 75: Identität*, Künstlerhaus, Graz, 6 ottobre-2 novembre 1975; W. Fenz (a cura di), Catalogo della mostra *Trigon 77: der kreative Prozess*, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 6 ottobre-2 novembre 1977.

⁵⁷² Cfr., www.earthdayitalia.org [visitato in data 12/09/2016]

⁵⁷³ Cfr. *Domus* n. 487, 1970 giugno.

⁵⁷⁴ Cfr., P. Restany, *Venezia. La Biennale podis-plume a rate son suicide*, in, *Domus*, n. 466, Settembre, 1968

città lagunare grazie *anche* all'Università Internazionale dell'Arte (U.I.A.),⁵⁷⁵ le cui attività si svolgono a partire dal 1970/71 sotto la direzione di Giuseppe Mazzariol.⁵⁷⁶

L'approccio proposto dall'Università ha sicuramente influenzato Sambin che in quegli anni è studente e poi assistente di Mazzariol all'U.I.A. e, molto probabilmente, anche Paolo Cardazzo, laureato in architettura e amante, in particolare, della storia del paesaggio urbano che documentava fotografando con attenzione gli edifici durante i suoi viaggi, come testimoniano le fotografie dell'archivio personale del gallerista. Anche gli artisti che in questi anni sono coinvolti sempre di più nelle attività (anche video) della galleria dimostrano una particolare attenzione per questi temi: il *Modello Urbano Transitabile* (1968) [Fig. 36] di Celli che inaugura le attività della Cappella Underground a Trieste consiste in una struttura scultorea cinetica pensata per la città e per interagire con i suoi abitanti. Nel 1972 Celli e Sillani realizzeranno inoltre il *libro-oggetto* dal titolo *Paesaggio goduto* in occasione della mostra fotografica *Laparotomia di Trieste* organizzata alla Biblioteca del Popolo a Trieste, una vera e propria indagine sul territorio e sulle possibilità di valorizzazione.⁵⁷⁷ [Fig. 37] Sempre a cavallo tra anni Sessanta e Settanta Fassetta inizierà a fotografare i suoi interventi sul paesaggio lagunare veneziano [Fig. 38] allo stesso modo del padovano Olivotto che esporrà nel 1972, nel padiglione italiano de La Biennale di Venezia, una «registrazione televisiva a circuito chiuso di una prima sostituzione» effettuata «in Corso del Popolo a Mestre con un tubo al neon di 360cm».⁵⁷⁸

È quindi chiaro che una cittadina dal sapore ancora medievale come Motovun doveva suscitare non solo un certo fascino su Paolo Cardazzo e gli artisti da lui coinvolti, ma anche la volontà di

⁵⁷⁵ L'Università Internazionale dell'Arte è nata prospettando l'uso e l'organizzazione dei complessi materiali, presenti nelle più avvertite proposte a livello internazionale, che riguardano le arti della visione le loro triplice momento: storico, critico, sperimentale. Essi si colloca in una prospettiva che, superando gli attuali immediati ambiti nazionali, pur richiamando l'attenzione sul fenomeno complesso e stimolante della civiltà veneziana, individua nella comunicazione comparata dei contributi, su temi specifici e nella unità fra ricerca e didattica, la possibile risposta alle nuove problematiche, ai nuovi libelli della 'comunicazione' necessari alla moderna organizzazione sociale. Partendo da questo presupposto il programma dell'anno 1970/71 si è strutturato sugli interventi di Buckminster Fuller, Ismau Noguchi, Gyorgy Kepes, permettendo conseguentemente la spontanea costituzione di gruppi di lavoro che sono pervenuti ad una verifica operativa e tecnica attraverso gli interventi, alla chiusura del primo semestre, di José Oubrerie, Louis Kahn, Arthur Erckson e Costantino Nivola. Fin dall'inizio, la sede di Venezia dell'U.I.A. ha assunto la fisionomia di un laboratorio di progettazione guidato dall'arch. Tobia Scarpa, mentre il coordinamento e la direzione dei corsi sono svolti dal prof. Giuseppe Mazzariol e i gruppi di lavoro sono seguiti a pieno tempo dagli arch. Vincenzo Fontana, Gianfranco Della Puppa, Roberto Masiero, Paolo Morachiello, Silvia Sordina e Rodolfo Zecca. Cfr., Volantino U.I.A. 1974/1975, Archivio Michele Sambin

⁵⁷⁶ Cfr., *Ibidem*

⁵⁷⁷ Cfr., interviste in appendice a questa tesi Luciano Celli [3.3] e Mario Sillani [3.6].

⁵⁷⁸ Le opere di questo periodo si intitolano tutte *Sostituzioni* e sono poi numerate in serie (1970-1972). Possono consistere in «Diapositive che documentano interventi effettuati con l'impiego di uno o più tubi al neon posti a rimpiazzare, ripetendone la struttura, la totalità o una parte di un elemento naturale»; o in «fotografie di 40 possibili sostituzioni reperite nel territorio del Comune di Venezia da altrettante persone che vi risiedono o vi svolgono una attività (1972); o, infine, nella citata registrazione a circuito chiuso». (Sala XXIV, Germano Olivotto). Cfr., Catalogo della mostra 36° *Esposizione biennale internazionale d'arte*, Venezia, La Biennale di Venezia, 11 giugno-1 ottobre 1972, p. 99

preservare la storia di quel luogo, di valorizzarla per ovviare al progressivo processo di industrializzazione che loro stessi avevano visto espandersi nelle città natali.

Come scrive, inoltre, Branka Bencic, che nel 2015 a Pola ha curato una mostra dal titolo *Motovun Video Meeting 1976. The First Video Art Workshop in Croatia*:

The Motovun meetings opened up new possibilities for a collaboration and exchange of Italian and Yugoslav artists, an interest for contemporary artistic practices and recent developments in art, room for meetings, exchange of ideas and artistic collaboration in a unique setting framed by the landscape and urban features of medieval town Motovun. In a political and social context, the process of the cultural cooperation between Italy and Yugoslavia can be seen as a positive reflection of the Osimo agreements that date from 1975.⁵⁷⁹

Gli incontri di Motovun, dunque, devono anche essere considerati all'interno di un contesto in cui i rapporti tra i governi italiano e jugoslavo vanno progressivamente distendendosi, come dimostra il trattato di Osimo (20 novembre 1975) attraverso il quale si metteva definitivamente fine al contenzioso riguardante il confine italiano e la città di Trieste apertosi alla fine della Seconda Guerra Mondiale. Come si è visto nel caso della Biennale *Trigon* di Graz (1963-1991) e della mostra annuale *Nove Tendencije* (1961-1973), è chiaro inoltre che la collaborazione tra l'Italia e la Jugoslavia, al di là della 'cortina di ferro', era già attiva e proficua e Paolo Cardazzo vi contribuirà con l'organizzazione di questi incontri e scambi artistici e culturali.

Dopo il 1972 si decide di rendere gli incontri annuali e per il 1973 (2-9 settembre) si organizza il secondo *meeting* sul tema del nudo⁵⁸⁰ - di nuovo un tema classico della pittura - a cui sono invitati da Paolo Cardazzo gli artisti Anselmi, Giorgio Azzaroni, Patrizia Bonato, Koji Kinutani, Pagnacco e Patelli mentre Baršić chiamerà Bojam Bem, Gligor Ćemerski, Bora Iljovski, Marija Branka Kosoković, Zdravko Milić, Alieta Monas e Miroslav Sutej. Ma già dal terzo incontro nel 1974, dal titolo *Progetto di intervento urbano*, si chiede agli artisti di ipotizzare reali interventi diretti sul luogo. A questo Paolo Cardazzo inviterà Sartorelli, Piccolo Sillani, Peggy Stufi, Giorgio Teardo mentre Baršić coinvolgerà Bem, Rumen Camilov, Gligor Ćemerski, Bora Iljovski, Mirko Lovri, Branka Marić, Ivan Matejčić, Alieta Monas, Danka Petrovska, Marilyn Sicca e Darko Velan.

Come dichiarato dal gallerista veneziano nel catalogo dell'incontro, il tema, *Progetto di intervento urbano*, consente un più stretto rapporto tra la cittadina medievale e gli artisti chiamati a proporre,

⁵⁷⁹ Cfr., B. Bencić, *Motovun video Meeting 1976. The First Video Art Workshop in Croatia*, catalogo della mostra, Cinemaniac2015, Pola, 2015.

⁵⁸⁰ Anche in questo caso vengono proposti alcuni film in 8 mm.

per la prima volta, ipotesi *concrete* di intervento e a partecipare alle conferenze «a cura dei responsabili della comunità locale e di alcuni studiosi dell'Università di Zagabria»;⁵⁸¹ Barišić dal canto suo mette in luce che:

Vi sono state incertezze sulla scelta del tema del terzo incontro, perché si era dapprima pensato di restare legati all'ambito dell'arte figurativa - metodo poi rifiutato perché non sufficientemente giustificato - convinti di dover ricercare nuove aperture espressive più legate allo spirito del tempo in cui viviamo. Per questi motivi il "Progetto di intervento urbano" non è né casuale né ingiustificato. Dal punto di vista storico e critico [...] ha avuto come risultato azioni, interventi, contestazioni e altro materiale documentario che ha diversificato questa da altre analoghe manifestazioni.⁵⁸²

Il cambiamento dell'impostazione dell'incontro è quindi conseguenza della necessità di individuare un tema che non costringesse più gli artisti a un approccio ancora pittorico, scultoreo e/o figurativo ma che consentisse loro una più ampia interpretazione, che da un lato si ponesse in continuità con i temi degli incontri precedenti e, dall'altro, si aprisse alle nuove forme espressive.

Alle opere pittoriche prodotte dagli artisti si affiancano quindi operazioni più concettuali come il lavoro fotografico del triestino Sillani - che poco dopo lo stesso anno esporrà per la prima volta alla galleria del Cavallino a Venezia (9 novembre-6 dicembre 1974). In *Foto 1:1* (1974) e *Foto della foto precedente* (1974) l'artista verifica la capacità di *mimesis* della fotografia in rapporto alla realtà fotografata e, scattando quotidianamente, nel secondo caso, una foto di un muro, sviluppandola, stampandola e appendendola a fianco a quelle prodotte nei sei giorni precedenti, rende conto della processualità e ripetitività dell'atto creativo. La fotografia diventa mezzo e oggetto del fare artistico e contemporaneamente uno strumento d'indagine e di intervento diretto sulla realtà.⁵⁸³ [Fig. 39]

Allo stesso incontro, come si diceva, partecipa Sartorelli che già nel 1971, alla sua personale alla galleria del Cavallino, aveva esposto pannelli geometrico/astratti che mettevano in rilievo gli elementi essenziali del fare pittorico come la superficie, la linea, il cerchio e la costruzione prospettica giocando sulle sole tonalità del grigio. In questa occasione l'artista realizza un nuovo

⁵⁸¹ Cfr., P. Cardazzo, *Progetto di intervento urbano*, catalogo dell'incontro a Motovun 1974, Edizioni Cavallino, Venezia, 1975

⁵⁸² Cfr., *Ibidem*

⁵⁸³ Come scrive lo stesso Sillani nel catalogo del terzo incontro a Motovun relativamente a *Foto 1:1*: «1° intervento 1) La fotografia come oggetto (pezzo di carta) per nascondere un manufatto. Ho fotografato un bassorilievo raffigurante lo stemma di Motovun. Ho ottenuto una stampa 24x30 ingrandita 1:1 nel rapporto con soggetto. L'ho sovrapposta al bassorilievo in una posizione collimante coi bordi del disegno. Il bassorilievo è ora parzialmente occultato [...] 2) La fotografia col suo messaggio iconografico per rivalutare il manufatto. Il bassorilievo mostra una parte di sé stesso riprodotta su fotografia. Quest'ultima ne evidenzia i particolari; sottolinea le forme con sfumature di grigi, di neri [...] 3) La Fotografia come intervento sul manufatto per evidenziare ciò che prima non veniva guardato (intervento anomalo) [...]». Cfr., *Ibidem*

pannello nel quale spiccano le forme geometriche colorate affiancate a un testo scritto a mano. Come spiega Sartorelli stesso nel catalogo del terzo incontro:

Ho trascritto i punti principali della relazione introduttiva all'incontro, fatta dal Presidente del Comitato per lo sviluppo di Motovun, avente per argomento il recente passato della cittadina e i progetti per il futuro.

Ho indicato con il quadrato una situazione statica, con il cerchio una condizione ottimale e con il triangolo una tendenza dinamica. Ho indicato con il colore rosso una situazione in evoluzione positiva, con il colore nero una situazione in evoluzione negativa. Nella parte superiore di un foglio ho 'tradotto' in queste forme e colori la relazione del Presidente. In corrispondenza, nella parte inferiore, ho 'tradotto' la mia opinione personale.⁵⁸⁴

Dall'analisi di queste opere è possibile intuire il nuovo ruolo che l'arte si propone di svolgere. [Fig. 40] L'artista contribuisce ora alla costruzione di una nuova civiltà, coinvolge attivamente il pubblico e interviene con operazioni dirette, per lo più effimere e performative. Sono questi interventi ad essere poi documentati graficamente, fotograficamente e, per la prima volta durante gli incontri a Motovun, anche videograficamente. Infatti, come è stato più volte anticipato, è proprio in questo contesto che Cardazzo insieme all'amica Stufi e aiutato da Sartorelli, realizza il primo video 'd'arte' della galleria del Cavallino, *Da zero a zero* (1974). [Fig. 41]

L'azione, descritta dallo stesso gallerista nella monografia di Marangon, si svolge attorno alle mura della città che, misurate, risultavano avere una lunghezza di 640 passi medi. Stufi (mentre Cardazzo riprende l'azione) ripercorre l'itinerario deponendo un cartoncino (numerato da zero a nove) ogni 64 passi, sino a raccogliere il primo pezzo di carta deposto e documentando in questo modo l'andamento circolare della cinta muraria. Anche in questo caso si tratta di un'operazione strettamente connessa all'idea di voler esaminare e documentare la struttura urbanistica della città medievale e, in particolare, le sue mura, per fermare nella memoria e contemporaneamente valorizzare il paesaggio nella sua dimensione storica. Marangon scrive:

Nella sua essenzialità tale 'documentazione' dell'andamento circolare delle mura raggiunge esiti veramente significativi: al di là della astratta purezza dell'operazione, sembra emergere infatti un'avvertita conoscenza degli sviluppi ambientali e territoriali del Concettualismo e in particolare di talune declinazioni della cosiddetta Land Art, qui arricchite però da una europea coscienza della storia che pare affiorare dai particolari

⁵⁸⁴ Cfr., P. Cardazzo, *Progetto di intervento urbano...* Venezia, 1975

costruttivi della struttura pavimentale, dall'usura delle pietre, dall'atmosfera stessa in cui si svolge l'azione.⁵⁸⁵

Paolo Cardazzo aveva molto probabilmente visto, durante la 36° Biennale dal titolo *Opera e comportamento*, i programmi televisivi registrati su pellicola dai titoli *Land Art* (1969) e *Identifications* prodotti da Schum per la sua videogalleria. Dall'analisi fatta nella prima parte di questa tesi si era potuto considerare che l'inquadratura usata da Schum era statica e si poteva assistere a campi lunghi sui paesaggi desertici dove spiccava l'opera; o mezzi piani sull'azione o l'operazione concettuale dell'artista. Nel caso dell'opera in video realizzata da Paolo Cardazzo e Stufi, invece, la camera è a mano e in un unico piano sequenza sono inquadrati i piedi di quest'ultima mentre cammina posando sul terreno i cartoncini. L'obiettivo è rivolto quindi non solo verso un dettaglio del paesaggio, ovvero la pavimentazione caratteristica della città medievale, ma soprattutto verso l'azione di misurazione e analisi che viene svolta.⁵⁸⁶

La scelta di Paolo Cardazzo di realizzare nel 1974 un video d'arte può essere dovuta a più ragioni. Un anno prima, nel 1973, Trigon '73 intitolava *Audiovisuelle Botschaften*, ovvero *Messaggi audiovisivi* e si tratta di una rassegna a cui partecipano, tra gli altri, gli artisti croati Sanja Iveković e Dalibor Martinis che nel 1976 inizieranno a collaborare con il gallerista veneziano. In questo stesso periodo Biccocchi e Paolo Cardazzo si conoscono.⁵⁸⁷ Il 1974 sancisce anche, come si è visto, l'inizio della produzione videoartistica della galleria e, nell'arco di pochi mesi, tra agosto e dicembre, vengono realizzati *Tempo spazio superficie* di Sartorelli e *Aggiungere e levare* (1974) di Patelli - già incontrato durante la mostra *Anticipazioni memorative*.

Se non è possibile individuare cosa di preciso ha mosso Paolo Cardazzo verso la costituzione del centro di produzione, è possibile notare sin da questi primi esperimenti che se Cardazzo, con *Zero a zero*, esprime un suo punto di vista sul video d'arte, che deve essere breve, senza montaggio, camera a mano, privo di narrazione, dall'altro lato lascia ampio spazio agli artisti con cui collabora e che fanno un uso molto diverso del dispositivo. Sartorelli rivolge l'obiettivo verso una sua opera,

⁵⁸⁵ In, D. Marangon, *Videotapes del Cavallino... Venezia*, 2004, p. 24

⁵⁸⁶ Cfr., D. Mignot e U. Wevers, *Gerry Schum... Amsterdam*, 1979. Una fotografia nel catalogo mostra Schum all'interno di un camper, mentre riprende una scena del video *Kreise* di Ulrich Ruckriemnel 1971 (copia della quale è stata individuata nell'archivio della galleria del Cavallino); dalla foto è possibile constatare che il sistema di registrazione utilizzato in quel momento è quello compatibile con il nastro 1" che, considerando le altre opere presenti nel catalogo, viene utilizzato a partire dal 1970.

⁵⁸⁷ Marangon fa risalire l'incontro al 1973 (senza tuttavia far riferimento alla fonte da cui trae questa informazione), ma questo sembra essere invece avvenuto durante la Kunstmesse di Basilea (la Fiera dell'Arte a Basilea, Svizzera, 19 giugno-24 giugno, 1974), dove Biccocchi mostra un primo nucleo di video nello stand che condivide con la galleria Castelli di New York di Leo Castelli, il quale aveva fondato insieme alla ex moglie Ileana Sonnabend la Castelli-Sonnabend Tapes and Films. Più tardi, in una lettera datata 19 dicembre 1974, Biccocchi manda a Paolo Cardazzo la lista della produzione e distribuzione art/tapes/22, invitando quest'ultimo ad andarla a trovare a Firenze.

un'analisi delle linee prospettiche e spaziali della Pala di Brera di Piero della Francesca, facendo una lunga carrellata molto lenta che suggerisce allo spettatore il *tempo* (dell'osservazione, ma anche del racconto) del dipinto [Fig. 89]. Patelli - che dopo un secondo tentativo abbandonerà definitivamente il nuovo mezzo - usa invece il dispositivo per documentare la processualità insita nelle opere pittoriche e che comporta *l'aggiunta* e la *rimozione* degli strati di colore. Nel primo caso si tratta di un video breve, accompagnato dalla musica del compositore statunitense Charles Edward Ives; nel secondo, un'opera dalla lunga durata, dove le azioni dell'artista sono messe in risalto e viene aggiunta la musica del compositore inglese Robert Wyatt.

L'idea che ha Cardazzo in questa fase è molto vicina a quella degli altri direttori dei centri di produzione attivi sul territorio locale quali art/tapes/22, il Centro Video Arte e Studio 970/2 di Giaccari. In collaborazione con tecnici e artisti, è accolta qualsiasi sperimentazione senza tener conto della lunghezza, delle tecniche espressive, dei contenuti a patto che si usi (anche) il dispositivo videografico. Questa idea, in linea con una prima fase dello sviluppo della nuova forma artistica a livello nazionale e internazionale, si modificherà con il tempo prevalentemente in virtù delle nuove piattaforme tecnologiche con cui ci si confronterà via via e degli scambi con gli artisti. Anche se, in generale, i video saranno quasi sempre di breve durata - diversamente da quelli realizzati, ad esempio, dal Centro Video Arte e più in linea con la produzione art/tapes/22 - e consistono in riprese in primo o al massimo in mezzo piano, vedremo che in un secondo momento s'introdurrà l'uso del montaggio, dei cartelli iniziali e finali, dello *split screen* e si distinguerà molto più nettamente tra opere e documentazioni. In base a questa idea progressivamente, come si avrà modo di approfondire molto meglio nella terza parte della tesi [3.3.4], Paolo Cardazzo inizierà a selezionare i progetti per la produzione dei video anche se, com'è chiaro sin da questi esempi, il gallerista darà sempre un'ampia libertà agli artisti che all'interno delle poche e precise regole di cui si è detto, potranno liberamente sperimentare le potenzialità comunicative ed estetiche del nuovo mezzo in relazione alle proprie singole pratiche artistiche.

2.4.2 I primi passi nel mondo della produzione e distribuzione (1974-1975)

Il catalogo che raccoglieva i *dépliant* realizzati per le mostre del 1974 apriva nella prima pagina con la scritta «galleria del Cavallino, Mostre 1974». Quello del 1975, significativamente, in prima pagina riporta scritto «galleria del Cavallino, 1975, Esposizioni-Films-Video». [Fig. 42]

È proprio a cavallo tra 1974 e 1975 che si insinua in Paolo Cardazzo sempre più forte l'idea di modificare il ruolo espositivo tradizionale della galleria; questo, come si è anticipato [2.1], tra il 1975 e 1976 spingerà i fratelli Cardazzo a trasformare lo spazio in una mediateca e un centro di

produzione. Se si segue la corrispondenza conservata in archivio tra Bicocchi e Paolo Cardazzo⁵⁸⁸ appare chiaro che dal dicembre 1974 il rapporto si fa sempre più stretto tanto che il 22 febbraio 1975 il direttore del Cavallino quando, inaugurando la già citata mostra *Videotape*, la prima dedicata esclusivamente al video, trasmette anche alcuni nastri prodotti da art/tapes/22, insieme a quelli della galleria veneziana.⁵⁸⁹ Poco più tardi, in maggio, i due centri esporranno assieme alla Fiera dell'Arte di Bologna e, in estate, Paolo e Gabriella Cardazzo realizzeranno una collettiva (senza catalogo) all'interno della quale, come mostrano le foto, è dedicato ampio spazio ai *videotapes*.⁵⁹⁰ [Fig. 43]

Se il 1975 è l'anno nel quale la programmazione dei film alla galleria si fa più fitta, anche la trasmissione dei video inizia ad avere ampio spazio. Nelle pagine iniziali del catalogo relativo al 1975 è possibile notare che viene mostrato anche un video di Plessi, del quale non è possibile sapere il titolo (è citato solo il nome dell'artista ma non vi sono altri indizi, né fotografie o *still* che consentano l'identificazione dell'opera) ma che sicuramente non è prodotto né dal Cavallino, né da art/tapes/22.

È necessario a questo punto fare un piccola digressione su Plessi per capire se è grazie a lui che i due galleristi veneziani entrano in contatto con il Centro Video Arte di Ferrara con il quale l'artista collaborerà a partire dal 1973 nell'ambito della produzione video-artistica [1.4.1]. La prima collettiva alla galleria Cavallino⁵⁹¹ cui prende parte Plessi risale al 1962, la seconda - il critico/curatore è Marchiori - si tiene nell'ottobre del 1967. L'artista sin dagli anni Sessanta è inoltre molto legato alla città di Venezia come dimostrano anche i rapporti con la Fondazione dell'Opera Bevilacqua la Masa che si protrarranno fino agli anni Ottanta, seppur non in maniera costante.

Nel 1975, ovvero quando uno dei suoi video viene mostrato alla galleria, Plessi ha già realizzato, tra l'inverno del 1973 e la primavera del 1974, in collaborazione con il Centro Video Arte, *Acquabiografico* (1974, I° e II° Versione) e *Travel* (1974).⁵⁹² È dunque possibile ipotizzare che sia stato uno di questi due video ad essere mostrato quell'anno, anche se Plessi, sempre nel 1975,

⁵⁸⁸ Corrispondenza generica, Fascicolo Sparso nell'Archivio contenente la corrispondenza con vari centri di produzione e distribuzione.

⁵⁸⁹ Per la produzione Cavallino sono trasmessi *Da zero a zero; Aggiungere, levare; Spartito per violoncello; Tempo, Spazio, Superficie*. Per art/tapes/22 vi sono, fra gli altri, *Theme Song* (1973) di Vito Acconci, *Vitex Agnus Castus* (1974) di Joseph Beuys, *Quello che sempre parla in silenzio è il copro* (1974) di Boetti, *Covering/Effacing* (1974) di Daniel Buren; *Il suono* (1974) di Giuseppe Chiari; *Videotape* di Gino de Dominicis; *Merlo* (1974) di Joan Jonas; *Morir d'amore* (1974) di Urs Lüthi; *The Missing Poem is the Poem* (1974) di Maurizio Nannucci; *Transfer Drawings* (1973), di Dennis Oppenheim e *Body Music 2* (1974) di Charlemagne Palestine.

⁵⁹⁰ Per la fiera vengono richiesti: una videocamera studio 3200CE; un Monitor b/n CVM 110; un Lettore U-Matic VO 1600; un Monitor colore Triniton CVM (Fascicolo Arte Fiera Bologna 1975 in Faldone 1975) Archivio del Cavallino

⁵⁹¹ Plessi partecipa alla collettiva assieme ad Ambrosini, Benrath, Bortoluzzi, Cannilla, Guillain, Lucas, Ormas, Pasotto, Patelli, Pegeen, Pommereulle, Recalcati. Cfr., Catalogo della 537° mostra, Edizioni del Cavallino, Venezia, 25 agosto-5 Settembre 1962

⁵⁹² Cfr., C. G. Saba e L. Parolo (a cura di), *Videoarte a Palazzo dei Diamanti, ferrara, 1973-1979/2015* in C. G. Saba, L. Parolo e C. Vorrasi (a cura di), *Video Arte a Palazzo dei Diamanti...Ferrara*, 2015

realizza in collaborazione con altri centri di produzione stranieri i video *Segare il lago Sticher in due parti uguali*,⁵⁹³ *Operation Antwerpen*,⁵⁹⁴ *Camminare sull'acqua*⁵⁹⁵ e *Taglia/acqua/fatelo da voi*⁵⁹⁶ e alla galleria potrebbero essere stati mostrati anche questi ultimi.

In assenza di uno scambio di missive che renda chiaro con chi, del Centro Video Arte, esattamente, il direttore veneziano si confronta, un altro indizio può derivare dalla corrispondenza del dicembre 1974 tra Sartorelli - che, come si è visto, sta già collaborando da tempo con i Cardazzo - e il direttore dell'allora Galleria Civica d'Arte Moderna di Ferrara Franco Farina. L'artista scrive al secondo inviandogli alcuni *dépliant* delle sue mostre personali e dicendogli che a breve gli farà pervenire il suo progetto per un *videotape* da realizzare con il Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti. Si cita inoltre Vedova, che in quello stesso periodo aveva invitato Sartorelli e partecipare a una mostra d'architettura a Ferrara organizzata da Farina e che, nel giugno dell'anno successivo, realizzerà con Bonora, Ansaloni e Grandi il video-documentario *Grafica e didattica (1/2" open-reel, 1975)*.⁵⁹⁷

Entro il maggio 1975, in un modo o nell'altro, Paolo Cardazzo partecipa con il suo centro di produzione al già citato *Third International Open Encounter on Video (1975)* [1.3.4] organizzato a Ferrara dal *Centro de Arte y Comunicaciò (CAYC)* di Buenos Aires in collaborazione con la Galleria Civica d'Arte Moderna di Ferrara. Dal catalogo è infatti possibile verificare la presenza dei video dello stesso Cardazzo e Stufi, di Sambin, Sartorelli e Patelli. L'evento ferrarese consisteva di una esposizione di opere pittoriche e scultoree – curata da Bonora – e di una rassegna sul video – curata da Glusberg - cui partecipano anche, per l'Italia, il centro art/tapes/22 e Studio 970/2.

Contestualmente all'espansione dei contatti di Paolo Cardazzo con i direttori e i tecnici di altri centri attivi in Italia, la produzione di videotapes della galleria aumenta, sia per quanto riguarda la documentazione di situazioni performative, sia per quanto attiene alla realizzazione di opere in video: entro il 1975 fa parte del primo gruppo *Spartito per violoncello* di Sambin; sono opere,

⁵⁹³ Film 16 mm, colore, 30', produzione Radio Televisione tedesca di Amburgo. Di questo film una parte di 8 minuti è stata riversata su banda video. Cfr., V. Fagone (a cura di), *Arte e cinema: per un catalogo di cinema d'artista in Italia 1965-1977*, Marsilio, Venezia, 1977, p 79

⁵⁹⁴ Videotape Sony, Bianco e nero, sonoro, Produzione ICC Antwerpen 1975. Cfr., *Ibidem*

⁵⁹⁵ Film 16 mm colore, sonoro, produzione Deutsch/Franzsisches Jugendwerk. Il film è stato riversato su *open reel* nel 1975 b/n. Cfr., *Ibidem*

⁵⁹⁶ Videotape Sony, bianco e nero, 30' sonoro, produzione Lara Vincy, Parigi. Cfr., *Ibidem*

⁵⁹⁷ «Caro dottor Farina, per sua ulteriore informazione le invio alcuni *dépliant* di mie mostre. Entro gennaio spero di poterti sottoporre il progetto per il *videotape*. Vedova mi ha detto che per il 27 del prossimo mese ci sarà, a Palazzo dei Diamanti, una importante mostra di architettura. Credo di poter venire per l'occasione. Con i miei più cordiali saluti e auguri! Guido Sartorelli» In, Cartella Sartorelli, Archivio del Centro Video Arte a Palazzo dei Diamanti, Ferrara. La lettera non solo testimonia che Sartorelli era al corrente già dal 1974 del fatto che a Ferrara vi era un centro pubblico di produzione; ma anche del sistema di rapporti tra artisti e istituzioni. In questo caso Sartorelli e Farina, come racconta il primo, entrano in contatto grazie al Sindacato Nazionale degli Artisti al quale l'artista partecipa con Vedova; il 1974 è anche l'anno in cui viene organizzata la protesta per la conservazione dei Saloni a Venezia che vede lo spazialista in prima linea e che è appoggiata a gran voce dalla galleria del Cavallino.

invece, *Filerete* di Sartorelli; *Progetto restituito* (poi rifatta per problemi tecnici e del quale esistono entrambe le versioni, per cui *Progetto restituito n.1*) di Celli e Sillani [Fig. 88]; *Auto/video/intervista* di Patelli, probabilmente realizzata in funzione della personale dell'artista alla galleria (30 giugno 28 luglio 1975);⁵⁹⁸ e il video di Giorgio Fabris e Giorgio Spiller dal titolo *Arte Io*.⁵⁹⁹

Quest'ultimi due artisti avevano collaborato nel 1972 con Sambin per la realizzazione della loro personale alla galleria Images '70 di Abano Terme (Padova) dal titolo *Assenza*, una 'non-mostra' (così viene chiamata da Fabris e Spiller nel catalogo) in cui lo spazio espositivo era vuoto, ad eccezione della presenza di Sambin che, per l'occasione, eseguiva un'improvvisazione musicale con il violoncello. Su questa linea si pone anche l'opera in video dei due artisti nel 1975, la più concettuale tra quelle elencate, che suona anche come un manifesto delle nuove pratiche che si sono ormai affermate.⁶⁰⁰

Il video si apre sullo spazio vuoto della galleria del Cavallino, l'inquadratura è fissa su uno specchio fino a quando uno degli artisti effettua uno *zoom* che porta l'attenzione sulla telecamera riflessa mentre una voce femminile fuori campo legge un lungo manifesto particolarmente significativo perché rende conto dell'idea di *arte* che hanno i due artisti e che viene legittimata e promossa da Paolo Cardazzo:

[...] *Arte io* indiscriminatamente vi considera [voi spettatori, *nda*] abilitati all'esperienza artistica. Uscire dallo sterile formalismo accademico l'hanno già urlato le infinite avanguardie. Noi vi proponiamo di realizzarvi contemporaneamente. Cioè superando gli ostacoli dell'apprendistato artistico, vincolato a rigidi schemi culturali dai quali è penetrata molta avanguardia ci si potrà valere della spontaneità propria dell'atto liberatorio. [...] *Arte-io* si propone come momento partecipativo nel contrapporsi alla passività dell'opera chiusa. [...] Dato il superamento di tecnicismi specialistici non ha più senso delegare a pochi eletti una capacità creativa che è vincolata invece ad una problematica collettiva. Questo è o non è arte? La domanda così formulata è da burocrati della cultura. Per uscire dal rigido schema spostiamo invece la nostra curiosità ad una fase neonata cioè zero. Arte o non arte? [...] Si accetti la possibilità di smontare l'arte e con i vari pezzi giocare, vivere, acquisendo non solo i valori più alti privi di agganci con la quotidianità. [...] Non ci saranno allora barriere estetiche che continuo e giudici qualificati che sentenzino quali siano i nuovi valori ma esclusivamente il nostro senso analitico. *L'arte-io*.⁶⁰¹

⁵⁹⁸ Durante l'esposizione di Paolo Patelli (30 giugno 28 luglio 1975) vengono trasmessi in CCTV due *videotapes* di Paolo Patelli: *Aggiungere/levare* (1974) e *Auto/video/intervista* (1975), realizzati dalla galleria del Cavallino. Cfr., Catalogo, *Paolo Patelli*, 813° mostra del Cavallino, Edizioni del Cavallino, Venezia, 30 giugno-28 luglio 1975

⁵⁹⁹ Cfr., video *Arte io*, prod. Cavallino, Fabris e Spiller [Appendice]

⁶⁰⁰ Cfr., documenti individuati nell'archivio privato di Michele Sambin.

⁶⁰¹ Cfr., video *Arte io*, prod. Cavallino, Fabris e Spiller [Appendice]

2.4.3 L'espansione internazionale (1976)

Per parlare della galleria in qualità di centro di produzione attivo sul territorio ma anche a livello nazionale e internazionale è necessario riprendere la programmazione dei film fatta da Paolo e Gabriella Cardazzo il 5 dicembre 1975 e documentata da una serie di carteggi tra questi e David Hall, film-maker - e poi video artista - inglese. La prima lettera individuata nell'archivio di Paolo e Gabriella Cardazzo che rende conto della relazione con Hall è tra Biccocchi e quest'ultimo⁶⁰² il quale scrive di aver incontrato Nini Wright (una giornalista della RAI, Radio Televisione Italiana) durante il *The video show*⁶⁰³ organizzato a Londra dall'1 al 26 maggio dello stesso anno.

L'evento di cui parla Hall viene presentato dalla locandina⁶⁰⁴ come il più ampio del contesto europeo sul video che ospita per l'occasione: *videotapes* mono-canale prodotti in Inghilterra e internazionalmente; installazioni e video-performance, molte delle quali faranno uso di schermi 'giganti' per la proiezione dei video; una nastroteca che consente ai visitatori di rivedere i video indipendentemente dalla programmazione; cinque seminari che si tengono dal 12 al 16 maggio su vari temi inerenti l'immagine in movimento e infine una conferenza dal titolo *Video Perspectives: A Critical Reassessment of the Role of Video in Community Development*.

L'introduzione al catalogo è dello stesso Hall⁶⁰⁵ il quale sottolinea che il Festival è il primo nel suo genere e viene istituito con molto ritardo, se comparato ad eventi simili che hanno avuto luogo negli Stati Uniti e in altri paesi europei. Ricorda poi che il comitato organizzativo è stato presieduto da Peter Bloch, un distributore di film e video indipendenti, da Stuart Hood della *R.C.A.'s Films and TV School*, Clive Scolley di *Inter Action* e dallo stesso Hall. In questo caso l'evento è curato quindi non da critici d'arte, bensì da addetti del settore specifico, con diverse funzioni, che incoraggiano chiunque degli artisti inglesi voglia esporre i propri video a partecipare all'iniziativa. Per quanto riguarda la videoarte internazionale, saranno invece i curatori a selezionare le opere e gli artisti da invitare. Questa modalità operativa risulta essere molto diversa da quella applicata durante la

⁶⁰² Nel fondo video art/tapes/22 conservato all'A.S.A.C. sono presenti tre video di Hall non prodotti a Firenze ma in distribuzione: *Relative Surfaces* (1974), *Vidicon Inscriptions* (1974), *This is a video monitor* (1974). Cfr., C. G. Saba (a cura di), *Arte in videotape...* Milano, 2007

⁶⁰³ Cfr., catalogo della mostra *The Video Show*, Serpentine Gallery, Londra, 1-26 May 1975. Disponibile al sito <http://www.rewind.ac.uk> [visitato in data 21/08/2016]

⁶⁰⁴ Cfr., Archivio *British Artists' Film & Video Study Collection* dell'Università Central S. Martins di Londra.

⁶⁰⁵ L'introduzione è una parte di un articolo più lungo. Cfr., D. Hall, *The Video Show*, in, *Art and Artists*, Londra, maggio, 1975. Per altri articoli scritti dall'artista si veda sito ufficiale dell'artista www.davidhallart.com [visitato in data 25/09/2016]

curatela dei festival e delle rassegne italiane, dove il curatore-critico operava una selezione molto netta delle opere video da esporre, sia che si trattasse di artisti italiani, che di stranieri.

Significativamente Hall, nel catalogo dell'evento, delinea sin da subito le differenze che intercorrono tra il supporto del film, la pellicola, e quello del video, il nastro magnetico, e tra i mezzi di riproduzione e proiezione/trasmissione impiegati. Egli quindi, nonostante nel 1975 stia cercando di organizzare contemporaneamente alla galleria del Cavallino una rassegna sui film sperimentali degli artisti inglesi ed una di video, è ben consapevole a queste date della differenza tra i due mezzi implicati e questo nonostante il fatto che, come per Schum, la prima serie di sette opere 'video' dell'artista, dal titolo di *7 Tv-Interruptions* (1971) è pensata espressamente come un *happening* televisivo ed è realizzata in pellicola.⁶⁰⁶ Quest'ultima consisteva nella trasmissione televisiva *broadcast*, senza annunci, né cartelli iniziali, dei video (brevi pillole più o meno concettuali) che prendevano di sorpresa il pubblico 'addormentato' 'risvegliandolo' per un breve periodo e ponendolo in un altro modo di fronte allo schermo. [Fig. 44]

Tra il 1971 e il 1975, progressivamente, Hall e gli artisti vicini a lui inizieranno a guardare al dispositivo videografico non più o non solo come un mezzo televisivo attraverso il quale trasmettere materiale girato e montato in pellicola, ma come un insieme di videocamera, monitor e videoregistratore/player che deve essere indagato nelle sue peculiarità espressive e attraverso il quale si deve poter creare un linguaggio (un esempio in questo senso è l'opera di Hall *Relative Surfaces*, 1974). [Fig. 45]

Questa posizione contribuirà a influenzare la visione di Paolo Cardazzo che, se nel catalogo della mostra *Videotapes* del 1975 aveva pubblicato il testo critico di Francalanci dal titolo *Tv is not VT* sottolineando l'idea di proporre una televisione alternativa,⁶⁰⁷ in un secondo momento - grazie alla continua sperimentazione in collaborazione con gli artisti - indagherà sempre più nello specifico il mezzo video anche e soprattutto sfruttandone le peculiarità espressive. Tuttavia, diversamente da quanto faranno Hall e gli artisti inglesi che espongono all'interno della galleria del Cavallino, Cardazzo e gli artisti italiani a lui più vicini manterranno sempre un ben saldo rapporto con le proprie intenzioni e/o pratiche artistiche specifiche e non identificheranno (quasi) mai il contenuto delle opere con il mezzo stesso.

⁶⁰⁶ Nonostante, infatti, recentemente (2014) la Tate Britain di Londra abbia proposto la serie sotto-forma di installazione indicando nel video il supporto originale delle opere, ad un'analisi attenta di quest'ultime è facilmente deducibile che la registrazione è avvenuta con la cinepresa e che il materiale è stato migrato solo in un secondo momento nel nuovo supporto. Cfr., l'opera di Hall, *TV Interruptions (7 TV Pieces)*, (1971-2006), Tate Britain, 13 ottobre 2014 – 29 marzo, 2015. Cfr., <http://www.tate.org.uk/> [visitato in data 10/10/2016]

⁶⁰⁷ Cfr., Catalogo *Videotapes*, 809^o mostra del cavallino, Edizioni del Cavallino, Venezia, 22 febbraio-21 marzo 1975

Affinché i video degli artisti inglesi siano trasmessi alla galleria si dovrà aspettare l'inizio del 1977 [2.4.6]; intanto Hall scrive a Biccocchi dicendole di aver provato a mettersi in contatto con Gabriella Cardazzo per un incontro a Londra che avverrà solo nell'ottobre del 1975 quando quest'ultima chiederà all'artista di poter avere alcuni film di autori britannici. L'artista inglese, che ora scrive su lettere intestate del *Film and Video Projects*, risponde mettendo in luce i costi dell'affitto delle pellicole ma la gallerista, dopo aver parlato con il fratello, scrive a Hall che la spesa è troppo alta se paragonata a quella delle pellicole in Italia, dove usualmente un'ora e mezza di film costa all'incirca 20 Pounds (30.000 Lire). Ma è troppo alta anche rispetto al prezzo del British Film Institute. La corrispondenza termina qui e la programmazione sarà comunque portata avanti grazie - come si evince dal programma di sala realizzato dalla galleria del Cavallino - al contributo dell'Art Council of Great Britain e del British Council che s'impegnano a pagare oltre la metà delle spese. Il gruppo di film-maker dei quali vengono mostrate alcune pellicole è composto da Tony Hill, Bill Lundberg, Lisa Ridley, Ron Jaseiden, Rob Gawthrop, Chris Welsby, Tony Sinden e Hall. Per l'artista inglese il dispositivo videografico non era il solo ad avere un proprio linguaggio; anche il film doveva essere visto sotto una prospettiva modernista indirizzata a coglierne gli aspetti caratteristici. Di conseguenza le opere in pellicola dovevano non solo essere strettamente connesse al *medium* utilizzato, ma anche contribuire a indagarne le 'vere qualità tattili' per l'elaborazione di un linguaggio artistico in contrapposizione a quello delle altre arti plastiche.⁶⁰⁸

Nel corso del 1975 la corrispondenza tra Biccocchi e i due galleristi veneziani mette in luce un altro aspetto utile sia per seguire il percorso attraverso il quale alcuni video-artisti inglesi saranno presenti a Venezia, sia per approfondire il ruolo dei galleristi e quello di Biccocchi durante la riapertura dell'A.S.A.C. La direttrice toscana l'8 ottobre 1975 scrive infatti a Gabriella Cardazzo che «le cose stanno andando molto bene» con la Biennale.⁶⁰⁹ Biccocchi aveva quindi già iniziato, prima dell'ottobre 1975, a cercare una soluzione per la cessione del proprio fondo e grazie alla

⁶⁰⁸ Come scriverà Hall, il quale assume un ruolo diretto di curatore, nel foglio di sala: «Il programma che presentiamo non rappresenta l'intero movimento ma una selezione di brevi lavori di artisti che mi interessano. [...] Sono essenzialmente lavori di quegli artisti che sono interessati al film come mezzo e condizione importante del loro lavoro. [...] Alcuni si interessano alla rivalutazione del concetto di "cinema" esaminando i valori assunti e stabilendo le "vere" qualità tattili del film uguali a quelle che riguardano altre più ampiamente discusse nelle arti plastiche. Raramente appaiono le tradizioni dell'uso documentario, narrativo e teatrale. Il film ha più possibilità come forma d'arte che come semplice meccanismo di conveniente registrazione. Molti artisti che lavorano in altri campi hanno usato films per documentare le loro idee. I films di questo programma non hanno niente a che fare con questa attitudine, sono in se stessi delle opere d'arte». Cfr., foglio di sala conservato in Fascicolo British Artists 1976, Faldone 1976. Archivio del Cavallino.

⁶⁰⁹ «Carissima Gabriella, grazie della lettera e della notizia su Hall. [...] per la mostra degli artisti inglesi se ne potrebbe parlare con la Biennale senz'altro. Le cose vanno avanti molto bene con loro e..incrocio le dita fino al 19 ottobre! [...]»; corrispondenza dell'8 ottobre 1975, Fascicolo Corrispondenza/Gabriella, Archivio del Cavallino

conoscenza di Ripa di Meana e di Dorigo aveva già individuato nell'A.S.A.C. l'istituzione che in futuro avrebbe conservato il materiale.⁶¹⁰

Nel maggio 1975 la corrispondenza documenta anche che Paolo Cardazzo investe economicamente nella società art/tapes/22 della quale compra alcune quote, oltre che copie dei videotape prodotti o distribuiti dal centro fiorentino, a dimostrazione che la crisi economica era già in atto.⁶¹¹ [Fig. 46] Proprio in virtù poi di questo stretto rapporto sembra, come si vedrà, che Bicocchi abbia collaborato in maniera molto stretta con la galleria tra il 1975 e il 1976 e che, cosa più importante, abbia contribuito con Paolo Cardazzo a progettare l'archivio video dell'A.S.A.C. Entro il giugno 1976 l'accordo tra A.S.A.C. e Bicocchi è stato sottoscritto perché la seconda chiede a Paolo Cardazzo l'autorizzazione a spostare nell'archivio della Biennale i video prodotti dalla galleria e in distribuzione presso art/tapes/22 tra cui *Da zero a zero* (1974), *Aggiungere e levare* (1974), *Tempo Spazio*, *Superficie* (1975) e *Spartito per violoncello* (1975).⁶¹²

2.4.4 Un centro di produzione avviato (1976)

Se da un lato questi contatti saranno fondamentali per il proseguo delle attività alla galleria, dall'altro, a cavallo tra 1975 e 1976, una lettera di Gabriella Cardazzo al fratello, che lo aggiorna sul suo viaggio a New York, rende conto dell'altra direzione in cui intendono espandersi i fratelli. Dalle parole di Gabriella Cardazzo traspare la sorpresa per il fervore culturale della città ora nuova capitale dell'arte e per la facilità con cui conosce artisti e critici, molti dei quali si occupano di video. [Fig. 47] Tra gli altri la gallerista dice di aver incontrato Willoughby Sharp, «un *video artist* amico di Maria Gloria Bicocchi» che vuole realizzare un video in Toscana in Maggio (del quale poi, come attesta la corrispondenza, non si farà più nulla),⁶¹³ Nancy Hoffman, Lucy Lippard, Richard Serra, Claes Oldenburg, Robert Morris, Marcia Hafif e Robert Ryman.⁶¹⁴ Nell'elenco è inoltre citato Davis, lo stesso che poco dopo produrrà in collaborazione con art/tapes/22 e la galleria veneziana il video *Lining Up* (1975-76). [Fig. 48] Quest'ultimo, se per il centro fiorentino consiste

⁶¹⁰ Cfr., Fascicolo art/tapes/22, Archivio del Cavallino

⁶¹¹ Il 6 febbraio 1977 Bicocchi manda a Paolo la lista dei videotape rimasti che lei mette in vendita a 50.000 lire l'uno. (vorrebbe venderli tutti in blocco). Cfr., Fascicolo art/tapes/22, Archivio del Cavallino

⁶¹² Cfr., Cfr., C. G. Saba (a cura di), *Arte in videotape...* Milano, 2007

⁶¹³ Tra i video del fondo art/tapes/22 c'è la versione multicanale dal titolo *Break*, che però risale al 1973. Cfr., C. G. Saba (a cura di), *Arte in videotape...* Milano, 2007

⁶¹⁴ Lettera di Gabriella a Paolo del 23 gennaio 1976 «Caro Paolo, sono in questa meravigliosa città da 4 giorni. Il viaggio da Genova a New York è stato ottimo. [...] Lavoro molto e ho conosciuto tanta gente. Willoughby Sharp (anche video artist amico di Maria Gloria) verrà in Italia in maggio. Vuole parlare con te in Toscana per un video. Oggi incontrerò D. David, N. Hoffman e Lucy Lippard. Martedì ho un party con Oppenheim e tutti i video artisti di N. Y. Ho conosciuto R. Serra, J. Weber, C. Oldenburg, D. Ashton, R. Morris, ho rivisto Marcia Hafif, Robert Ryman, ecc». Fascicolo Corrispondenza/Gabriella, Archivio del Cavallino

a quanto pare nell'ultima opera realizzata, alla quale collaborano Andrea Giorgi e (?) Frassinelli, per la galleria del Cavallino segna il passaggio dalla produzione nazionale a quella internazionale.

Nello stesso periodo, agli inizi di gennaio, Paolo Cardazzo aveva registrato in video la documentazione della performance *Carola di Natale* di Ambrosini realizzata per la mostra collettiva *Tendenze e aspetti dell'attuale ricerca artistica giovanile nel Veneto* (20 dicembre 1976-5 gennaio 1976) alla galleria Dell'Opera Bevilacqua La Masa. A questa stessa partecipa anche Viola il quale espone due video dal titolo *Cancellazioni* e *Diario Pubblico e Segreto* [Figg. 96; 97] prodotti agli inizi del 1975 in collaborazione con il Centro Audio Visivi (C. A. V.) fondato a Venezia nel 1974 e chiuso dopo il 1977 da Massimo Grandese (attualmente direttore del Teatro Toniolo del Comune di Venezia) e da Franco Fracassi [2.4.7].⁶¹⁵

Paolo Cardazzo dunque - aiutato dalla sorella - da un lato espande la propria produzione all'ambito internazionale, dall'altro entra definitivamente in contatto con una nuova generazione di artisti veneti vicini alle tendenze concettuali e provenienti, ognuno, da un settore artistico diverso, che vedono nella galleria un punto di riferimento per la sperimentazione di pratiche interdisciplinari e multimediali. A partire dal 1976 la galleria può dirsi definitivamente inserita tra i centri di produzione videoartistica attivi in Europa nella metà degli anni Settanta.

Il 6 e 7 marzo 1976, pochi mesi prima del quarto incontro a Motovun di cui si parlerà nel prossimo paragrafo [2.4.5], la galleria del Cavallino - ma non Paolo Cardazzo che non sarà presente all'iniziativa - partecipa al primo video incontro (Video Susret) promosso dalla Galleria d'Arte Contemporanea di Zagabria, cui intervengono anche il Centro Video Arte di Ferrara e *art/tapes/22*.⁶¹⁶ Il *video-meeting* consisteva nella presentazione delle opere prodotte⁶¹⁷ e in un dibattito sul dispositivo videografico. Vi era poi la rassegna dei video jugoslavi e, in particolare, quelli di Abramović, Iveković, Martinis, Boris Bučan, Raša Rodosojević, Zoran Popović, Trbuljak e Radomir Damnjanović-Damajan.

⁶¹⁵ Cfr., M. G. Bicocchi e F. Salvadori, *Gli art/Tapes dell'A.S.A.C.*, Fondazione La Biennale di Venezia, Venezia, 1977. Rassegna di *videotapes* d'arte su grande schermo, con una sezione di videointerventi di gruppi autonomi. Organizzazione di Giancarlo Zamattio. Laboratorio Audiovisivi: Angelo Bacci, Roberto Conte, Andrea Varisco. Ca' Corre della regina. 7-12 Novembre 1977

⁶¹⁶ Non è chiaro dalla documentazione chi, tra i centri italiani ed escludendo il Centro Video Arte di Ferrara, abbia proposto l'organizzazione dell'evento: da un lato potrebbe essere stato voluto dallo stesso Paolo Cardazzo probabilmente già in contatto con la Galleria di Zagabria in virtù delle sue frequenti visite alla città; dall'altro lato, il centro *art/tapes/22* al tempo era già conosciuto e alcuni dei video prodotti erano stati presentati al Centro Culturale di Belgrado nel marzo del 1975.

⁶¹⁷ *Art/tapes/22* mostra i video di Alighiero Boetti, Giuseppe Chiari, Urs Luthi, Les Levine, Charlemagne Palestine, Giulio Paolini, Marco del re, Arnulf Rainer, Cavallino, Paolo Cardazzo Peggì Stuffy, Paolo Patelli, Michele Sambin, Guido Sartorelli, Piccolo Sillani-Luciano Celli, Il Centro Video Arte di Ferrara presenta i video di Lola Bonora e Maurizio Bonora, Giuliano Giuman, Armando Marocco, Elio Marchegiani, Ricci-Lucchi Gianikian, Aldo Spinelli, Claudio Zoccola. Cfr., Locandina dell'incontro sul video, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreba, 1976, Archivio privato Sartorelli.

Nella locandina dell'evento si rende noto che il video degli artisti jugoslavi non sono realizzati da centri attivi nel territorio nazionale in quanto non vi sono attività produttive ed espositive da parte dei musei e delle gallerie in Jugoslavia. Tra le poche ad aver dimostrato interesse per il video vi è appunto la Galleria d'Arte Contemporanea di Zagabria, nella persona di Marijan Susovsky, il direttore, che ha acquistato diverse opere di artisti croati e serbi.⁶¹⁸

I video presentati, quindi, sono tutti prodotti all'estero perché, come scriverà lo stesso Susovsky alcuni mesi più tardi per il catalogo del quarto incontro a Motovun, a differenza dell'Italia che conta una più lunga tradizione di lavoro con il video:

in Jugoslavia la prima video-performance è stata tenuta al centro Culturale di Belgrado nel 1972 in occasione del I° incontro e anche questo [...] con la partecipazione dello Studio 970/2 di Varese di Luciano Giaccari, cioè con la partecipazione di video-artisti italiani. L'anno seguente - nell'ambito dell'esposizione *Tendenze 5*, sezione arte concettuale, la Galleria d'Arte Contemporanea di Zagabria aveva organizzato la prima manifestazione con video-proiezioni in questa città. Sebbene priva di un proprio equipaggiamento, la Galleria d'Arte Contemporanea aveva già tentato di appoggiare i tentativi degli artisti che dimostravano interesse per questo mezzo. [...]. Negli ultimi tre anni il numero di artisti che avevano lavorato con il video non era stato considerevole. Come dire che era stata per tutti un'attività secondaria che dipendeva dalla disponibilità momentanea dell'equipaggiamento, così che alcuni artisti avevano potuto realizzare i propri progetti solo all'estero: al Trigon '73 di Graz, alla Galleria Impact di Losanna, all'Art Tapes 22 di Firenze [...] e al primo video-incontro di Zagabria.⁶¹⁹

Da ciò non solo si può considerare l'importanza che ebbero i centri di produzione italiani nello sviluppo delle opere in video jugoslave, ma anche che la collaborazione avveniva già dal 1972 con lo Studio 970/2 di Giaccari e, dal 1975, con il centro art/tapes/22. A testimonianza di questo vi è la presentazione della rassegna dei video prodotti a Firenze intitolata *Americans in Florence/Europeans in Florence* al Centro Culturale di Belgrado (marzo, 1975)⁶²⁰ e la partecipazione, nell'ottobre 1974, alla manifestazione *Impact Art, Video Art '74, 8 Jours video*⁶²¹ alla quale saranno presenti anche Iveković e Martinis.

⁶¹⁸ Traduzione mia dal Croato. Cfr., Locandina dell'incontro sul video, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreba, 1976, Archivio privato Sartorelli. Attualmente alcune opere di Iveković, Martinis e Trbuljak prodotte in collaborazione con la galleria del Cavallino sono esposte al Museo d'Arte Contemporanea di Zagabria.

⁶¹⁹ Cfr., P. Cardazzo (a cura di), *Catalogo del IV susret u motovunu...* Venezia, 1977.

⁶²⁰ Probabilmente è in questa occasione che art/tapes/22 viene incaricato di distribuire per l'Italia la registrazione della video-performance di Marina Abramović *Art must be beautiful. Artist must be beautiful* (1975, Kvundeudstillingen Charlottenborg, Copehangen, 6 dicembre 1975). Cfr., C. G. Saba (a cura di), *Arte in videotape...* Milano, 2007

⁶²¹ Cfr., R. Berger e J. De Sanna, *Impact Art, Video Art '74. 8 Jours video*, catalogo della mostra Musée des Arts Decoratifs, Losanna, 1974

Durante l'incontro a Zagabria vengono prodotti tre video dal tecnico Varisco, entrato da pochi mesi a far parte dell'*équipe* del Cavallino: *Reconstrucije 76* (1976) di Iveković, in co-produzione con Walter Ferrara e Andrea Agostini; *Bez naslova/Senza titolo* (1976) di Tribuljak⁶²² e *Portret Martinisa od Susonskog*, (1976) di Martinis. In aggiunta, non citato nella monografia di Marangon, è stato trovato nell'archivio della galleria veneziana anche un nastro che documenta il video dibattito svoltosi nell'occasione, in cui si vedono artisti italiani e jugoslavi che, assieme ai rappresentanti dei vari centri di produzione, discutono sul ruolo del video nella società e nell'arte. È chiaro che in queste date, almeno tra chi partecipa attivamente alla discussione, non esiste un unico modo di intendere il mezzo videografico che viene analizzato in termini di comunicazione, di piattaforma tecnologica, di arte, di documentazione ecc.⁶²³ Questo si pone in linea con il dibattito che nello stesso periodo si faceva a livello internazionale ad un incontro come quello già citato, *Video End*, organizzato a Graz nell'ottobre del 1976 [1.3.5].

Pochi mesi dopo l'incontro a Zagabria, dal 22 al 30 maggio 1976, Paolo e Gabriella Cardazzo partecipano in collaborazione con la Ronald Feldman Fine Arts di New York alla Fiera dell'Arte di Bologna. Gli *stand* occupati, a quanto testimoniano le lettere scambiate tra Paolo Cardazzo e il signor Feldman, sono quattro: il numero 188 è dedicato esclusivamente alla Feldman Gallery, il 185 al Cavallino, mentre gli *stand* centrali non hanno pareti divisorie e sono predisposti a ospitare le performance e le personali degli artisti previste in programma. Nei vari giorni della Fiera si poteva quindi assistere ad una serie eventi la cui fase preparatoria è testimoniata dalla corrispondenza presente nell'archivio del Cavallino e iniziata a partire dal marzo 1976.⁶²⁴ [Fig. 49]

Feldman, Gabriella e Paolo Cardazzo sono d'accordo nell'invitare una serie di artisti internazionali ad eseguire azioni - o simili. Tra gli artisti Feldman chiede che sia coinvolto Agnetti, che lui sa aver

⁶²² *Bez naslova/Senza titolo* di Tribuljak è una sorta di pillola concettuale, di brevissima durata, in cui l'obiettivo della telecamera è fisso verso il treppiede che sorregge il tutto; in un movimento molto semplice lo stativo a tre gambe, e così l'obiettivo, viene spostato dall'asse verticale a quella orizzontale per arrivare, infine, alla croce precedentemente tracciata sul muro. In seguito alla campagna di video-preservazione iniziata nel 2014, è venuto poi alla luce un nuovo video, una seconda pillola concettuale senza titolazione che di fatto consiste nuovamente nella ripresa del treppiede che questa volta gira di 360° sull'asse verticale. Si tratta in entrambi i casi di un'analisi delle peculiarità del mezzo d'indagine - il video - ma l'aspetto minimalista dimostrato anche dal titolo, la gestualità così semplice, l'assenza di una vera e propria azione, spingono a pensare che si tratti ancora una volta di una considerazione sul ruolo dell'artista e dell'opera, considerata tale anche quando così minimale.

⁶²³ Prima del dibattito, per pochi minuti, si può identificare un'altra opera della Iveković, apparentemente una versione di *Sweet Violence* (1974, Losanna) in forma performativa dove si vedono immagini broadcast attraverso un monitor che sul vetro ha applicate alcune strisce di cartone nero, come a voler constatare che l'immagine televisiva imprigiona. Infine, in un altro breve frammento di video, non identificato, l'artista si avvicina con un cartone nero al monitor dove un unico pezzo lascia scoperta una piccola porzione quadrata. L'opera è realizzata la prima volta nel 1974 a Losanna, all'*Impact Art-Video art*. Cfr., R. Berger e J. De Sanna, *Impact Ar...* Losanna, 1974

⁶²⁴ Cfr., Fascicolo Arte Fiera 1976, Faldone 1976, Archivio del Cavallino.

prodotto anche dei video⁶²⁵ per trovare i quali Paolo Cardazzo contatterà Biccocchi. Quest'ultima, in una lettera senza data, dà la sua disponibilità a collaborare anche alla programmazione dicendo che dopo aver parlato a lungo con Dorigo si è concluso che non è possibile - diversamente da quanto proponevano i Cardazzo - intitolare lo stand anche ad art/tapes/22 perché oramai parte del fondo A.S.A.C., ma che grazie ai cartelli all'inizio delle opere quest'ultime saranno comunque riconosciute come produzione del centro fiorentino. Feldman proporrà inoltre la programmazione dei video di Beuys, Hannah Wilke e Chris Burden (non identificati). Per i video di Davis, invece, il gallerista americano suggerisce di contattare la galleria Forma.

Da parte loro, Paolo e Gabriella Cardazzo chiedono a Feldman di invitare dagli Stati Uniti Davis - già precedentemente incontrato - e Beuys il quale scrive a Feldman a metà aprile che non potrà essere a Bologna. In sostituzione il gallerista americano propone il sudamericano Antonio Dias e l'inglese Angelo Bozzolla che i fratelli Cardazzo possono incontrare a Londra. Pare poi che sia su iniziativa di Paolo Cardazzo, di Varisco, o di Biccocchi, la corrispondenza non lo svela, l'invito agli artisti Martinis e Iveković. Gabriella Cardazzo coinvolgerà sicuramente Alan Sonfist - il quale espone dal 27 marzo al 20 aprile 1976 alla galleria e Mark Camille Chaimowitz; mentre il fratello chiamerà il pittore Anselmi e il fotografo Sillani, il quale, dopo Sonfist e fino al 14 maggio 1976 assieme a Celli, aveva esposto alla galleria intitolando la mostra *Videotape e azione*.

Durante la fiera si può assistere così alle performance di Agnetti (*Lezione di Design*), Davis (*Reading Marx*), Sillani (*The Bologna Strip*), Chaimowitz (*Table piece*) Bozzolla (*Fasso e Fischio*), Anselmi e Jimmy Boyle (*Achievment/Comunication*), Iveković (*Un jour Violente/performance*) e Martinis (*Portrait*); infine, alla trasmissione del video di Sonfist prodotto poco prima dalla galleria del Cavallino (*The Bologna Tape*) e alle esposizioni personali *Tatsebao* di Dias e *Peu de surface, peu de support* di Patelli.⁶²⁶

In molti di questi casi e nonostante si sia un un contesto fieristico tradizionalmente votato al commercio, le opere d'arte proposte si trovano in forme immateriali e performative a dimostrazione del nuovo ruolo che acquisiscono via via questi spazi anche in Italia e del quale si tratterà più approfonditamente [2.4.7]. Alle opere si sostituiscono, in qualità di prodotto e traccia del fare artistico, oggetti/documenti come, per citare un unico esempio, la scatola in *plexiglass* di Davis che, secondo le stesse indicazioni che l'artista dà a Gabriella Cardazzo, doveva contenere: «2 red books

⁶²⁵ Feldman chiede inoltre a Paolo Cardazzo se dispone di un *player* per cassette U-Matic dello standard europeo PAL. Poiché la risposta di Paolo Cardazzo è affermativa, si può dedurre che già in queste date egli è in possesso di un dispositivo che consente il doppio standard PAL e NTSC. Cfr., Fascicolo Arte Fiera 1976, Faldone 1976, Archivio del Cavallino.

⁶²⁶ Cfr., *Catalogo Bologna 76, Catalogo delle performances e delle esposizioni organizzate dalla Galleria del Cavallino, Venezia e da Ronald Feldman Fine Arts, New York nel 1976*, Edizioni del Cavallino, Venezia 1977

(without covers), 4 white boxes, 1 photograph of the performance, 1 videotape, 1 drawing (which I will make in N.Y. + mail to you». ⁶²⁷ [Fig. 50]

Anche in virtù della nuova funzione che ora hanno i sistemi di registrazione e lo stretto giro di eventi e di contatti instaurati in questi mesi i galleristi esplorano sempre più a fondo i diversi usi del video. A Bologna la maggior parte della *performance* vengono documentate con il nuovo dispositivo e, contemporaneamente, vengono proposti nastri provenienti da diversi centri di distribuzione italiani. Oltre alla documentazione e alla trasmissione la Fiera diventa anche il luogo per produrre alcune opere perché se la performance di Sillani - per fare un unico esempio - viene registrata a camera a mano, riprendendo l'azione da più punti di vista, nel caso di Iveković - e nonostante il video porti lo stesso nome della performance realizzata di fronte al pubblico e documentata in fotografia - la registrazione è a camera fissa e il video si presenta in *split-screen* (com'era avvenuto poco prima per *Lining Up* di Davis) dove da una parte c'è il primo piano dell'artista e dall'altro la locandina dell'evento bolognese. [Fig. 51]

Ma nel doppio *stand* alla Fiera di Bologna, oltre ai video prodotti da Feldman, dal Cavallino e da art/tapes/22, sono trasmessi anche quelli dello Studio Oppenheim (Colonia) tra cui un'opera di Palestine, due di Demattio, quattro di Kohlhofer e cinque di Rosenbach (19 maggio) delle quali, nuovamente, non rimangono i titoli probabilmente perché la rilevanza è data, soprattutto in un contesto fieristico, ai nomi degli artisti e non alla qualità delle opere realizzate, a maggior ragione quando si parli di video e, dunque, di un mezzo artistico totalmente nuovo.

In questo periodo inizia anche la corrispondenza tra Paolo Cardazzo e Ingrid Oppenheim che procederà nei mesi successivi e, in particolare, durante la Biennale veneziana del 1976, in virtù della disponibilità del gallerista a ritirare un *player* U-matic Sony con relativo monitor messo a disposizione dallo studio Oppenheim per l'esposizione di una serie di video di Darcy Lange. ⁶²⁸ Le opere erano state esposte nell'ambito delle iniziative della Biennale-Settore Arti Visive e Architettura che proprio quell'anno aveva riaperto. Si prospettava quindi un nuovo inizio, inaugurato dalla mostra *Ambiente/Arte Dal futurismo alla Body Art* a cura di Celant nel padiglione centrale, cui è affiancato il già citato evento collaterale dal titolo *Attualità internazionali '72-'76* agli Ex Cantieri Navali della Giudecca. Quest'ultima rassegna comprendeva una serie di sezioni,

⁶²⁷ Lettera di Douglas Davis a Gabriella Cardazzo, marzo 1976. Cfr., Fascicolo Arte Fiera Bologna 76 (Faldone 1976) Archivio del Cavallino

⁶²⁸ Probabilmente si tratta di *Study of Three Birmingham Schools* (1976). Per un approfondimento della serie di video di Lange cui si fa riferimento si veda il sito della Tate <http://www.tate.org.uk/> [Visitato in data 3/11/2016]. Paolo Cardazzo offrirà ad Oppenheim di acquistare il video-registratore U-Matic ma il prezzo proposto è troppo elevato; Ingrid Oppenheim scriverà nuovamente a Cardazzo nel maggio 1977 chiedendogli notizie del player e il gallerista chiederà nuovamente di poterlo acquistare ad un prezzo meno elevato in quanto, dopo essersi accorto del suo malfunzionamento, l'ha fatto ad aggiustare alla Sony a Milano. Cfr., fascicolo *Produzione*, Archivio del Cavallino.

una delle quali, intitolata *Attivo*, era dedicata a performance e ad azioni teatrali ed era a cura di Trini che propone i nomi di Agnetti, Chiari, Pisani, Hidalgo e Marchetti, Enrico Job, Abramovič e Ulay, Art & Language, Pistoletto, Summa, Kosuth e Charlestworth. Un'altra sezione, invece, era dedicata ai videotapes e, come si è già detto, era stata affidata a Bicocchi su richiesta di Granath anche se, probabilmente, il suggerimento veniva da Dorigo.

Venendo ora alle performance organizzate da Trini, il 16 luglio si svolge l'azione di Abramovič e Ulay. La prima, come si è visto, era già entrata in contatto con la galleria - ma probabilmente non con Paolo e Gabriella Cardazzo - durante l'incontro a Zagabria. La performance, inizialmente intitolata *30th November*⁶²⁹ e oggi conosciuta come *Relation in Space*, sarà interamente documentata in video da Paolo Cardazzo mentre è affidata a Sillani la serie di scatti poi confluita in una raccolta edita dal Cavallino.

Probabilmente il contatto più stretto tra Paolo, Abramovič e Ulay è facilitato dal ruolo che ha Ziva Krauss, all'epoca segretaria della galleria del Cavallino. In una lettera datata il 5 agosto 1976 Abramovič scrive infatti a Cardazzo ringraziando lui e Ziva del tempo a Venezia:

We would like to remind you about the few things we talked about in Venice, which are very necessary for our own documentation. So we would like to ask you to bring the following things with you to Motovun:

- 1) one more videocassette/copy
- 2) The 250 print cards
- 3) one film copy of the 16mm film you did from the performance⁶³⁰

And we would like to propose some conditions for the video-edition / contract.

We are requesting a flat sum of 500.000 lire for which we will give you a static work from the performance signed and prepared for your own use. In that case we will split the profits of any tapes sold on a 50-50 basis. [...] based on the selling price of 325 doll. a copy. The extra copy cost you must charge from the buyer.

In case you do not agree with that condition, he will agree with the conditions: that is: 66% for us and 33% for you. Regarding the other conditions for the contract, we agree with the standard contract you showed us.⁶³¹

Questa lettera apre una serie di questioni che Paolo Cardazzo deve necessariamente iniziare ad affrontare e che fino a questo momento non si erano poste perché, come testimoniano gli stessi

⁶²⁹ Cfr., M. Abramovič e Ulay, *Relation in Space*, 30 esemplari numerati e firmati, 7 fotografie originali di Piccolo Sillani, 1977. Cfr., G. Bianchi, *Un Cavallino come logo...Venezia*, 2007

⁶³⁰ Mentre è stato trovato e digitalizzato il video che contiene l'intera documentazione della performance di Abramovič e Ulay, non si hanno notizie del film 16mm realizzato da Paolo Cardazzo. La pellicola potrebbe trovarsi tra il materiale che è ancora conservato nell'archivio del Cavallino racchiuso in scatoloni.

⁶³¹ Cfr., Fascicolo *Abramovič Ulay* - Faldone 1976

artisti italiani coinvolti, la produzione era rimasta di stampo nazionale fino al 1975 e in Italia non vi era nessun interesse commerciale nei confronti delle opere in video [3.4.4].

Quando il gallerista inizierà invece a collaborare con gli artisti europei e nord americani vi sarà il problema di trovare degli accordi economici con chi affida a lui la documentazione o la realizzazione (e in alcuni casi la distribuzione) delle opere in video. In una missiva senza data ma che probabilmente viene scritta subito dopo il quarto incontro a Motovun, nel settembre 1976, Paolo Cardazzo risponde alla Abramovič esprimendole il suo dispiacere per non aver incontrato lei e Ulay nella cittadina istriana, comunicandole che la pellicola girata (la documentazione in film della performance *30th November*) è venuta male per l'assenza di luce e posticipando la discussione sui contratti all'incontro successivo.

La corrispondenza prosegue, del contratto non viene fatto più cenno mentre la serie di lettere testimonia la preparazione del *portfolio* edito dal Cavallino con le fotografie di Sillani, sul quale è Abramovič a dare indicazioni, in particolare in relazione alla scritta che deve essere utilizzata per raccontare l'azione eseguita. Dalla descrizione e nonostante le fotografie non ne mostrano la presenza, nello spazio della performance doveva essere stato allestito un monitor probabilmente rivolto verso il pubblico e connesso in circuito chiuso a una telecamera per consentire la trasmissione in diretta dell'evento performativo.⁶³² [Fig. 52]

Alla stessa Biennale anche nel Padiglione Italia ai Giardini di Castello dal 18 luglio al 10 ottobre, a cura di Enrico Crispolti e De Grada, si fa ampio uso del dispositivo videografico per registrare e trasmettere la documentazione di eventi e performance artistiche in forma d'intervista e così ordinate:

sala A

informazione *multivision* sui cinque aspetti di ricerca documentati [...]

sala B

quattro canali di programmi di videotape di azioni, ordinati secondo i cinque aspetti di ricerca documentati [...]

sala C

tre canali video con interviste di protagonisti, film di azioni, alcuni *carousel* con ulteriori documentazioni, documenti stampati e fotografici [...]

sala D

⁶³² «In a large, empty space, repeatedly two bodies touch each other frontally at high speed. A statically installed video-camera has been fixed at the centre of the space. Simultaneously a video-monitor shows the moment that the two bodies touch each other in the centre». Cfr., Fascicolo *Abramovič Ulay* - Faldone 1976

materiale video, filmico, fotografico e stampati relativi a diversi argomenti di «documentazione aperta».⁶³³

Come attesta una lettera all'A.S.A.C. - e il catalogo della Biennale lo conferma - la parte del padiglione italiano legata alle video-interviste viene affidata a Giaccari da Ripa di Meana. L'incarico consiste nella realizzazione di quindici interviste della durata di dieci-quindici minuti ciascuna, da attuarsi a Milano e Roma, da definirsi con Enrico Crispolti e delle quali Giaccari dovrà seguire l'iter fino al collaudo finale.⁶³⁴

Se nel 1976 la città lagunare, e non solo, ospita diffusamente il dispositivo videografico durante le manifestazioni artistiche, per documentare e/o realizzare e trasmettere in video le opere degli artisti, è anche vero che la Biennale - grazie anche alla visione di Dorigo - si avvale delle competenze degli stessi direttori dei centri di produzione videoartistica, a partire da quelle di Biccocchi più rivolte alla curatela e ai contatti, per arrivare a quelle di Giaccari, più spostate verso la documentazione. Come poi si è visto attestare dalla corrispondenza, sembra che anche Paolo Cardazzo sia in contatto con il direttore dell'A.S.A.C. per questioni relative al video già all'inizio del 1976. Dopo la collaborazione con il Gruppo Salerno,⁶³⁵ in marzo, Dorigo scrive a Paolo Cardazzo di aver ricevuto la cassetta che documenta l'*happening* di John Bayrs tenutosi in Piazza S. Marco il 6 settembre 1975 (della quale non è stata trovata traccia fino a questo momento) e la copia del *videotape* sui saloni nel 1974. Chiede inoltre a Paolo Cardazzo di poter avere gli altri manifesti delle esposizioni al Cavallino e di ritornare «sull'archivio video» quando il loro lavoro a Ca' Correr sarà più avanzato.

2.4.5 Il quarto incontro a Motovun (1976)

Nel settembre del 1976 il dispositivo videografico sarà usato durante il quarto incontro a Motovun, e si sono visti i contesti in cui vengono stretti i rapporti con la Galleria d'Arte Contemporanea di Zagabria e con gli artisti Abramović, Iveković, Martinis e Trbuljak, afferenti alla galleria e formati tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta all'Accademia delle Belle Arti di Zagabria. Fino a questo momento la produzione da parte della galleria era avvenuta in circostanze casuali o in vista delle mostre mentre il quarto *meeting* di Motovun segna il momento dopo il quale

⁶³³ Cfr., Catalogo della 37° Esposizione biennale internazionale d'arte, Venezia, La Biennale di Venezia, 1976, Vol. 1 e 2 1976

⁶³⁴ Lettera 10 giugno 1976, Fascicolo *Video del cavallino/produzione*, Archivio del Cavallino.

⁶³⁵ Dalla corrispondenza pare che durante la Biennale del 1976 viene chiesto a Paolo Cardazzo di realizzare un video con il Gruppo Salerno, che viene invitato a partecipare al Padiglione Italia, ma che alla fine si sceglie di mostrare il film girato dallo stesso collettivo a Venezia.

la produzione avverrà soprattutto durante incontri dedicati quali - oltre al già citato Motovun (1976 e 1977) - la serie di laboratori organizzati nei mesi di gennaio e febbraio alla galleria del Cavallino tra il 1977 e il 1979.

La presenza così diffusa del dispositivo videografico in un ambito tradizionalmente votato all'arte come la Biennale, connessa al fatto che Paolo Cardazzo stava imparando a muoversi nell'ambiente della produzione e distribuzione, devono aver definitivamente portato il gallerista ad investire sulla video-produzione. Contemporaneamente, in questo stesso giro d'anni, si avvicinano a Paolo Cardazzo alcuni artisti veneziani o di passaggio nella città lagunare come Sambin e Ambrosini che, più precocemente degli altri, hanno una propensione particolare per il nuovo dispositivo il quale ben s'inserisce tra le loro pratiche intermediali e sperimentali.

Al quarto incontro a questi artisti si aggiungono Viola, Celli, Sillani e l'allora assistente della galleria Kraus mentre il Museo Etnografico di Pazin e la Galleria d'Arte Contemporanea di Zagabria coinvolgono Josip Diminič, Iveković, Eugen Kokot, Branka Koškovi, Jasna Mareti, Martinis, Zdravko Milič, Šutej e Trbuljak. Nel suo testo sul catalogo dell'incontro Paolo Cardazzo ricorda che gli artisti invitati vengono lasciati liberi di svolgere l'opera loro più congeniale, ma gli viene chiesto di affrontare il tema dell'identità, nelle sue diverse implicazioni filosofiche ed esistenziali, qualora avessero voluto produrre opere in video.

Per questo motivo la produzione artistica non-video scaturita dall'incontro è molto più varia rispetto alle opere videografiche realizzate solo da alcuni degli artisti presenti. È Paolo Cardazzo a delineare le tendenze artistiche⁶³⁶ e ad elencare inoltre le ventidue opere in video, molte delle quali strettamente in relazione con le altre (pittoriche, fotografiche, grafiche ecc.), i cui titoli sono: *Autobiografia*, *Hair-cut*, *De Photographia*, *Audio-identikit* di Ambrosini, *The Motovun Tape* di Krauss, *Doživijaj papira* di Milič, *100" per...*, *Concerto per clarino e VTR*, *Oihccepts*, *Un suono a testa* di Sambin e *Who is L.V.*, *Fall and Loss of a Dear Family*, *Identity as Identifications* e *Taking Place* di Viola.⁶³⁷

⁶³⁶ «In questa mia breve presentazione cercherò [...] di riassumere quanto è stato compiuto dagli artisti invitati. [...] Ci si poteva incontrare ad esempio con Josip Dominic, che nella loggia cinquecentesca della piccola cittadina istriana, dava forma a una sua rigorosa opera di scultura. O si potevano osservare Jasna Mareti e Zdravko Milic descrivere, con tecniche tradizionali, eppure molto vive, l'affascinante paesaggio istriano; o le ironiche deformazioni erotiche di Miro Sutej, le nitide geometrie di Branka Koskovic, le epopee cavalleresche di Simek Sutej con indiani, lancieri e paladini del tempo di Carlo Magno; o le stesure cromatiche di Eugene Kokot e i preziosi racconti segnici di Ziva Krauss. [...] Discorso a parte merita il lavoro di Luciano Celli e Piccolo Sillani, impostato esclusivamente su una ricerca iconografica di identità urbane con la schedatura delle porte delle vecchie abitazioni di Motovun. P. Cardazzo in *Identitet = Identità... Venezia, 1977*

⁶³⁷ Verranno prodotte in tutto 22 opere in video. A parte quelle di Iveković, Martinis e Trbuljak, le opere sono *Autobiografia*, *Hair-cut*, *De Photographia*, *Audio-identikit* di Claudio Ambrosini, *The Motovun Tape* di Ziva Krauss, *Doživijaj papira* di Zdravko Milič, *100" per...*, *Concerto per clarino e VTR*, *Oihccepts*, *Un suono a testa* di Michele Sambin e *Who is L.V.*, *Fall and Loss of a Dear Family*, *Identity as Identifications* e *Taking Place* di Luigi Viola. P. Cardazzo, *Identitet = Identità... Venezia, 1977*

Anche i video di Iveković, Martinis e Trbuljak, i tre artisti coinvolti da Susovsky, si pongono in relazione con altre opere - in questo caso fotografiche. Su queste ultime ci soffermeremo per descrivere brevemente gli usi che fanno gli artisti jugoslavi del dispositivo videografico e degli altri mezzi a disposizione. Come si vedrà, gli artisti italiani e quelli jugoslavi, forse anche in virtù della vicinanza geografica e dei rapporti instaurati tra i due Paesi, porteranno avanti pratiche artistiche molto affini e, diversamente dagli inglesi, non vedranno mai nel dispositivo videografico un mezzo artistico a se stante [2.4.6]. Qualunque *medium*, per gli italiani così come per gli jugoslavi, poteva servire a comunicare e a dibattere temi centrali quali: il rapporto tra l'uomo e la natura, quello tra arte e impegno politico e sociale, il ruolo della donna e i paradossi di una società fondata sempre più evidentemente sul consumo della *merce*.

Quando, e il quarto incontro di Motovun è particolarmente significativo, vi è un tema, i lavori si sviluppano attorno a quest'ultimo come avviene nell'opera fotografica (senza titolo) di Martinis che si presenta come una sequenza di tre polaroid. Su di esse compare una foto-tessera con il ritratto dell'artista che per i tre scatti viene disposta di fronte e poi di taglio, destro e sinistro. Parallelamente, il concetto di identità può essere trattato anche in video come fa l'artista in *Triptih* (1976) che si presenta diviso in tre sezioni, introdotte ognuna da un cartello che dà notizia di chi, in quel momento, descriverà verbalmente il ritratto di Martinis. [Fig. 52] Ciascuna sequenza mostra un uomo (l'artista) coperto da un lenzuolo bianco con in mano un registratore audio. Il sonoro del video proviene dal dispositivo tra le mani dell'artista e, seguendo l'ordine dei cartelli, quest'ultimo riproduce le voci di Cardazzo, della Iveković e di Ambrosini mentre descrivono l'uomo e l'aspetto del volto. È quindi lasciato allo spettatore il solo ritratto verbale attraverso cui ricostruire le molteplici identità dell'artista determinate dai diversi punti di vista.

Nel catalogo del *video-meeting* è Susovski a individuare una nuova pratica inter e multimediale. Oltre ai video di Martinis secondo il curatore anche i video realizzati da Iveković si dividono in gruppi di cui, nel caso di questa seconda artisti, il primo si riallaccia ad un lavoro fotografico come quello dal titolo *Un jour secrète* - che consiste in una pubblicità di cosmetici *Lancaster* dove, al posto delle immagini pubblicitarie, sono sovrapposte quelle dell'artista - e comprende le opere in video *Make-up/Make-down*⁶³⁸ e *Instrukcije*. In *Make-up/Make-down* l'obiettivo riprende in bianco e nero un busto di donna e durante l'azione si vedono le mani dell'artista (ma potrebbero essere le mani di qualsiasi donna, non essendo visibile il volto) che riproducono la gestualità tipica dell'atto

⁶³⁸ La seconda versione di *Make-up/Make-down* è realizzata dall'artista nel 1978 in occasione del secondo video-incontro organizzato da Cardazzo alla galleria del Cavallino di Venezia. Il video è molto simile a quello del 1976 ma in questo, oltre al colore, è aggiunta una colonna sonora che consiste in *Fly Robin Fly* (1975) del gruppo Silver Convention.

di truccarsi. Nella seconda opera, invece, la telecamera inquadra Iveković mentre disegna sul proprio volto alcune frecce molto similmente a quanto avviene in fase pre-operatoria.⁶³⁹ [Fig. 53] Il secondo gruppo consiste invece in ricerche visuali sugli oggetti d'uso domestico per mezzo del continuo movimento circolare della camera⁶⁴⁰ come avviene in *Monument e Rekonstrukcije 1952-1976*. Nel primo video, un unico piano sequenza, l'artista muove la telecamera attorno a Martinis a partire dai piedi per arrivare alla testa. Come spiega la stessa Iveković:

The focus of the tape/action is the interaction between the person being watched and the observer. [...] I am holding the camera in extreme close-up trying to "cover" every part of his body until the space over his head is reached. Traditionally, women played the first role and men the second one. The action was an attempt to develop a different relationship.⁶⁴¹

Nel secondo video, *Rekonstrukcije 1952-1976*, nuovamente un piano sequenza unico, l'obiettivo della telecamera gira su se stesso all'interno di una cucina. Ad ogni giro, dopo la comparsa di un cartello che indica il passare degli anni, viene inquadrata di volta in volta una porzione sempre più alta dei dettagli nella cucina. Il video, come dice l'artista, consiste in una [...] «*reconstructed view of the surroundings I had as a child. [...] Constant camera movements show objects from extreme close-up, a perspective alien to the eye opening up a microcosm which remains hidden to the normal observer*».⁶⁴²

In ultimo, Trbuljak realizza quattro video che sul catalogo dell'incontro a Motovun sono intitolati tutti *Bez Naslova* ma conosciuti anche con i titoli di *Cut*, *Specchio*, *Discoteca* e *Rasoi*, come testimoniano i metadati sulle custodie dei nastri conservati alla galleria del Cavallino. Non è ancora chiaro se la doppia titolazione sia stata voluta dall'artista o, piuttosto, sia scaturita dalla necessità di distinguere i vari video. Ad ogni modo, come scrive Susovski «le opere [di Trbuljak, *nda*] a Motovun continuano ad analizzare il funzionamento di vari fenomeni sociali ed artistici, o, meglio, i meccanismi del loro funzionamento».⁶⁴³

Così in *Bez Naslova (Cut)* l'obiettivo della telecamera inquadra il videoregistratore e le mani dell'artista che con due forbici tagliano il nastro magnetico, azione che porta poco dopo alla

⁶³⁹ Attraverso l'analisi dei cartelli iniziali si nota che il titolo dell'opera è *Instrukcije n. 1* anche se nel catalogo dell'incontro del 1976 si trova indicato il titolo *Instrukcije*.

⁶⁴⁰ M. Susovski in, *Identitet = Identità*, catalogo dell'incontro a Motovun 1976, Edizioni del Cavallino, Venezia, 1977

⁶⁴¹ Cfr., sito ufficiale del Museo d'Arte Contemporanea di Zagabria. www.foundation.generali.at, [visitato in data 10/10/2016]

⁶⁴² Cfr., *ibidem*

⁶⁴³ M. Susovski in *Identitet = Identità*, catalogo dell'incontro a Motovun 1976, Edizioni del Cavallino, Venezia, 1977

scomparsa dell'immagine video mettendo in risalto la triplice identità delle mezzo videografico. In *Bez Naslova (Specchio)* l'artista si avvicina all'indietro, lentamente, verso la telecamera con uno specchio di fronte al volto, invitando lo spettatore a cogliere la similitudine tra l'oggetto e il meccanismo di registrazione, che hanno entrambi la funzione di riprodurre la realtà. In *Bez Naslova (Discoteca)* la telecamera inquadra nuovamente il dispositivo ma questa volta, sopra una delle due bobine in registrazione, è stato appoggiato un disco LP. L'audio del video riproduce contemporaneamente una serie di canzoni che, solo apparentemente, sembrano provenire dal disco che ruota. Viene così messa in risalto la capacità del video di registrare in diretta anche il suono, caratteristica che lo differenzia dalla pellicola cinematografica. Infine vi è il video *Bez Naslova (Rasoi)* che, presentando una sorta di gara tra due diversi rasoi elettrici accessi, si discosta dall'analisi del dispositivo videografico per porre a tema l'identità imperfetta della tecnologia. Gli strumenti, infatti, nonostante possano sembrare uguali, quando messi in azione presentano comportamenti molto differenti tra di loro sviluppando percorsi autonomi fino al traguardo, ovvero il muro della stanza in cui si svolge l'azione.⁶⁴⁴ [Fig. 54]

Un confronto di queste opere con quelle prodotte dagli artisti italiani nella stessa occasione e successivamente rende subito chiara, come si diceva, la somiglianza delle pratiche che si presentano effimere e inter-mediali. Il dispositivo videografico, come si anticipava, sembra essere per questi artisti un mezzo come un altro il che tuttavia non significa che non vi sia uno studio approfondito delle potenzialità espressive e delle specifiche tecniche. Sembra invece che gli artisti a Motovun - italiani e jugoslavi - siano d'accordo su alcuni concetti alla base dell'opera in video come: la brevità, l'assenza di un montaggio e di una narrazione tradizionale, l'intermedialità e, infine, la valenza concettuale dell'opera. Si vedrà nel prossimo paragrafo [2.4.6] che a partire dal 1977 l'idea che hanno gli artisti e lo stesso Paolo Cardazzo di *videoarte* si chiarirà progressivamente grazie (anche) all'incontro con gli inglesi e la partecipazione ad alcuni eventi nazionali e internazionali dedicati al video (d'arte). Intanto il 1976 si chiude in attivo, con un'ampia produzione di videotapes.⁶⁴⁵

⁶⁴⁴ In seguito all'incontro di Motovun del 1976 la collaborazione con Iveković, Martinis e Trbuljak continuerà con la partecipazione dei primi due artisti al video-laboratorio organizzato alla galleria del Cavallino nel gennaio 1978, durante il quale verranno realizzati *Manual* e *Red Tape* di Martinis, la seconda versione, a colori, di *Make-up Make-down* e *Meeting Point* di Iveković. Nel 1979 si terrà, invece, la già citata mostra di Trbuljak durante la quale non saranno esposte opere in video.

⁶⁴⁵ Non è chiaro quando, esattamente, vengono realizzati altri tre video *Echos* (Sambin), *Illusion/reality* (Anselmo Anselmi) e *Lil Dollin* (Philip Roberts) dei quali non vi sono documentazioni cartacee: del primo, durante la migrazione digitale del fondo video secondo il protocollo del laboratorio La Camera Ottica, è stato individuato anche un girato di prova che probabilmente è stato realizzato precedentemente a Motovun, come sostiene lo stesso artista; il secondo è stato realizzato da Varisco apparentemente senza la collaborazione di Paolo Cardazzo; il terzo viene girato in barca, ha una lunga durata e la ripresa alterna immagini dell'acqua e dettagli di un volto mai riconoscibile; il suono è a presa diretta e riproduce il rumore del motore insieme ad un dialogo rilassato tra la voce inglese maschile dell'artista e quella italiana di Gabriella Cardazzo.

2.4.6 Il confronto con i (video) artisti inglesi (1977)

Che la galleria del Cavallino sia un centro di produzione, è cosa sempre più risaputa nel contesto veneziano, ma anche nazionale e internazionale, tanto che un articolo pubblicato su un quotidiano locale, conservato nell'archivio della galleria e scritto in occasione del primo laboratorio organizzato a Venezia tra gennaio e febbraio 1977, si riporta:

Una concezione alternativa dell'uso dello spazio e del tempo di una galleria [...] che si è offerta ad alcuni artisti italiani e stranieri di fronte ad un pubblico invitato o del tutto casuale. [...]

La galleria privata, per lo più intesa, quasi inevitabilmente usata (e in questi anni spesso evitata) come luogo ove 'fare mostre' secondo precisi rituali ruoli e funzioni da molto tempo immutati, nonostante la mutevolezza degli oggetti e delle operazioni [...] presenta così la possibilità di una evoluzione strutturale.⁶⁴⁶

La lunga serie di rapporti intessuti da Paolo e Gabriella Cardazzo con il mondo artistico italiano, quello inglese e jugoslavo spingono i due fratelli a trasformare ulteriormente lo spazio della galleria che, come anticipato, per un mese all'anno tra gennaio e febbraio dal 1977 al 1979, si trasforma in un set per la produzione video, ma non solo. Nel catalogo generale del 1977, dove viene presentato il primo appuntamento in forma laboratoriale, si trova scritto: «La 835° mostra del Cavallino è consistita in uno spazio-laboratorio aperto a videotapes, films, performances e dibattiti».⁶⁴⁷

Senza quindi che sia stabilito un tema specifico, tra il 18 gennaio e il 9 febbraio la galleria ospita un'articolata serie di eventi, tra i quali la rassegna di film sperimentali organizzata da Gabriella Cardazzo con Chris Welsby in qualità di rappresentate della London Filmmakers' Co-op (ente che sarà fondamentale e influenzerà le pratiche filmiche sperimentali inglesi).

Nonostante nei cataloghi del Cavallino non siano specificati i film visti in questa occasione, è possibile dedurre dal carteggio tra Gabriella Cardazzo e Welsby non solo che i film erano in programma già per l'estate del 1976, ma anche che il titolo dell'evento era *British Landscape Film*

⁶⁴⁶ Cfr., fascicolo *Videotape/produzione/1975*, Faldone 1975

⁶⁴⁷ Cfr., Raccoglitore 1977. L'835° mostra del Cavallino si tiene dal 18 gennaio al 9 febbraio, 1977

e prevedeva una serie di quattro proiezioni della durata dai 60 ai 90 minuti.⁶⁴⁸ Il programma proposto alla galleria del Cavallino doveva essere molto simile a quello che lo stesso anno (in marzo) viene presentato alla Hayward Gallery di Londra alla mostra dal titolo *Perspectives on British Avant-Garde Film*.

Secondo Chris Meigh-Andrews, l'autore della monografia *A History of Videoart* (2014),⁶⁴⁹ la rassegna presentata da Welsby rispondeva ad una delle tre categorie che il critico Deke Dusinberre identificava nel 1976 come caratteristiche della pratica filmica sperimentale inglese: il primo approccio al mezzo filmico, definito *Structural asceticism* era rappresentato da alcune pellicole di Peter Gidal, Malcom Le Grice e Tony Sinden in cui veniva sistematicamente rifiutata l'illusione cinematografica in contrasto con il modello nordamericano che, secondo il critico, aveva favorito l'equilibrio tra rappresentazione e realtà; la seconda categoria era invece definita *Expanded Cinema*⁶⁵⁰ - particolarmente significativa in relazione alle video-installazioni - e si poneva l'obiettivo di enfatizzare la natura del cinema mettendo in risalto il momento della proiezione e dell'incontro con il pubblico con lavori come quelli di Le Grice, Tony Hill, Annabel Nicolson, Antony McCall e David Dye.

L'ultima delle categorie, quella che interessa più da vicino perché di questa fanno parte i film mostrati alla galleria del Cavallino, è quella definita *Landscape film*. Anche questa è ugualmente significativa per la pratica videoartistica successiva ed è, secondo Dusinberre, molto diversa dalle prime due perché gli artisti non erano interessati a decostruire la natura illusionistica della pellicola ma piuttosto volevano indurre lo spettatore ad un'esperienza sinestetica dove forma e contenuto interagivano anche in formato installativo.⁶⁵¹

⁶⁴⁸ Probabilmente, essendo dedicata una sola giornata ai film inglesi, la rassegna è stata ridimensionata e, anche se non si hanno documenti a conferma di questa ipotesi, è possibile comunque supporre che i film proiettati facessero parte del programma proposto inizialmente da Welsby e, quindi, che si trattasse di alcuni tra i seguenti lavori: *River Yar* (1972) di Raban e Welsby, *Moon Shine* (1974, installazione), *After Eight* (1976) e *Canal Walk* (s.d.) di Raban, *Winter and Summer* (1973) e *Wind Vane I* (1972) di Welsby, *Sheepman & Aheard: 4. Film lane* (1974) di Leget, *After Lumière* (1974) di Le Grice. Una delle proiezioni previste era invece rivolta ai soli film di Welsby in collaborazione con gli altri film-maker: *Wind Vane II* (installazione con due proiezioni, 1975), *Seven Days* (1974), *Windmill III* (1974), *Tree* (1974), *Forest Bay* (1973), *Running Film* (1973), *Park Film* (1972-73). Cfr., Corrispondenza in Fascicolo Videolaboratorio 1977, Faldone 1977, Archivio Cavallino. Per maggior informazioni sui film di Chris Welsby si veda www.sfu.ca [visitato in data 10/10/2016]

⁶⁴⁹ Cfr., C. Meigh-Andrews, *A History of Video Art*, Bloomsbury Academic, Londra, 2013 (I° ed. 2006)

⁶⁵⁰ Su questo tema si veda G. Youngblood, *Expanded Cinema*, P. Dutton & Co., New York, 1970. Disponibile al sito www.yasulka.org [visitato in data 10/10/2016]

⁶⁵¹ Come scriveva Welsby presentando a Londra il programma e dando anche in questo caso un particolare risalto alla questione del paesaggio e della natura. «In art the history of formalism has grown up in parallel with the theory of technology. The medium of landscape film brings to organic life the language of formalism [...] in film; particularly the independent work done in this country, it manifests itself by emphasizing the films process as the subject if the work. The synthesis between these formalistic concerns of independent film and the organic quality of landscape imagery is inevitably the central issue of contemporary landscape art. It is this attempt to integrate the forms of technology with the forms to be found in nature which gives the art of landscape its relevance in the 20th century». C. Meigh-Andrews, *A History of Video Art...* Londra, 2013, p. 97

Durante il primo laboratorio organizzato alla galleria, ed esattamente tra il 28 e 29 gennaio dalle ore 16.00-18.30, viene presentato anche il già citato programma⁶⁵² di video degli artisti inglesi David Critchley (*Zeno Reaches Zero*, 1976; *Static Acceleration* 1976; *Memory I, Memory II* 1977), Hall (*This is a video monitor*, 1973; *Relative Surfaces*, 1974; *Vidicon Inscriptions* 1973-74), Brian Hoey, (*Untitled*, s.d.), Tamara Krikorian (*Interruptions*, 1976-77), Stuart Marshall (*Compilation 1975-76*) e Steve Partridge (*Monitor I*, 1975; *Interlace*, 1975).⁶⁵³ Hall sarà l'unico ad essere presente perché il viaggio e la permanenza erano stati finanziati dal British Council e realizzerà insieme a Paolo Cardazzo due video, *Interplay I e II* (1977).⁶⁵⁴ [Fig. 55]

Come diretta conseguenza della già citata mostra *The Video Show*, nel 1976, con Barnard, Critchley, Krikorian, Marshall, Partridge e Hoey, Hall aveva fondato la London Video Art a Londra, che inizialmente si era posta come un'organizzazione per la distribuzione e la trasmissione delle opere in video e che successivamente diventerà un punto di riferimento per la produzione e la post-produzione. Sarà proprio in virtù della realizzazione del primo catalogo dei video in distribuzione presso la LVA, pubblicato in occasione della mostra inaugurale alla Air Gallery di Londra nell'ottobre 1978, che Hall propone a Paolo Cardazzo e agli artisti italiani incontrati in questa occasione di cedere una copia dei loro lavori per la rassegna, gli stessi che saranno poi conservati all'archivio dell'istituzione inglese.⁶⁵⁵

Come scrive Meigh-Andrews nella sua monografia, nel primo periodo gli artisti associati alla LVA:

[...] were almost exclusively concerned with aesthetic concerns derived from modernism. Avant-garde art practice was at this time dominated by a refusal of representation. In painting and sculpture this had resulted in 'the play of signifiers emancipated from the tyranny of the signifier and in video and film (and to some extent, photographic practice) it gave rise to an exploration of the inherent properties of these respective media.⁶⁵⁶

La rassegna dunque ospitava i lavori di artisti che rifiutavano di individuare nel video solo un mezzo di ripresa e riproduzione della realtà, più interessati ad esaminarne le caratteristiche specifiche in linea con un'impostazione modernista. Per questo gli artisti coinvolti - molti dei quali

⁶⁵² Il programma in totale ha una durata di 3 ore e 53 minuti ed è su supporto Sony U-Matic.

⁶⁵³ Per informazioni più specifiche sulle opere confronta anche www.luxonline.org.uk [visitato in data 20/09/2016]

⁶⁵⁴ Nel luglio del 1977 Paolo Cardazzo manda a Hall una copia del prodotto. Hall da indicazione su *Interplay 2*, vuole la registrazione completa e non una parte editata perché non gli piace. Vuole inoltre che tutto sia più contrastato e chiede delucidazioni in merito agli aspetti economici. Fascicolo *Corrispondenza*, Archivio del Cavallino

⁶⁵⁵ I video sono presentati nel catalogo della LVA (Londra, 1978) come *Videotapes del Cavallino*; sono citati gli artisti Ambrosini, Sambin, Viola, Sartorelli, Trbuljak, Iveković, Martinis, Celli, Sillani, Davis e Hall. In alcuni casi si tratta di nastri dedicati ad un unico artista; in altri si tratta di antologie. Cfr., Catalogo generale della LVA, *London Video Arts: 1978. Catalogue*, Londra, 1978.

⁶⁵⁶ In, C. Meigh-Andrews, *A History of Video Art...*Londra, 2013 (1° ed. 2006), p. 75

provengono dalla sperimentazione in pellicola - presenteranno opere in cui il soggetto e mezzo della rappresentazione è sempre il dispositivo videografico.

Prendendo ad esempio quanto viene esposto alla galleria, in *Monitor I* (1975) Partidge costruisce il video volgendo l'obiettivo verso lo schermo che viene capovolto in senso orario dalle mani dell'artista. In un secondo momento questo stesso video è trasmesso dal monitor, il quale viene nuovamente ripreso e girato su se stesso. L'azione dell'artista si ripete per più volte e il risultato è una sorta di falso *mise en abyme* dell'immagine che sfrutta l'immediatezza di registrazione e trasmissione del dispositivo videografico. [Fig. 56] In *This is a Television Receiver* (1973)⁶⁵⁷ Hall adopera invece un difetto del mezzo, ovvero il lento consumarsi dell'immagine e del suono elettronico (il volto di una donna mentre spiega che quanto si sta vedendo non è reale ma frutto di una specifica tecnologia) quando quest'ultimi siano registrati prima *live* e poi trasmessi per quattro volte consecutive. [Fig. 57]

Da un confronto tra queste opere e quelle di alcuni degli artisti italiani si può notare l'influenza che avranno i lavori degli artisti inglesi ma anche i racconti e i documenti pervenuti alla galleria del Cavallino grazie a quest'ultimi. È questo il caso, ad esempio, del progetto per la video-installazione multicanale dal titolo *Progressive Recession* realizzata da Hall per la mostra *The Video Show* nel 1975, la quale era costituita da nove monitor e altrettante telecamere poste sopra quest'ultimi ma collegate ognuna ad un dispositivo di registrazione diverso affinché il pubblico fosse disorientato. [Fig. 58] Diversamente dalle aspettative, infatti, gli spettatori non vedevano 'riflessa' la propria immagine in corrispondenza della telecamera e del monitor di fronte ai quali si erano posti.

L'opera si avvicina a quella di Sambin il quale, dopo aver partecipato al laboratorio ed essere entrato in contatto con Hall, propone il progetto *Autoritratto per quattro camere e quattro voci* alla Prima Settimana Internazionale delle Performance (1977) organizzata alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna da Barilli.⁶⁵⁸ [Fig. 59] L'opera prevedeva una dislocazione spaziale di *monitor* e *telecamera* usati in diretta. Ma anche il lavoro di poco successivo, pensato in forma installativa e poi trasformato di conseguenza ad una scelta di Biccocchi - la curatrice dell'evento *Artisti e Videotapes* all'A.S.A.C. (ott.-nov. 1977) - in una video-performance dal titolo *Looking for listening*, era stato progettato da Sambin per disorientare lo spettatore ed evidenziare i rapporti diversi tra il suono e l'immagine emessi da uno schermo televisivo.⁶⁵⁹ [Fig. 60]

⁶⁵⁷ Cfr., C. G. Saba (a cura di), *Arte in videotape...* Milano, 2007

⁶⁵⁸ Cfr., R. Barilli e altri (a cura di), *La performance*, La nuova foglio, Bologna, 1977

⁶⁵⁹ Cfr., M. G. Biccocchi e F. Salvadori, *Gli art/Tapes dell'A.S.A.C.*, Fondazione La Biennale di Venezia, Venezia, 1977

Altri artisti accolgono un'analisi approfondita del mezzo e la 'messa in mostra' del dispositivo in tutta la sua complessità: si pensi alla performance/installazione *Diamonologo interfornico* (1977) allestita da Viola in occasione anch'essa della Prima Settimana Internazionale delle Performance [Fig. 61]; a *Progressione geometrica* (1978)⁶⁶⁰ [Fig. 62] e a *Videosonata (da Giorni)* (1978) [Fig. 63] di Ambrosini dove il dispositivo videografico viene non solo usato ma anche integrato ad altri 'mezzi' quali la trasmissione radiofonica, la voce computerizzata e le diapositive. Qualcosa di simile avviene durante le azioni performative di Sillani *Identità 1:1* (1979) e *F:F* (1979) [Fig.64], durante le quali l'artista esibisce il processo produttivo fotografico e videografico e mette a tema le differenze tra videocamera e macchina fotografica.

Se quindi gli artisti italiani vicini alla galleria del Cavallino - e con loro Paolo Cardazzo - iniziano a considerare 'videoarte' non solo la trasmissione dell'immagine televisiva, ma l'uso dell'intero dispositivo composto da videoregistratore, monitor e telecamera, la corrispondenza tra il gallerista e Hall (agosto 1976-gennaio 1977) in funzione dell'organizzazione dell'incontro mette anche in luce una problematica che i (video) artisti italiani avevano all'epoca, diversamente da quelli inglesi: la trasmissione dei video su supporto U-Matic - utilizzato dagli artisti inglesi e molto meno da quelli italiani - implicava che la rassegna dovesse essere allestita in un luogo che disponesse di dispositivi di lettura che, più pesanti dei 1/2" *portapak*, non potevano essere trasportati e dunque dovevano già trovarsi *in loco*. L'U-Matic era diffuso in ambito professionale ma molto meno utilizzato nel circuito delle gallerie italiane (a Ferrara si usava il VCR) perché non ancora acquistabile sul mercato italiano. Questo, almeno, se si sta a quanto Cardazzo dice a Hall esprimendogli il suo impegno ma la difficoltà nel trovare chi possa ospitare la rassegna degli artisti inglesi al di fuori di Venezia. Alla fine, quest'ultima viene trasmessa in un'unica altra galleria, la *Bon a tirer. Grafica moderna* a Milano, il 15 febbraio 1977 gestita all'epoca dal cugino di Paolo, Giorgio Cardazzo.⁶⁶¹

Un altro aspetto che differenzia particolarmente i due contesti culturali in cui si trovano ad operare artisti italiani e inglesi è il fatto che in Inghilterra, già nel 1975, il video e il film (sperimentale) erano entrati a far parte delle discipline artistiche in molte delle scuole d'arte, le quali avevano coinvolto gli stessi artisti in qualità di professori (e questo aiuta non poco la diffusione di poetiche

⁶⁶⁰ L'opera è proposta *live* in due occasioni: Cfr., S. Civran, *Fotografia, Performance, Videotape, Film*, catalogo della mostra alla galleria Quadrangolo Arte, Conegliano Veneto, 1978; cfr., T. Toniato e G. Sartorelli (a cura di), *Nuovi Media. Fotografia/cinema/videotape/performance*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria Bevilacqua La Masa), Venezia, 1978

⁶⁶¹ «Nel 1971 si apre a Milano la galleria Bon à Tirer dedicata all'opera su carta e alle edizioni grafiche (litografie, incisioni e multipli). Giorgio Cardazzo ne assume la direzione nel 1973. In questa sede sono state presentate numerose esposizioni, tra le quali si ricordano: Capogrossi, Ceroli, Christo, D'Agostino, J. Dine, Dubuffet, Heredia, Klimt, la Pop Art, Lichtenstein, Moore, Oldenburg, Saura, Scanavino, Schiele, Toyofuku, Warhol ed altre esposizioni dedicate a giovani artisti. In questa sede affiancando il lavoro di Galleria d'arte contemporanea Giorgio Cardazzo presenterà la sua collezione di arte africana più di 2000 opere continuando quella passione che era già stata di suo zio Carlo Cardazzo». Cfr., www.galleriadelnaviglio.com [visitato in data 28/22/2016]

definite). I corsi erano finanziati spesso dall'Arts Council of Great Britain mentre in Italia, se si esclude il Centro Video Arte, la nuova forma artistica non poteva contare su nessun tipo di finanziamento pubblico, non era stata aggiunta alle discipline tradizionali insegnate nelle Accademie ed era poco diffusa anche tra le gallerie alla metà degli anni Settanta.

La poca attenzione rivolta alla nuova forma artistica da parte delle istituzioni pubbliche in Italia deve certamente aver influito sul diverso grado di diffusione e di conoscenza delle opere e deve essere stata una delle cause del veloce fallimento della maggior parte dei centri di distribuzione italiani a parte quello ferrarese che era appunto finanziato con fondi pubblici. Questo aspetto è ben evidenziato anche da un altro carteggio intercorso tra Paolo Cardazzo e l'artista australiano Sam Schoenbaum che viene invitato a partecipare al laboratorio del 1977. Il contatto ha inizio nel novembre 1976, quando l'artista invia alcuni suoi lavori in video⁶⁶² proponendo di organizzare una personale alla galleria del Cavallino e di produrre alcune opere. In risposta a questa lettera il gallerista invita l'artista al laboratorio che sta organizzando, durante il quale - spiega Cardazzo - si potrà lavorare con musica, video, pellicola 16 mm ecc.⁶⁶³

Il video viene effettivamente realizzato - *Mouth Piece* - e lo scambio di missive riprende in marzo per organizzare l'invio della copia all'artista secondo gli accordi presi. Tuttavia la proposta contrattuale del gallerista non deve aver soddisfatto Schoenbaum, il quale è abituato, come lui stesso sostiene, a ricevere un compenso per il lavoro eseguito. La lettera datata 15 aprile 1977 inviata dall'artista a Paolo Cardazzo è estremamente polemica. All'inizio l'artista ringrazia della copia; scrive poi che gli dispiace aver discusso con lui ma poiché egli è in possesso di un videoregistratore non ritiene sufficiente - come rimborso delle spese avute per il viaggio - una semplice copia del lavoro e una quota dei profitti ricavati dalla galleria dal noleggio o dalla vendita perché non si aspetta certo di guadagnare in questo modo; aggiunge poi che nessuno «che lavori seriamente nell'ambito del video», traducendo le stesse parole dell'artista, «proporrebbe un contratto simile a quello proposto».⁶⁶⁴ L'artista si sarebbe invece aspettato una 'fee di presenza' e il rimborso delle spese del viaggio, non quelle dell'hotel perché, come scrive lui stesso, gli sarebbe

⁶⁶² I video dei quali è presente una sinossi sono *Peelin an Oran* e *Still life: Breakfast Piece* (b/n, 30'. genn. 1976, Melbourne, Australia). Cfr., corrispondenza tra Paolo Cardazzo e Schoenbaum, Fascicolo *Videolabor. 1*, 1977, Faldone 1977

⁶⁶³ «Dear Sam Schoenbaum, I have received your videocassettes and I found them very interesting, and I particularly liked Still-life. For the month of January our gallery will operate as a studio for whoever wishes to work in 16 mm film, videotape, music ecc. I would be very happy if you too could come and stay here for few days as our guest and participate». Cfr., corrispondenza tra Paolo Cardazzo e Schoenbaum, Fascicolo *Videolabor. 1*, 1977, Faldone 1977

⁶⁶⁴ «First, as you know I have my own video equipment and it is not difficult for me to realize projects here. Secondly, the return ticket to Venice cost me 120 dollari U.S. Thirdly, I don't expect to make any money for the sale of the tapes, alt ought it would be nice, to think that I could cover the costs involved. The work we did together I was pleased with until the contract. No-one I working seriously with video would consider signing such a contract. In a way I feel my work has been exploited». fr., corrispondenza tra Paolo Cardazzo e Schoenbaum, Fascicolo *Videolabor. 1*, 1977, Faldone 1977

piaciuto vivere la galleria come una dimensione di scambio più stretta e non solo come uno spazio vuoto nel quale realizzare il proprio progetto.⁶⁶⁵ L'assenza di un vero e proprio investimento da parte del governo italiano sull'industria artistica è dunque uno dei motivi per cui molti degli artisti italiani accettano di esporre e produrre nelle gallerie senza che sia pattuito alcun tipo di rimborso e di pagamento. Secondo Schoenbaum a questo si aggiunge il fatto che in Italia, più che altrove, il costo dei dispositivi video non ne consente l'acquisto da parte dei singoli artisti e quest'ultimi sono quindi costretti a considerare la stessa produzione come una sorta di pagamento.⁶⁶⁶

Dopo la rassegna dei video britannici, sempre nell'ambito del primo laboratorio e, in particolare, la sera del 28 gennaio, è previsto il 'concerto' di Ambrosini e Sambin che si articola in una serie di quattro performance documentate in video da Paolo Cardazzo e Varisco. Negli stessi giorni Ambrosini produrrà anche le opere *Videomusic*, *Light solfeggio*, *Taperecorder Suite*, *Tocco n.1 per chitarra*, *Tocco n.2 per carta*, *Tocco n.3 per telefono* e Sambin *Playing 4, 8, 12...*, *Scherzo per clarino*, *The Speed of the Sound* e *Ascolto*. Quest'ultima è sia una performance eseguita *live* di fronte al pubblico e documentata in video che un'opera a sé stante.⁶⁶⁷

Il 4 febbraio viene presentato il film del Gruppo Cavart di Padova dal titolo *Architettura impossibile. Progettarsi addosso* (definito un film documento seminariale) e *La Biennale '76* (La Biennale), mentre il 5 vengono programmate due performance, la prima delle quali presenta il titolo *Rilevamento*, è del gruppo di ricerca *Intermedia*, è realizzata in collaborazione con il Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti di Ferrara e documentata in video - camera a mano - da Carlo Ansaloni (Produzione Cavallino); la seconda, alle 19.30, è quella dal titolo *Grande Fumetto* di Maurizio Bonora, documentata in parte - a camera fissa - da Paolo Cardazzo.⁶⁶⁸

Oltre alla produzione dei video di documentazione e a quella delle opere di Schoenbaum, Ambrosini, Hall e Sambin, gli altri *tape* realizzati sono: *Television Screen 1:1* di Celli, *Progetto restituito n. 2*, la seconda versione del video omonimo realizzato nel 1976 da Sillani e Celli [Fig.

⁶⁶⁵ «I realize that Italy does not have a government subsidized art industry and that all galleries there are commercial galleries. So in future I would work there on a commercial basis. [...] You may not agree with this [...] I realized that it would be difficult for an artist to have his own equipment in Italy, so maybe you think of that as some kind of payment. but it is not like that in other capitalist countries. we work and we expect payment». fr., corrispondenza tra Paolo Cardazzo e Schoenbaum, Fascicolo *Videolabor. 1*, 1977, Faldone 1977

⁶⁶⁶ Non è stata individuata la risposta di Paolo Cardazzo, vi è solo una lettera successiva nella quale il direttore della galleria dice a Schoenbaum di essere sorpreso di non aver avuto più sue notizie, di aver mandato la cassetta a New York come da lui richiesto e che Anna Canepa, avendo visto il suo lavoro all'Arte Fiera di Bologna nel 1977, si era dimostrata molto interessata.

⁶⁶⁷ Se, infatti, si confrontano le due registrazioni a disposizione, è possibile notare che in entrambi i casi mentre si sente un brano di musica elettronica composto dallo stesso artista in collaborazione con il Centro di Sonologia Computazionale (C.S.C.) dell'Università degli Studi di Padova, viene inquadrato a mezzo piano Sambin seduto. In un secondo momento la camera inizia a *zoomare* sul volto quasi totalmente coperto degli occhiali scuri per nascondere le lacrime che lentamente scivolano. La differenza sta però nell'attenzione con cui, nell'opera in video, è disposto lo sfondo nero dietro Sambin il quale non è più attorniato dai vari strumenti utilizzati per le performance programmate nella stessa serata.

⁶⁶⁸ Entrambi i nastri sono conservati all'Archivio e sono stati digitalizzati dal laboratorio La Camera Ottica.

88], *Senza titolo* di Fassetta, *Temporidentitas* [Fig. 102] e *A 5' Writing* di Viola, *Una voce* di Pagnacco e *Autoritratto in una stanza - Documentario* di Anna Valeria Borsari; viene inoltre realizzato in questa occasione il *videotape* sullo *Spazialismo* con Toniato, Bacci e Morandis. In (quasi) tutti i casi è evidente che gli artisti italiani chiamati a collaborare in questa occasione non si sono ancora confrontati con le opere degli inglesi e con una nuova ricerca attorno al mezzo rimanendo ancora legati al video monocolore.

2.4.7 La crisi della sperimentazione (1977)

Come si è visto nella prima parte [1.3] durante la fine degli anni Settanta si assiste - a livello internazionale - ad una prima fase di storicizzazione e di riflessione sul dispositivo videografico. Anche in Italia si chiude progressivamente un primo periodo di sperimentazione, ma il ripensamento sul dispositivo e sul suo uso in ambito artistico si scontrano con la crisi economica che sta colpendo il Paese. Lo si vede bene quando, con una prassi ormai consolidata, dall'1 al 6 giugno 1977, la galleria del Cavallino occupa gli *stand* della Fiera dell'Arte di Bologna che sta diventando progressivamente uno spazio importantissimo di confronto, di scambio, ma anche di vendita.

Trini, membro del Comitato Consultivo, spiega nel suo saggio nel catalogo dell'Arte Fiera di Bologna del 1977 intitolato *Il quadro del mercato. Gli avvenimenti economici dell'arte italiana e internazionale nella stagione 1977/1978*⁶⁶⁹ che dalla fine degli anni Quaranta il mercato dell'arte diventa sempre più «un libro aperto al pubblico» grazie alla mediazione della stampa specializzata che si interessa agli aspetti economico-finanziari dell'arte. Questo è anche conseguenza della diffusione e affermazione delle fiere, un fenomeno che Trini sostiene essersi espanso dopo il 1970.⁶⁷⁰ Ma nonostante il mercato non sia particolarmente favorevole, le Fiere invece di diminuire

⁶⁶⁹ «com'è andato il mercato dell'arte in quest'ultima stagione», «Che cosa 'tira' il mercato?», «Chi vende di più, chi è più quotato?». Ancora ieri queste e altre domande facevano parte dell'ampia curiosità dei più per lo spettacolo economico-finanziario dell'arte. Oggi questo spettacolo è in crisi, e pochi si pongono ancora domande così grossolane o spicce. L'economia, i commerci stessi, sono un aspetto fondamentale dell'arte: ma anche complesso, delicato, un po' morboso, difficile da giudicare». In, 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

⁶⁷⁰ «[Le fiere, *nda*] sono state favorite dal febbrile clima di speculazione e d'investimento economico che ha movimentato l'arte fino al 1974. Ciò ha fatto pensare che il loro fiorire costituisse un passeggero fenomeno d'espansione commerciale causato dalle spinte inflazionistiche e dalla conseguente corsa al bene-rifugio. Ma non è così. Dal 1974 in poi, nel precipitare stesso della depressione economica generale, le fiere d'arte si sono moltiplicate e consolidate [...] nonostante le difficoltà economiche che hanno colpito anche il settore artistico a causa della forte riduzione dei commerci interni e internazionali». *Catalogo Fiera dell'Arte Bologna*, p. II° pagina del saggio (senza PP.)

sembrano in continua espansione a dimostrazione del ruolo culturale che intendono avere nel panorama nazionale e internazionale.⁶⁷¹

L'Italia, più di altri paesi, sta attraversando in questa fase una crisi economica e politica determinante sull'andamento del mercato dell'arte nazionale e, dunque, sui profitti dei galleristi. Per affrontare la crisi e la stagnazione delle vendite, spiega Trini, si tentano nuove vie come quella che dà luogo a un notevole giro d'affari ma anche alle polemiche di molti mercanti d'arte e che consiste in una vendita porta a porta di opere originali e grafiche di autori molto noti e di tradizione figurativa. Le fiere dell'arte della stagione secondo Trini confermano invece il 'vero boom dell'antico', così come viene chiamato dagli esperti, ovvero l'interesse per le opere antiche, sia primitive, sia del Seicento/Ottocento che subiscono una forte lievitazione dei prezzi; diverso invece è il discorso per quanto riguarda 'i moderni', gli artisti contemporanei, le quotazioni dei quali sono al ribasso.⁶⁷²

Il mercato dell'arte, dunque, è in chiusura dopo un momento di grande fervore che però a livello economico non aveva portato i profitti sperati. Si spinge verso una concezione più classica del fare artistico, più strettamente legata alla tradizione e a forme pittoriche e scultoree, meglio se figurative, che rassicurano gli investitori. Si bandisce lo sperimentale, il riproducibile, l'effimero perché economicamente rischiosi in virtù di un porto sicuro rappresentato dal pezzo unico e, se non antico, almeno di sapore eclettico, come quello delle opere della Transavanguardia.

Forse è proprio questa tendenza del mercato che spinge i Cardazzo a proporre per la fiera del 1977 una serie di opere molto diversa da quella dell'anno precedente; infatti, oltre ai numerosi videotapes prodotti questa volta solo dalla galleria del Cavallino⁶⁷³ saranno esposte negli *stands* le pitture e le

⁶⁷¹ Anche nell'arte infatti, in questo momento, spiega poi Trini «le condizioni generali del mercato sono dominate dalla stagnazione delle transizioni commerciali. Ciò varia, naturalmente, da settore a settore: ad esempio, oggi si commerciano meglio le opere più tradizionali; così come varia da paese a paese: gli artisti americani beneficiano della ripresa della loro economia mentre gli artisti italiani o francesi, ad esempio, hanno pesantemente risentito dei travagli politici o elettorali che nelle loro società civili hanno scoraggiato i collezionisti». In, 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

⁶⁷² «[...] esauritosi il filone degli Impressionisti, s'è aperta la caccia ad altre epoche e correnti, dal Simbolismo al '900. Si privilegia ormai diffusamente l'arte tradizionalmente figurativa contro i risultati recenti dell'avanguardia, sebbene questa tendenza di affidarsi all'investimento sicuro cerchi poi di lucrare sull'affioramento, dai magazzini, di opere e di stili non sempre maggiori». In, 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

⁶⁷³ La strumentazione di cui sono dotati gli stand è composta da un U-matic Video player VO 1210 Sony; Monitor colors sony KV 1310 E; Monitor Bianco e nero PVM 200 CE. Cfr., *Corrispondenza*, fascicolo Fiera Bologna 1977, Faldone 1977

fotografie di Wesselman, Dine, Deluigi, Sutherland, Poliakoff, Sillani, Mc Keever, Tancredi, Proctor, Man Ray, Nugent, Scherffig e Hollweg.⁶⁷⁴

La situazione critica in cui verte il mercato dell'arte e, soprattutto, quello contemporaneo e sperimentale italiano, se spinge Cardazzo a fare nuove scelte quando si propone sul mercato, lo porterà contemporaneamente ad espandere il commercio di videoarte italiana oltreoceano. Lo dimostra, tra le altre cose, il viaggio che Paolo Cardazzo fa in visita alla sorella a New York, passando poi per il Canada, dove incontrerà la curatrice Peggy Gale i cui contatti risalgono al dicembre 1976 e si devono probabilmente all'intercessione di Bonora. La stessa Gale parla anche di Bicocchi informando Paolo Cardazzo della pubblicazione del catalogo del già citato convegno/ rassegna *Video End* (Graz, 1976) che il gallerista trova illuminante.⁶⁷⁵

È conseguenza di questi scambi la visita di Paolo Cardazzo all'Art Metropole di Toronto nell'aprile del 1977, un centro autogestito dagli artisti, tuttora attivo, *non-profit* e finanziato dal Canada Council for the Arts. Dalla missiva del 2 giugno 1977 si intuisce poi che Paolo Cardazzo deve aver visitato anche la Vancouver Art Gallery dalla quale (non è chiaro nella persona di chi) è giunta la richiesta di informazioni sui video prodotti. Il gallerista risponderà mandando a Gale e alla galleria canadese una serie di opere in video non altrimenti identificate convertite in formato NTSC. Il 9 gennaio 1978 Gale ribatterà entusiasta, anche perché è evidente la differenza tra le pratiche artistiche italiane e quelle canadesi, chiedendo al gallerista di mandare altre copie. Mettendosi d'accordo sugli aspetti economici (l'Art Metropole sosterrà il costo di 400 \$ per le copie e poi tratterà il 30% dei guadagni sul noleggio) Gale dirà a Paolo Cardazzo di voler organizzare una rassegna degli artisti italiani in Canada che si terrà tra il gennaio e marzo 1979, quando il gallerista

⁶⁷⁴ Che si stia assistendo ad una sorta di 'ritorno all'ordine' e a una vera e propria crisi del settore (video)'sperimentale' in Italia, lo si può dedurre anche dal fatto che il 5° Incontro a Motovun è l'ultimo in cui viene fatto uso del dispositivo videografico e già il titolo dell'evento è indicativo della nuova tendenza: *Nuova visione del paesaggio attraverso pittura e fotografia*. Dal 2 all'8 settembre, come da tradizione, Paolo Cardazzo invita gli artisti italiani Ambrosini, Carlo Maschietto, Sillani, Gallagher, Howard Friedman; da parte iugoslava, invece, ci sono Marina Abramovič, Franc Bercič, Eugen Kokot, Zdravko Milič, Mladen Stilinovic, Tomislav Sen, Goran Trbuljak e Ulay. Le uniche opere in video prodotte saranno quelle di Ambrosini (*Zoom, Istria suite, Wind Orchestra*), Sillani (*Alice*) e Milic (*Identità*), alcune delle quali sono poi ultimate durante il secondo video-laboratorio alla galleria del Cavallino, nel gennaio del 1978.

⁶⁷⁵ Il ruolo di Bonora sarà importante anche per un altro contatto che avranno i galleristi, ovvero quello con il canadese Amerigo Marras, il coordinatore nel CEAC (Centre for Experimental Art and Communication) a Toronto, il quale ha in programma un *tour* di performance di artisti canadesi in Europa che, come scrive quest'ultimo a Paolo Cardazzo, sarà ospitata in giugno dalla Richard de Marco Gallery (con la quale Gabriella Cardazzo era già in contatto), dall'I.C.C. (Internationaal Cultureel Centrum) di Anversa e dal gruppo Ecart a Ginevra. Dopo questo contatto, il 30 ottobre 1976, sarà programmata negli spazi della galleria del Cavallino le performance del gruppo *Missing Associates*, John Fainchney e Ron Gillespie, per lo svolgimento delle quali si richiedono proiettori 8mm e 16mm e un videoregistratore. Cfr. Lettera di P. Cardazzo in risposta a Peggy Gale del 5 gennaio 1977, Fascicolo *Produzione* (Senza Faldone) e Fascicolo *Performance Artisti Canadesi* (Faldone 1976) in archivio del Cavallino .

sarà invitato ad organizzare una rassegna dei video di Ambrosini e Sambin e a tenere una lezione proprio alla Vancouver Art Gallery.⁶⁷⁶

Nell'ottobre 1977 Bicchocchi, in qualità di responsabile del settore video dell'A.S.A.C., organizza assieme al critico Salvadori il seminario *Teoria e pratica del videotape nelle comunicazioni di massa – Aspetti sociologici e linguistici* (24 settembre 1977-29 gennaio 1978). L'evento si struttura in molteplici incontri rivolti al video e ai possibili risvolti che esso avrebbe potuto avere nei campi sociale, culturale, semiologico e artistico e tra gli altri, come si è anticipato nella prima parte della tesi [1], vengono organizzate una rassegna intitolata *Gli art/tapes dell'A.S.A.C.* (una retrospettiva 'su grande schermo' di opere monocanale, non più trasmesse quindi, ma proiettate), una sezione di 'videointerventi' di gruppi autonomi e l'evento *Artisti e videotapes*,⁶⁷⁷ durante il quale si assiste a situazioni video-performative dove il nuovo mezzo è utilizzato in tempo reale. Ad inaugurare la serie di iniziative, inoltre, il seminario *Teoria e pratica del videotape nelle comunicazioni di massa* affrontava «il tema del video, il suo linguaggio, il suo uso e la sua realtà come lavoro artistico, la sua struttura tecnica e le sue possibilità».⁶⁷⁸ [Fig. 65]

Ciò che di questa serie articolata di eventi interessa in questa sede (oltre al fatto che, come si vedrà nel prossimo paragrafo [2.4.9], si è all'inizio di un dibattito molto forte sul ruolo delle reti televisive pubbliche in Italia) è il catalogo che viene pubblicato per la prima rassegna, quella curata da Bicchocchi e Salvadori e organizzata in collaborazione con Giancarlo Zamattio e il 'laboratorio audiovisivi' composto da Bacci, Roberto Conte e Varisco dal 7 al 12 novembre 1977. Nel catalogo viene delineata da Salvadori la 'preistoria del videotape d'arte' e si rende conto del programma

⁶⁷⁶ A dimostrazione della volontà di voler espandere il mercato oltreoceano (evitando quindi la crisi economica italiana) vi è anche la corrispondenza intrattenuta con Howard Wise dell'Electronic Ars Intermix e con Anna Canepa, la quale partecipa con Paolo e Gabriella Cardazzo alla Fiera di Bologna nel 1977. L'incontro tra Canepa e Cardazzo, probabilmente facilitato dalla visita di Gabriella Cardazzo a New York nel 1976 e da Bicchocchi, avviene nell'estate del 1976 quando dalla corrispondenza si deduce che Canepa sarà a Venezia e porterà alla galleria il video acquistato da Paolo Cardazzo *Bar Time* (1976) di Dennis Oppenheim. Più tardi, Canepa e Cardazzo saranno ancora in contatto nel 1980, quanto la prima sta proponendo al secondo l'acquisto di due *players* U-Matic che molto probabilmente non andrà a buon fine perché, spiega appunto il gallerista, quest'ultimo ha appena fondato quella società di produzione audiovisiva di cui si parerà tra poco e per la quale tra il 1979 e il 1980 investirà un'ingente somma. Dal catalogo della Fiera dell'Arte di Bologna si deduce che l'Anna Canepa Video Distribution, Inc, con sede legale a New York, non soffre della stessa crisi italiana e proponendo ancora (solo) video (di Eleanor Antin, Terry Fox, Taka Imura, Allan Kaprow, Les Levine, Dennis Oppenheim, Roger Welch), Audio Tape (Nancy Blanchard), performance (Norma Jean Deak, Paul McCarthy, Massimo Mostacchi) e registrazioni audio (William S. Burroughs e John Giorno) e libri (Taka Imuta, Allan Kaprow, Les Levine). Ad esporre alla Fiera dell'Arte di Bologna vi è anche la galleria Crown Point Press (California) che presenta alcune opere di Tom Marioni e Terry Fox probabilmente in forma anche performativa, come attesta la documentazione video della performance di Marioni prodotta dalla galleria del Cavallino e attualmente conservata nell'archivio. Cfr., Corrispondenza 29 giugno 1976 e 24 Settembre 1976 in Fascicolo *Produzione* [Senza Faldone]; e Catalogo *Arte Fiera 77. Mostra mercato d'arte contemporanea*, Quartiere Fieristico, Bologna, 1977

⁶⁷⁷ Cfr., L. Durante, *Quarant'anni di arte elettronica alla biennale di Venezia. 1968-2007: dal videotape a internet* in C. G. Saba (a cura di), *Arte in videotape*, Silvana Editoriale Spa, Milano, 2007

⁶⁷⁸ Gli studiosi invitati durante la "tre giorni" si stavano tutti occupando in quegli anni della nascita dei nuovi mezzi di comunicazione di massa. Presenziano agli incontri Marshall McLuhan, direttore del Centre of Culture and Technology dell'Università di Toronto, il sociologo Franco Ferrarotti, docente alla Facoltà di Sociologia di Roma, Enzo Forcella, direttore di Radio Tre (RAI) e Tullio Seppilli, docente di Antropologia culturale presso l'Università di Perugia. Cfr., *La Biennale*, annuario 1976/1977, A.S.A.C., Venezia, 1979

nelle varie giornate. Da questo si constata che la maggior parte dei *tape* presentati è prodotta da art/tapes/22, che solo due (di Sambin e Viola, ma non è riportato il titolo) provengono dal Cavallino e che l'ultima parte è dedicata interamente ai gruppi sperimentali.

Leggendo le denominazioni dei centri di produzione di quest'ultimo gruppo emerge a livello nazionale una realtà complessa e molto più articolata di quanto riporta la storiografia: vi sono infatti il Gruppo video arte sperimentale di Taranto (composto da Vittorio Del Piano, Eugenio Miccini, Michele Perfetti, Lambetto Pignotti) che propone un'opera dal titolo *Da segno al contrassegno. Arte/Prosemica*; la Società Umanitaria C.T.A. (Cinema-Televisione-Audiovisivi) che presenta un «assemblaggio ancora grezzo» dal titolo *La scuola e il manicomio (1976-77)*; il Collettivo Lumière di Treviso composto da Guido Barbieri, Attilio Piazza e Mario Della Ragione che porta i video dai titoli *Tre storie di bambini* e *Una prospettiva politica culturale, il problema dell'agibilità degli spazi culturali e TV* entrambi realizzati agli inizi del 1977; il Gruppo permanente di lavoro per l'informazione e i mezzi di comunicazione di massa de La Biennale di Venezia che presenta il video realizzato durante i già citati *seminari aperti sull'uso e sulla lettura della comunicazione audiovisiva*; infine, vi è il C.A.V. (Centro Audiovisivi Venezia) sorto nell'autunno del 1974 e i cui fondatori Fracassi e Grandese spiegano che il primo approccio con gli strumenti audiovisivi avviene nell'ambito delle già note Giornate del Cinema nel 1973 e che entro il 1975 si possono contare più di 70 servizi televisivi di vario tipo, molti dei quali realizzati in collaborazione con la Biennale.

Dall'analisi del catalogo non solo quindi si può dedurre che la galleria del Cavallino e l'A.S.A.C. erano strettamente in relazione a queste date grazie (anche) alla collaborazione di Varisco con entrambe le istituzioni; ma anche che il territorio nazionale era (ancora) in quegli anni costellato di piccoli gruppi non necessariamente votati alla produzione artistica ma tutti impegnati a sperimentare e utilizzare il dispositivo di videoregistrazione. Sono date tarde rispetto alle sperimentazioni attivate a Roma e a Milano all'inizio degli anni Settanta e forse è per questo che dei centri di produzione, ad oggi, rimangono pochissime informazioni, se non nessuna. Ma di fronte alla documentazione che attesta l'esistenza di questi gruppi, i quali hanno partecipato attivamente nell'ambito de La Biennale Arti Visive di Venezia, la storiografia non avrebbe dovuto tenere conto della loro esistenza? La cancellazione di alcuni 'fatti' dalla storia della videoarte italiana così come è stata narrata fino a questo momento è frutto di una scelta ponderata? Con quali metodi e secondo che criteri? Che posizione critica si sposa omettendo di citare alcune esperienze sperimentali di quegli anni, a maggior ragione in un momento - e lo dimostra chiaramente anche il padiglione italiano della Biennale 1976 - in cui uno degli elementi centrali del discorso è il rapporto tra arte e politica e il nuovo ruolo attivo dell'artista e dello spettatore. Anche per questo la maggior parte

delle opere - o documentazioni - video consistono proprio nella registrazione diretta degli interventi degli artisti nel e con il contesto urbano.

Un altro aspetto che dimostra la necessità di tener conto di queste esperienze è quello relativo al valore che oggi hanno non solo le opere, ma anche le documentazioni in video; ad esempio, per quanto attiene il territorio veneziano, attestare l'esistenza di un centro come il C.A.V. porta alla possibilità di procedere ad una ricerca sul campo. E rintracciare il fondo video prodotto da Fracassi e Gandese potrebbe essere molto interessante perché, secondo quanto loro stessi riportano, hanno realizzato tra le altre le documentazioni *Libertà al Cile*, *Cronaca sul Fascismo*, *Cinema Comunicazione Intervento e Cinema Cooperativo* tutte prodotte nel 1974, durante varie manifestazioni organizzate dalla Biennale.

2.4.8 Dal bianco e nero ai colori. La 'fine' del video (1978-1979)

Gli ultimi due video prodotti dalla galleria del Cavallino tra la fine del 1977 e l'inizio del 1978 sono due documentazioni delle performance *Doubts*, *Sketch for Audience and TV Monitor* (doc. performance) di Marc Camille Chaimowicz e *Dodici animali* di Sambin (con la performer Pierangela Allegro) realizzate durante le due personali rispettivamente dal 2 al 17 novembre 1977 e dal 16 dicembre 1977 al 10 gennaio 1978. Il video di Sambin è il primo a colori prodotto dalla galleria e rappresenta una vera e propria rivoluzione del modo di intendere l'estetica del nuovo mezzo. [Fig. 66] Otto giorni dopo viene organizzato il secondo laboratorio (6 gennaio-22 febbraio 1978), il solo dei tre a presentarsi con un tema, *Analisi del mezzo*. Quest'ultimo è inoltre l'unico incontro documentato da un catalogo (il pieghevole) che riporta una breve introduzione di Paolo Cardazzo:

La galleria del Cavallino, che dispone ormai di un catalogo comprendente un centinaio di videonastri [...] ha organizzato un secondo videolaboratorio sul tema dell'analisi del mezzo. Gli undici operatori partecipanti hanno così potuto approfondire la loro ricerca indagando per un periodo di circa tre settimane sulle possibilità tecniche ed espressive del videotape e avendo a disposizione l'attrezzatura della Galleria in bianco e nero e a colori. Il risultato di tale lavoro, ricomposto e integrato in una apposita video-cassetta, costituirà il contributo che gli artisti [...] porteranno al convegno internazionale programmato a Graz⁶⁷⁹ sul medesimo tema per il prossimo autunno.

Nel momento in cui questo ancora giovane mezzo espressivo sta uscendo dalla sua fase sperimentale si sente infatti la necessità, da parte degli operatori e dei produttori più

⁶⁷⁹ Cr., Più avanti sul testo. Cardazzo fa riferimento all'incontro/rassegna dal titolo *Art Artist and the Media* tenutosi a Graz (Austria) nell'ottobre 1978. Cfr., R. Kriesche (a cura di), *Art, Artist & the Media*, catalogo dell'incontro all'Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz, 23-25 ottobre, 1978.

impegnati, di superare quel momento di incertezza teorica e insufficienza operativa che spesso l'hanno accompagnata, producendo risultati non sempre utili sul piano artistico. Se lo studio delle tecniche espressive e l'analisi delle forme che ne derivano costituiscono un così importante contributo alla ricerca estetica globale di questo periodo, è da ritenere addirittura essenziale lo sviluppo del medesimo orientamento nei confronti di un mezzo come il videotape destinato ad assumere una straordinaria rilevanza culturale per tutte le implicazioni di ordine tecnologico, artistico e sociale in esso potenzialmente contenute.⁶⁸⁰

Dimostrando di aver recepito le tematiche affrontate anche durante il più volte citato convegno *Video End* (1976, Graz) [1.3.5], Paolo Cardazzo spinge gli artisti verso un vero e proprio studio del dispositivo videografico. Oltre ai video degli artisti croati Iveković e Martinis, le opere realizzate in questa occasione saranno *Aria* di Ambrosini; *Analogie* di Sartorelli; *Simulazione-autoritratto* di Guglielmo di Mauro; *Narcissus e Reporter* di Sillani; *VTR & I* di Sambin; *Il tempo* di Fassetta; *ABC video* di Bonora, Ansaloni, Maurizio Cosua, *Video as no video* di Viola, *Alcune differenze (Some Differences)* e *La marcia del tempo (March of the Time)* di Paolo Cardazzo e Stuffi.

La maggior parte dei video sono prodotti a colori e il contenuto è pensato proprio in virtù delle nuove possibilità estetiche (*Aria*, *Make-up*, *Make Down* e *Red Tape*); altri giocano sul passaggio dal b/n ai colori, come *Video as no video* e *Alcune differenze (Some Differences)*; ma in molti permane ancora l'uso del bianco e nero e, quindi, del dispositivo di registrazione 1/2" *open-reel*, che alcuni artisti (Fassetta, Sillani, Sartorelli) adoperano nel rispetto di un'estetica povera e concettuale e che altri, invece, sfruttano proprio in virtù delle caratteristiche specifiche di questo dispositivo, che lo rendono diverso dall'U-Matic usato a partire da queste date per la produzione e non solo per la trasmissione.

È questo il caso, ad esempio, di Sambin il quale realizza un video - *VTR & I*, poi riproposto in forma performativa alla Sala Polivalente di Palazzo dei Diamanti nel marzo del 1978 e alla mostra *Nuovi Media* (1978) promossa dalla Fondazione dell'Opera Bevilacqua la Masa - composto attraverso la già citata [1.3.7] tecnica simile ma non uguale a quella di Hall e definita *video-loop*.⁶⁸¹ [Fig. 67]

Anche *ABC video*, di Bonora, Ansaloni e Cosua, è indicativo dell'analisi del mezzo che si propongono di fare gli operatori coinvolti da Paolo Cardazzo. Dopo alcuni minuti in cui la telecamera inquadra un monitor e un videoregistratore che contemporaneamente rimandano le immagini riprese, in un *loop* potenzialmente infinito (ma diverso da quello di Sambin) appare di

⁶⁸⁰ Cfr., Catalogo *Videolaboratorio 2*, 850° mostra della Galleria del Cavallino, Edizioni del Cavallino, 16-29 gennaio 1978

⁶⁸¹ Cfr., S. Lischi, L. Parolo (a cura di), *Michele Sambin...* Padova, 2014

fronte l'obiettivo Ansaloni che inizia a discutere con Bonora e Cosua sulla specificità del video e sul suo sistema realizzativo e produttivo. Come dice Ansaloni stesso «questi cinque minuti sono un 'momento' di riflessione sull'uso del video come si è fatto fino ad ora, ed ecco la presenza di questi tre elementi [...] *ripresa/registrazione/riproduzione*». *ABC video*, spiega Bonora nel catalogo della mostra torinese *Videoarte a Palazzo dei Diamanti 1973-1979* (Foyer della Camera di Commercio, Torino, aprile 1980), «non vuole essere una critica a tutta la produzione fin qui conosciuta, bensì un invito ad operare [e ad aprire] un dibattito vero e proprio [...] per verificare il grado di comunicazione e di informazione corretta che si riesce a fare con un mezzo tanto tecnologicamente avanzato ma, a parer mio, usato troppo spesso secondo schemi viziati dalla cinematografia». ⁶⁸² [Fig. 68]

Siamo nello stesso periodo del già citato convegno milanese *Le arti visuali e il ruolo della televisione* [1.3.8],⁶⁸³ durante il quale si dibatte il rapporto tra la televisione come sistema di comunicazione di massa e il dispositivo videografico come mezzo d'espressione artistica. Sono questi stessi gli anni in cui alcuni artisti (come Eugenio Carmi e Luigi Veronesi, secondo la testimonianza di Fagone) iniziano a collaborare con la RAI per avviare alcune sperimentazioni sul mezzo televisivo.

Anche l'incontro/rassegna tenutosi a Graz dal 23 al 25 ottobre 1978 dal titolo *Art, Artist and the Media*, durante il quale si trasmette la cassetta prodotta da Paolo Cardazzo di conseguenza al videolaboratorio del 1978, affronta temi molto simili quali il rapporto tra gli artisti e i nuovi mezzi di comunicazione. Organizzato anche questo, come quello del 1976, dall'artista Kriesche che sarà presente anche al già citato seminario di *Artisti e videotapes* (1977, A.S.A.C.), l'evento convogliava molti teorici, critici e artisti provenienti dall'Europa dell'est e dell'ovest, dall'America del nord ma anche del sud, ai quali si chiede di condividere le proprie esperienze con il mezzo.

È in questa occasione che Cardazzo - per la prima volta personalmente, in un catalogo internazionale - racconta l'esperienza fatta con il dispositivo videografico parlando dei laboratori come veri e propri studi televisivi. Tra le personalità invitate a partecipare all'incontro nella città austriaca e già viste in queste pagine ci sono Susovski, Glusberg, Pirelli, Kriesche e McLuhan (quest'ultimi due come si è visto erano stati invitati da Bicocchi all'incontro *Artisti e videotapes* tenutosi nell'ottobre del 1977 all'A.S.A.C. di Venezia e il secondo riporta proprio questa esperienza nel catalogo *Art, Artist and the Media*). C'è inoltre Gale, dalla quale Paolo Cardazzo all'inizio del 1978 aveva acquistato alcuni video dell'artista Lisa Steel (*Birthday Suit. Scars and Defects* e *The*

⁶⁸² Cfr., Janus (a cura di), *Videoarte a palazzo diamanti*, Novolito, Torino, 1980

⁶⁸³ Cfr., Atti del convegno *Le arti visuali e il ruolo della televisione...* Torino, 1979

ballad of Dan Peolple) e alla quale, nel marzo 1979, manda una lettera sostenendo di aver percepito, dopo l'incontro a Graz, che qualcosa nell'ambito della produzione e distribuzione videoartistica italiana è cambiato.⁶⁸⁴

Ciò che è cambiato a partire dalla seconda metà degli anni '70 è probabilmente la progressiva liberalizzazione delle reti televisive di conseguenza alla sentenza n. 202 del luglio 1976 che dichiarava anticostituzionali gli articoli 1, 2, 14, 45 della legge n. 103 del 14 aprile 1975 sulle «nuove norme in materia di diffusione radiofonica e televisiva». Quest'ultima limitava le trasmissioni via etere passando il controllo dal Governo italiano al Parlamento per una maggiore pluralità e, all'Art. 6, sanciva la necessità, nella programmazione radiotelevisiva, di appositi spazi dedicati ai sindacati e a tutte le opinioni e orientamenti politico culturali.

È grazie ad alcuni cavilli di questa sentenza che, secondo Ansaloni, intervistato a proposito del Centro Video Arte tra il 2014 e il 2015,⁶⁸⁵ iniziano via etere le trasmissioni nazionali di Canale 5, ovvero di quella che di lì a poco sarebbe diventata la Mediaset, la più potente televisione privata nazionale concorrente alla R.A.I.. Di questo rende conto anche Pirelli (che si firma a nome della cooperativa *Immagine. Audiovisivi & videoriproduzioni*. Cooperativa s.r.l., 22 via Ricasoli, Firenze, lo stesso luogo in cui un tempo aveva sede *art/tapes/22*) nel catalogo dell'incontro a Graz (1978), con un intervento dal titolo *Radio e Televisioni locali in Italia*, in cui sono messe a confronto emittenti radiofoniche e televisive:

in Italia esistono attualmente circa duecentomilacinquecento emittenti radio e trecentocinquanta emittenti televisive *broadcasting* (Vedi TAV).⁶⁸⁶ [...] È [...] da questa presenza [...] che vengono gli stimoli maggiori alla riflessione e alla elaborazione di strategie che vadano al di là del limite, non ancora completamente valicato, della controinformazione. Per definire il fenomeno nel suo complesso è stato coniato, sul modello pre-esistente della libertà di stampa, il termine 'libertà di antenna'. Non è ancora chiaro, però, se i soggetti di questo fenomeno - le radio e le televisioni - debbano sentirsi libere,

⁶⁸⁴ Non è chiaro, perché non è riportato sulla missiva, il motivo per cui Cardazzo afferma questo; tuttavia siamo alle soglie di una conversione della struttura produttiva della galleria per l'istituzione di una cooperativa e poi società di produzione audiovisivi [2.4.9]. Nelle lettere a Gale Cardazzo farà anche riferimento nel 1980 alla volontà di acquistare assieme agli stessi soci una stazione televisiva con sede a Padova (1980) e, nel 1981, a Verona (1981). Questo è testimoniato attraverso i carteggi con Peggy Gale conservati nella cartella *Art Metropole*; quest'ultima al momento del ritrovamento si trovava insieme ad altre dedicate ai vari centri di produzione e distribuzione, su uno dei tavoli nell'ex deposito della casa editrice.

⁶⁸⁵ Cfr., C. G. Saba, L. Parolo, C. Vorrasi, *Videoarte a Palazzo dei Diamanti... Ferrara*, 2015

⁶⁸⁶ Pirelli fa riferimento all'immagine riprodotta sul catalogo in cui su una cartina geografica dell'Italia vengono tracciati i numeri di emittenti radiofoniche e televisive distribuite sul territorio. Attraverso lo schema è possibile determinare che mentre le emittenti radiofoniche sono diffuse un po' ovunque, con numeri in alcuni casi molto alti (in Lombardia se ne contano fino a 368), diverso è il caso delle emittenti televisive: la maggior parte di queste si trova nel Lazio (52), seguito dalla Sicilia (48), dalla Lombardia (38), dal Piemonte e dalla Emilia (30) e poi dal Veneto (26) e dalla Toscana (25). Nelle altre regioni, i numeri sono invece molto più bassi. Cfr., R. Kriesche (a cura di), *Art, Artist & the Media...Graz*, 23-25 ottobre, 1978

private o locali. Questa non è certo una questione puramente terminologica: ognuno di questi aggettivi rappresenta infatti un punto di vista che è, allo stesso tempo, spiegazione e giudizio. In concreto, definirle libere vuol dire pensare alla dissoluzione del monopolio statale come ad un trionfo della iniziativa privata su quella pubblica, attribuendo a questo fatto un valore positivo. Definirle private, vuol dire pensare alla stessa cosa, ma riconoscerla come un momento dello sviluppo delle libertà borghesi con la loro stretta dipendenza da necessità del capitale. L'ultimo dei tre aggettivi, in fine, si limita a riconoscere la configurazione assunta dal fenomeno nella sua fase attuale.⁶⁸⁷

Secondo Pirelli, che cita un passo di Marx a sostegno della sua tesi, l'Italia è alla prima fase della *dissoluzione del monopolio*, ovvero «quella che nell'allargamento della realtà di fatto del monopolio», nel proliferare di emittenti televisive locali, «ne lascia intatta l'essenza». La battaglia deve ora farsi contro il monopolio non solo pubblico ma quello di qualsiasi emittente televisiva privata, locale e nazionale; non deve trattarsi, per citare lo stesso Pirelli, di una «lotta per l'antenna, ma di una lotta per cambiare la società»⁶⁸⁸ attraverso l'antenna.

Il punto di vista di Paolo Cardazzo sull'argomento traspare invece dall'articolo che il critico e artista canadese Hank Bull scrive in seguito alla già citata programmazione dei video di Sambin e Ambrosini tra gennaio e febbraio 1979 alla Vancouver Art Gallery e alla lezione tenuta dal gallerista nello stesso luogo.⁶⁸⁹ L'articolo, una fotocopia datata giugno 1979 ritrovata nell'archivio di Sambin, è intitolato *Veni Vidi Venezia Video* e in quest'ultimo Bull riporta:

Several years ago the Italian law courts ruled that the constitution could have little control in the area of cable and broadcasting. This has resulted in an explosion in the number of private broadcasting stations. Some of the radio stations (there appear to be hundreds) are quite political, even anarchist, but the TV concentrates more heavily on porno. There are many stations with no more equipments than a deck, a monitor and a transmitter. All of this activity is having its effect, forcing the big stations to adapt. For example, when Moro's corpse was found in the trunk of an abandoned car, the Network mobile truck was stopped by a police barricade, but alone video agent with portapak was able to penetrate behind the lines and get shots of the opening of the trunk and everything.⁶⁹⁰

⁶⁸⁷ In, A. Pirelli, *Radio e Televisioni locali in Italia*, in, R. Kriesche (a cura di), *Art, Artist & the Media...* Graz, 23-25 ottobre, 1978. L'intervento è l'ultimo del catalogo.

⁶⁸⁸ In, *Ibidem*

⁶⁸⁹ Da un pezzo di un documento video recuperato da una cassetta U-Matic che consiste in un telegiornale inglese è possibile avere informazioni sulla mostra alla Vancouver Art Gallery; nel video si vedono gli allestimenti di alcune opere degli artisti Ambrosini (*Light Solfeggio*, 1978) e Sambin (*Vtr & I*, 1978). [Cfr., 0082_4] Schede

⁶⁹⁰ Cfr., documenti archivio Sambin, Faldone Video, 1979.

Dalla testimonianza di Paolo Cardazzo riportata da Bull è chiaro che la sua posizione è molto vicina a quella di Ansaloni e Pirelli i quali non a caso sono entrambi in contatto con il gallerista; ma ancora prima di procedere alla conversione del centro di produzione videoartistica in vera e propria cooperativa, tra il 1978 e il 1979 al di fuori del contesto laboratoriale Paolo Cardazzo e l'équipe⁶⁹¹ documenteranno in video le performance di Ambrosini (*Progressione Geometrica*, tenutasi il 15 maggio 1978) [Fig. 62] e di Sambin (*VTR&I*, la versione performativa del video realizzato per il secondo video-laboratorio prodotta il 16 maggio 1978) [Fig. 67] realizzate in occasione della mostra *Nuovi Media* alla Galleria della Fondazione dell'Opera Bevilacqua la Masa di Venezia; quest'ultima, a cura di Sartorelli e Toniato, era articolata tra le sezioni *performance*, *fotografia*, *films e videotape* e rendeva conto del contesto veneziano contemporaneo ospitando le opere (quasi tutte prodotte in collaborazione con Cardazzo) di molti degli artisti incontrati in queste pagine.

Più tardi, tra il dicembre 1978 e gennaio 1979, Montanaro e Cardazzo collaboreranno assieme per la documentazione della performance *The Swing. Alice Trough Reflection* realizzata in uno dei giorni di apertura della mostra delle due artiste inglesi Kane e Rose Finn-Kelcey e fortemente voluta da Gabriella Cardazzo in continuità con la collettiva *American Women Artists* allestita alla galleria nel novembre dell'anno precedente (1977).

Tra gennaio e febbraio, si tiene il terzo e ultimo laboratorio alla galleria del Cavallino (14 gennaio al 6 febbraio 1979) del quale non rimangono né il catalogo né particolare documentazione. Dall'analisi dei video e del volume di Marangon si deduce che durante questo incontro sono stati realizzati *Berenice* (versione a colori e b/n) di Cardazzo e Stuffi, *Sahara*, *Focus* e *Due Media* di Sillani, *Il tempo consuma* e *Sax* di Sambin, *Urlo* e *Do you Remember this Film?* di Viola, *Riappropriazione di uno spazio* di Cosua, *Uno due uno* di Branko Mohorovic & Gianni Di Capua, *Smoke Gets in your Eyes* di Soccol, *Videosonata (da Giorni)* di Ambrosini, *Zoom-mooz* di Pagnacco, *Ricomposizione* e *Ordine architettonico* di Celli, *Immagini per un video* di Fassetta, *Tempo quadrato* di Sartorelli.

Nell'autunno dello stesso anno, alla Sala Polivalente di Palazzo Massari a Ferrara si tiene la manifestazione *Video Show Ferrara*⁶⁹² organizzata da Bonora e Cardazzo, articolata in tre giornate

⁶⁹¹ L'équipe è composta tra il 1978 e il 1980 in alcuni casi anche da Montanaro che in questi stessi anni collaborerà con il gallerista anche per la programmazione dei film, come si è visto [2.3.2].

⁶⁹² 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). Cfr., L. Bonora, P. Cardazzo, *Video Show Ferrara...* Ferrara, 1979

nel corso delle quali vengono mostrati i *videonastri* di artisti internazionali.⁶⁹³ Si poteva inoltre assistere ad una serie di *video-performances* di artisti italiani: *Tam-Tam* di Kubisch e Plessi, *Citazioni nello spazio n.2* di Cosua, *Tempo quadrato* di Sartorelli, *Divertimento per stanze* di Arturo Reboldi, *Identità 1:1* di Sillani, *Aria sulla IV corda. per chitarra a 12 corde e monitor* di Ambrosini, *Duo* di Michele Sambin⁶⁹⁴ e *Black video* di Luigi Viola. [Fig. 69]

Leggendo alcuni di questi nomi è possibile notare che la rassegna internazionale è consentita in molta parte dai rapporti istituiti da Cardazzo e da Bonora con i vari centri di distribuzione. Un altro gruppo di opere, invece, proviene dagli stessi artisti, come nel caso di Bill Viola conosciuto di persona dal gallerista mentre è ospite da Biccocchi (1973-1974) e con il quale Paolo Cardazzo avrà un rapporto duraturo documentato dalla corrispondenza raggruppata in un'unica cartella dedicata. Già nel settembre 1977, dopo aver visto alcune opere di Bill Viola a Documenta 6 tenutasi al Museum Fridericianum, Orangerie, Neue Galerie, Karlsruhe (Kassel) e curata da Manfred Schneckenburger Cardazzo scrive all'artista dicendo di esserne rimasto affascinato. Poco dopo, Bill Viola sarà a Venezia di passaggio verso la XIX° Rassegna internazionale del film di documentazione sociale al Festival dei Popoli e venderà alcuni sui video a Paolo Cardazzo che ne acquisterà altri anche più tardi, in marzo.⁶⁹⁵ Contestualmente, entro il settembre 1979, è fondata la cooperativa Venezia Audio & Video Software con sede nell'abitazione di Montanaro a Venezia.⁶⁹⁶

2.4.9 La conversione verso la produzione televisiva (1979-1984)

La documentazione relativa alla cooperativa, così come i video prodotti dai soci maggioritari (Federico Bondi, Montanaro, Cardazzo, Luigino Rossi, Paolo Grassi, Bacci, Varisco, Soccol, Enrico

⁶⁹³ *Signed K.K.* di Ken Kuramoto (distr. Peggy Gale); *HP Video Show* di Bull e Patrick Ready (distr. Peggy Gale); *Suite* di Paik (distr. Electronic Arts Intermix); *Video Weavings* di Beck (distr. Electronic Arts Intermix); *Crossing and Meetings* di Ed Emshwiller (distr. Electronic Arts Intermix); *Migration* di Bill Viola (distr. Cavallino); *The Eternal Frame* Ant Farm (distr. Electronic Arts Intermix); *Backup Specifications in 5 Modes* di Kate Craig e Margaret Dragu (distr. Peggy Gale); *Birthday suite* di Steel (distr. Cavallino); *Program 11* The Vasulkas (distr. Electronic Arts Intermix)

⁶⁹⁴ La performance *Duo* sarà ri-essgiuta alla galleria del Cavallino l'11 novembre del 1979 e documentata in video da Cardazzo diventando la registrazione dal titolo di *Duo per sax e cello* (1979).

⁶⁹⁵ I titoli dei video che sono stati acquistati da Paolo Cardazzo non sono riportati nella corrispondenza. Nelle liste redatte da Paolo Cardazzo relative alla sua collezione sembrerebbero 22 le opere acquistate dal gallerista ma non è stato ancora verificato con esattezza quante sono ancora conservate nell'archivio. Molte di queste sono relative al periodo tra il 1973-75, ovvero quello durante il quale Viola lavorava ad *art/tapes/22*. Altre, invece, risalgono all'anno 1976 e ai successivi; tra queste: *Migration* (1976), *Migration/Ocean Without a Shore* (1976), *The Wheel of Becoming* (1977), *Songs of Innocence* (1977), *The Space Between the Teeth* (1977) *Trith thought mass individuation* (1977), *The Morning After a Night of Power* (1977), *Sweet Lught* (1977), *First Dreem* (1981). Nel consegnare le opere Bill Viola raccomanda Paolo Cardazzo di presentare i brani presenti in una sola volta perché pensati come un'unica esperienza musicale; tuttavia, rendendosi conto della lunghezza del programma, l'artista concede anche la possibilità di selezionarne solo alcuni. Cfr., Lettera datata 12 Settembre 1977 (Fascicolo Bill Viola [Senza Faldone])

⁶⁹⁶ Verso la fine del 1979 gli artisti italiani più vicini alla galleria del Cavallino si allontanano da una ricerca sperimentale e inter-disciplinare per prendere, ognuno, un'unica disciplina di riferimento. Sicuramente, questa diaspora è anche conseguenza della crisi economica che si è visto colpire i settori più innovativi dell'arte. Vedremo in seguito [3.3], grazie alle interviste con i protagonisti di questa generazione, le motivazioni che inducono gli artisti ad abbandonare via via la collaborazione attiva con la galleria.

Riccardi, Paolo Rosa Salva) sono conservati solo in minima parte all'interno dell'archivio della galleria. Per questo e per l'estrema differenza che vi è tra la produzione videoartistica sperimentale degli anni Settanta e la nuova fase dedicata alla produzione di pubblicità, servizi televisivi ecc., la ricostruzione della storia della cooperativa non era tra gli obiettivi della ricerca. Dalla corrispondenza conservata in uno dei fascicoli presenti nell'archivio è possibile però capire che la società fu attiva e proficua solo per un breve periodo e probabilmente già nel 1984 sarà costretta a limitare notevolmente l'operato.

La cooperativa dal momento della sua fondazione continuerà ad essere al servizio degli artisti o, meglio, delle istituzioni che stavano organizzando mostre (anche) di videoarte; e infatti, nel marzo 1980, Sambin chiederà a Bondi, il presidente in quel momento, di produrre tre cassette U-Matic per la mostra *Camere Incantate. Video, cinema, fotografia e arte negli anni '70* (1980) curata da Fagone⁶⁹⁷ e organizzata dal Comune di Milano, per la quale l'artista padovano realizzerà un'installazione multicanale (a nove monitor) dal titolo *Il tempo consuma* [3.3.5].⁶⁹⁸ [Fig. 70]

In quegli stessi anni, sporadicamente, la cooperativa continuerà a lavorare anche con Viola e Fassetta, con i quali produrrà *Frammenti di uno spazio interiore* (1980), con Sartorelli per il video *Nascita sviluppo e morte di un'illusione* (1981), [Fig. 71] con Sillani per *Fotoricordo. Da un'opera abbandonata di Samuel Beckett* (1985). [Fig. 72] Infine, commissionerà un video a Les Levine dal titolo *LL Commercials* (1982). [Fig. 73] Tutti questi saranno presentati insieme ad altri alla rassegna realizzata alla Galleria D'Arte Moderna di Ca' Pesaro in occasione della collettiva organizzata alla Galleria dell'Opera Bevilacqua la Masa dal titolo *Proiezioni. Arte nel Veneto: '70-'80. Saggio di materiali visivi* (9-30 giugno 1982).⁶⁹⁹

Ma l'iniziativa e gli intenti dei membri della cooperativa, come si diceva, sembra inizino ben presto a venir meno per mancanza di tempo e di un vero e proprio ritorno economico. Già a partire da pochi mesi dopo la fondazione, nel maggio 1980, Soccol si ritira per l'impossibilità di una partecipazione assidua ai programmi, come scriverà lui stesso. In dicembre Bondi si dimetterà dalla

⁶⁹⁷ 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), catalogo della mostra *Camere incantate...* Milano, 1980

⁶⁹⁸ Video dell'installazione: *Il tempo consuma* (U-Matic ¾; Loop in ½ pollice, 1978); *Polifonia per sax alto* (U-Matic ¾; Loop in ½ pollice, 1980); *Ne..no..* (U-Matic ¾; Loop in ½ pollice, 1980); *Autointervista* (U-Matic ¾; Loop in ½ pollice, 1980); *Duetto/Duello* (U-Matic ¾; Loop in ½ pollice, 1980); *Legnetti* (U-Matic ¾; Loop in ½ pollice, 1980); *AAOO* (U-Matic ¾; Loop in ½ pollice, 1980); *Battimano* (U-Matic ¾; Loop in ½ pollice, 1980); *Per voci* (U-Matic ¾; Loop in ½ pollice, 1980) *10- Io mi chiamo Michele e tu?* (U-Matic ¾; Loop in ½ pollice, 1980); *Sax soprano* (U-Matic ¾; Loop in ½ pollice, 1980). I video sono realizzati ex-novo in vista dell'installazione a Milano nessuno di questi è attualmente conservato nella galleria del Cavallino; Sambin è invece in possesso di uno degli U-Matic con l'intera programmazione dei video che deve essere ancora digitalizzata a fini conservativi. Cfr., www.michelesambin.com [visitato in data 15/09/2016]

⁶⁹⁹ Cfr., T. Toniato (a cura di), catalogo della mostra *Arte nel Veneto. '70-'80*, Fondazione dell'Opera Bevilacqua La Masa, Comune di Venezia, 9-30 giugno, 1982

presidenza, stanco delle discussioni avute con Perusini perché il primo ha insinuato uno scavalco di potere nella decisione di realizzare e portare a termine il progetto televisivo dal titolo di *Longarone oltre la scenografia dell'emergenza - Materiali per un dibattito promosso dal Comune di Longarone*.

Le difficoltà e le polemiche continuano perché nel giugno 1981 c'è una nuova defezione, da parte di Riccardi e in ottobre Montanaro scrive una lettera molto polemica a tutti i membri nella quale lamenta la poca professionalità nella realizzazione dei servizi proposti: è stato eseguito male un lavoro di riversamento da Super 8 a U-Matic per una delle loro possibili società committenti, ovvero la Televeneziana International. Dice inoltre che ha visto la pubblicità Rossi Moda (commissionata dall'imprenditore nonché socio Rossi) dal titolo *Galleria* su Telenuovo-Retenord, ma la riproduzione non aveva l'audio, un errore che lui imputa ai tecnici Varisco e Bacci.

Non vi sono notizie di altre produzioni; tra il novembre e il dicembre 1981 si dimettono Montanaro e Paolo Rosa Salva, nel gennaio 1982 esce anche Bondi. È in queste date che alcuni dei membri ipotizzano di passare dalla cooperativa alla società vera e propria, fondando la quale si ritirano Bacci e Lucio Ramelli. Rossi, invece, entrerà a farne parte in maggio come testimoniano alcune lettere scritte a mano e mandate da Varisco dal carcere di Trieste, dove sarà imprigionato di conseguenza all'accusa di aver avuto relazioni con le Brigate Rosse. Queste sono le ultime lettere, in ordine cronologico, che rendono conto delle attività della Società Audio e Video S.r.l. (con sede legale a Padova e uffici e studi a Venezia) che tuttavia deve essere ancora attiva nel 1994, quando un certificato del Ministero delle Finanze ne testimonia l'esistenza.

Un *dépliant* composto dall'ufficio Commerciale (nella persona di Roberto Bucci) e senza data chiarisce l'intento nella costituzione della società:

Operante già da diversi anni nel settore della produzione televisiva Audio e Video propone ora una serie di servizi che illustriamo in allegato. La nostra ditta che si è affermata nel campo della produzione televisiva di spots pubblicitari e di documentari industriali ed aziendali, può mettere a Vostra disposizione personale di provata esperienza tecnica ed attrezzature altamente professionali.

Siamo a Vostra disposizione per illustrare tutti i nostri servizi, anche quelli qui non specificati, e per risolvere ogni altra Vostra eventuale questione tecnica.⁷⁰⁰

Purtroppo, l'assenza del programma allegato alla presentazione non consente di capire quali tipi di servizi fossero a disposizione. Anche se Paolo Cardazzo sin dal 1980 scrive a Gale della sua

⁷⁰⁰ Fascicolo corrispondenza Audio Video Venezia. Archivio del Cavallino.

intenzione di acquistare alcune stazioni televisive sembra, come si diceva, che questo progetto non sia andato in porto e che la cooperativa e poi società abbiano continuato a funzionare esclusivamente come servizio di produzione per altre emittenti.

Se progressivamente, da un lato, si chiude l'esperienza della produzione videoartistica, dall'altro Cardazzo continuerà a partecipare alle iniziative rivolte alla promozione della videoarte con i lavori prodotti negli anni Settanta. A testimonianza vi sono: i *video-screenings organizzati* all'Institute of Contemporary Art di Londra il 6 aprile del 1982; [Fig. 74] la presentazione dei video alla mostra organizzata da Nello Ponente al Palazzo delle Esposizioni di Roma dal titolo *Linee della ricerca artistica italiana 1960/1980*; la partecipazione alla Rassegna internazionale del video d'artista a cura di Mario Costa e Pasquale Trisorio e organizzata alla galleria studio Trisorio (Napoli); l'evento nel 1983 alla galleria Tommaseo di Trieste promosso da Dorfles, Bonora e lo stesso Cardazzo; e la mostra *Art core. 625 video ambientazione* tenutasi alla Sala San Severo di Palazzo Comunale a Perugia dal 9 all'11 marzo 1983.

A chiudere definitivamente questo periodo - dopo il quale, a parte rari casi come la già citata rassegna a Taormina nel 1986, i video della galleria dovranno aspettare fino a *Elettroschock* (2001) per poter essere visti nuovamente in pubblico - c'è la collettiva dal titolo *Videoarte a Venezia*, la 933° mostra del Cavallino organizzata tra il 7 e il 16 marzo 1984. Per la realizzazione del catalogo Paolo Cardazzo inviterà Ambrosini, Sambin, Viola, Sartorelli e Sillani a redigere una serie di testi che sembrano a tutti gli effetti un testamento delle pratiche artistiche messe in campo negli anni Settanta. Nella presentazione in catalogo le parole del gallerista dimostrano la sua consapevolezza e il dispiacere nel veder concludersi una fase piena di aspettative disilluse:

Questa rassegna riassume un periodo di attività più che decennale della galleria del Cavallino nella produzione e nella distribuzione di videotapes e di films realizzati da artisti. A dimostrare soprattutto a certa critica miope o distratta che Venezia (come Firenze e Ferrara) è stata uno dei pochi centri italiani in cui la videoarte ha raggiunto un livello simile, se non superiore, a quello di molti altri centri europei.⁷⁰¹

Siamo nel 1984, eppure traspare già dalle parole di Paolo Cardazzo il risentimento verso una critica nazionale poco attenta nei confronti della videoarte e dei centri di produzione che negli anni Settanta erano (stati) attivi sul territorio nazionale. Sembra avvertirsi già prestissimo, a metà degli anni Ottanta, il processo di semplificazione e, in alcuni casi, di vera e propria cancellazione che

⁷⁰¹ Cfr., Catalogo *Videoarte a Venezia*, 933° mostra del Cavallino, Edizioni del Cavallino, Venezia, 7-16 marzo 1984

subiranno i fatti della storia della videoarte e, in particolar modo, di quella italiana che viene quasi sempre messa in secondo piano rispetto a quella internazionale.

Se ora si riprende quanto detto nella prima parte [1] sembra chiaro che non solo la ricerca in *tutto* l'archivio e l'analisi filologica di *tutta* la documentazione consente di opporsi ad un processo di sovra o sotto interpretazione dei 'fatti' e di riportare a galla la rete di rapporti intessuti dai galleristi e, di conseguenza, il loro contributo attivo, locale, nazionale e internazionale, per la promozione e la produzione di opere in video di artisti italiani e non solo. Ma consente anche - e soprattutto - di ridare una dimensione complessa ad una forma artistica definita con un termine - videoarte - che, come si è tentato di dimostrare, di per sé non indica nulla se non il mezzo utilizzato.

Nell'arco di un decennio così complesso come quello dei Settanta dove l'arte è uno ma non l'unico concetto che viene decostruito e analizzato in ogni suo aspetto - si ricordi a questo proposito la messa in discussione di discipline come la storia e la critica d'arte [1.2.1 e 1.2.2] - non ci si deve aspettare che per *videoarte* si possa intendere un linguaggio definito, con delle caratteristiche specifiche e che valgono per ogni lavoro, o di definire un *canone* attraverso il quale discernere tra *arte* e *non arte* (video). Cercare di determinare a posteriori ciò che può o non può considerarsi videoarte ha senso solo nel momento in cui questa domanda viene rivolta a *tutte* le possibili fonti (dirette e indirette) che potrebbero rispondere, a partire dagli artisti e dai loro archivi; o nel caso si decida di propendere per le indicazioni date dalla critica dell'epoca o dalla storiografia successiva, ma allora questo deve essere dichiarato a premessa.

Qui non ci si può che domandare se sia stato un canone impostato precocemente e mai rivisto a portare ad escludere dalla narrazione gli artisti coinvolti nelle attività della galleria del Cavallino ma, più in generale, di molti di quelli attivi nella sperimentazione inter-mediale e concettuale negli anni Settanta. La motivazione è da individuarsi nel fatto che, come dichiara lo stesso Paolo Cardazzo, la nuova forma artistica e i suoi promotori italiani ricevono poca attenzione critica? Questa non sembra una giustificazione sufficiente, quando l'obiettivo sia quello di scrivere la *storia*. Inoltre, per gli artisti italiani, in questo decennio, trovarsi al di fuori dei canoni artistici tradizionali e, quindi, al di fuori di un certo discorso critico è una presa di posizione etica, prima ancora che estetica. Per questo l'uso di mezzi innovativi, la sperimentazione di nuovi linguaggi, la ricerca di forme espressive sempre diverse e nuove che sono di per se stesse l'opera, intesa come *lavoro* dell'artista nella partecipazione attiva e diretta sulla realtà.

Il video è uno di questo mezzi e all'epoca, in Italia, erano in pochi a poterselo permettere e ancora meno quelli in grado di usarlo, soprattutto quando alla registrazione si aggiungono tecniche e dispositivi di post-produzione. Ma gli artisti non dedicano al video un'attenzione particolare, o

meglio, ne dedicano tanta quanta viene rivolta a tutta una serie di temi (il paesaggio, l'identità, il ruolo sociale e politico dell'artista, il mondo contemporaneo) e/o 'mezzi' e/o 'supporti' e/o 'discipline' e/o 'linguaggi' (pittura, scultura, pellicola, fotografia, performance, musica, architettura).

Parlare di videoarte senza espandere lo sguardo alle opere e/o documentazioni degli artisti contenute su altri supporti o senza trattare le tematiche emergenti in quel decennio, ovvero il contesto culturale, le influenze e gli scambi a livello nazionale e internazionale, significa mettere a parte in maniera decisamente 'traumatica' una forma artistica che si pone in continuità con le altre pratiche intermediali. Per questo motivo, come si anticipava in introduzione, la terza parte [3] della tesi è dedicata alle metodologie e ai protocolli utilizzati per la conservazione, preservazione, catalogazione e accesso alle opere realizzate in questa forma artistica approfondendo inoltre il contesto culturale in cui vengono prodotte.

3. Le opere

3.1 Premesse

Si diceva che se la storiografia ha progressivamente aggiunto delle informazioni, si è trattato il più delle volte di approfondimenti teorici o relativi ai centri di produzione ma in quasi nessun caso la ricerca è stata portata avanti mediante l'analisi della documentazione d'archivio e delle opere [1]. Si è cercato di evidenziare invece la necessità di un metodo chiaro e definito che tenga conto, sincronicamente e diacronicamente, di tutte le tipologie di fonti senza mai perdere di vista il contesto artistico culturale - testimoniato anche dalle riviste e dai cataloghi - nel quale si muovono gli 'addetti ai lavori' e gli artisti. In particolare si è visto che l'analisi di un fondo come quello di una galleria consente di ricostruire la storia produttiva, espositiva, economica, culturale e, soprattutto, l'operato, le scelte e selezioni dei direttori, mettendo in rilievo il contesto nel quale anche quest'ultimi si muovono. [2]

Nel caso in cui, però, l'oggetto della ricerca non sia la storia dei centri di produzione ma quella delle opere realizzate, l'analisi deve necessariamente coinvolgere gli artisti come si è detto e, dunque, approfondirsi negli archivi o studi di quest'ultimi. Di questo tratta la terza e ultima parte della tesi [3], intitolata *Opere*, nella quale si vuole presentare una prassi standardizzata e condivisa di conservazione, studio e ri-esposizione della videoarte degli anni Settanta basata su protocolli definiti, condivisi e tra di loro interrelati, come quella che è stata sperimentata durante i lavori di migrazione e video-preservazione del fondo della galleria del Cavallino.

Come si è detto in introduzione, questa particolare tipologia di opere d'arte contemporanea fa parte di quella che più generalmente a livello internazionale è chiamata Media Art (o New Media Art), termine con il quale sono indicate tutte le pratiche artistiche (solitamente performative ed effimere) che fanno uso o sono totalmente basate su *media* quali il video, il suono, dispositivi elettronici,

digitali e/o interattivi e Internet.⁷⁰² Con riferimento alle opere che qui ci proponiamo di analizzare, ovvero quelle realizzate negli anni Settanta con il dispositivo videografico, è necessario ricordare che quest'ultime sono oggi in parte o interamente registrate all'interno di un supporto, il nastro magnetico, che può a sua volta distinguersi fra *open-reel* (a bobina aperta) e formato a cassetta (U-matic e VCR), fra una serie di marche diverse (per lo più Philips, Memorex e Sony) e tra gli standard adoperati per la registrazione (PAL, NTSC, SECAM).

Come accade per tutti i supporti artistici, inoltre, anche la vita del nastro magnetico è variabile a seconda delle condizioni ambientali e dello stato di conservazione e necessita di particolari trattamenti che ne consentono la preservazione. Diversamente da altri supporti però, il nastro magnetico ha un tempo di decadimento molto più veloce, calcolato in circa trent'anni e presenta particolari caratteristiche specifiche, prima fra tutte il fatto che si tratta di un documento *machine-readable* che, quindi, diversamente da quelli *human-readable* (come le fotografie, i carteggi e la pellicola) non è 'leggibile' dall'uomo ma solo da una 'macchina'. Non è quindi possibile determinare, a partire dall'analisi empirica dell'elemento analogico, qual è esattamente il contenuto del nastro e il suo stato di conservazione, ma è necessario procedere alla sua lettura mediante un monitor e un videoregistratore compatibili (per formato, epoca, standard e in alcuni casi addirittura per *settaggio*) e, dunque, attraverso una tecnologia soggetta ad una rapida obsolescenza.⁷⁰³

Questo insieme di caratteristiche fa sì che, oggi, il sistema migliore e più condiviso a livello internazionale per accedere e conservare questa particolare tipologia di opere è quello di

⁷⁰² Cfr., Una spiegazione specifica dell'uso che viene fatto attualmente del termine Media Art è data nel saggio di Chris Wahl, dal titolo *Between Art History and Media History: A Brief Introduction to Media Art* (2013). In questo si dice che i termini Media e New Media Art sono stati utilizzati a partire dalla prima metà degli anni 2000 per indicare - retrospettivamente, tutte quelle forme artistiche che prima (Media Art) e dopo (New Media Art) il digitale hanno fatto uso delle nuove tecnologie. Nel saggio si analizza nel dettaglio anche il ruolo che ha avuto la videoarte in qualità di prima forma artistica, tra anni Sessanta e Settanta, che non solo si pone 'fra analogico e digitale' in virtù della trasformazione di immagini e suoni in segnale elettronico; ma che, attirando l'interesse di artisti provenienti da ambiti disciplinari diversi tra loro, funziona da *ri-mediatrice* delle altre forme espressive quali la pittura, la musica, la danza, il teatro, il film sperimentale ecc. Cfr., C. Wahl, *Between Art History and Media History: A Brief Introduction to Media Art*, in J. Noordegraaf, C. G. Saba, B. Le Maitre e V. Hediger, *Preserving and Exhibiting Media Art. Challenges and Perspectives*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2013; confronta anche www.docam.ca, [visitato in data 15/09/2016]

⁷⁰³ Cfr., I. Schubiger, *Reconstructing Swiss Video Art from the 1970s and 1980s*, JRP|Ringier, Zurigo, 2009; R. Frieling e W. Herzongerath (a cura di), *40YEARSVIDEOART.DE – Part 1 Digital Heritage: Video Art in Germany from 1963 to the Present*, Hatie Cantz Verlag, Ostfildern, 2006; D. Boyle, *Video preservation: securing the future of the past*, Media Alliance, New York, 1993; R. Coelho, G. Wijers (a cura di), *The Sustainability of Video Art: Preservation of Dutch Video Art Collections*, Foundation for the Conservation of Modern Art, Amsterdam, 2003. Il testo è disponibile all'indirizzo www.montevideo.nl [visitato in data 2/06/2016]; Jim Wheeler, *Videotape Preservation Handbook*, AMIA, 2002, disponibile all'indirizzo www.amianet.org [visitato in data 2/06/2016]; F. Rauh (a cura di), *Raccomandazioni video. La salvaguardia di documenti video*, Memoriav, Berna, 2006.

digitalizzare il contenuto dei nastri, come peraltro indicato dal progetto di ricerca finanziato dall'Unione Europea dal titolo *Digitising Contemporary Art (DCA, 2011-2013)*.⁷⁰⁴

Anche il protocollo del laboratorio La Camera Ottica prevede che, per assicurare la conservazione dei nastri magnetici, si debba digitalizzarli e/o produrre copie in diversi formati - a seconda della funzione (conservativa, master o d'accesso web o d'esposizione) - e in supporti conservativi sempre aggiornati (Hard Disk, LTO, Cloud) in corrispondenza agli sviluppi tecnologici. Tuttavia, come si vedrà, non è ancora prevista in questo caso una parte relativa, nello specifico, al *work-flow* da utilizzare non solo per la produzione di copie conservative, master e copie d'accesso, [3.2.4; 3.4.4; 3.4.7] ma anche per la catalogazione digitale delle opere in video.⁷⁰⁵

Si è anticipato che questo stesso processo di migrazione su nuovi formati è in realtà stato messo in atto più o meno consapevolmente sin dall'origine di questa particolare forma artistica al fine di visualizzarne il contenuto (Centro Video Arte di Ferrara, A.S.A.C., MuEL, Istituto Nazionale della Grafica, archivi degli artisti). Ma il metodo attraverso il quale le attività di migrazione dei fondi italiani (a scopo espositivo più che conservativo) sono state portate avanti non è (stato) quasi mai standardizzato e reso esplicito, se non nel caso dei già citati progetti di video-preservazione del fondo video art/tapes/22 conservato all'A.S.A.C. (2005-2006) e Centro Video Arte di Palazzo dei

⁷⁰⁴ «'Digitising Contemporary Art' (DCA) is a 30-month digitisation project for contemporary art, i.e. art made after 1945 - a kind of cultural heritage still largely missing from Europeana which is a single access point for European culture». Il gruppo di lavoro è composto da un comitato ricco e internazionale (dentro il quale, significativamente, l'Italia è assente) e costituito prevalentemente dai rappresentanti di istituzioni museali e archivistiche. Il progetto si è posto l'obiettivo di sperimentare e poi di rendere accessibili delle linee guida standardizzate per la digitalizzazione dell'arte contemporanea (e dunque anche quella in video) e la sua conseguente archiviazione in un *database* interoperabile, ad esempio, con la piattaforma Europea, l'attuale 'archivio degli archivi' (altrimenti definito *aggregator* in termini tecnici) frutto di un altro progetto europeo. Per maggiori informazioni si veda www.dca-project.eu. Il progetto si pone in continuità con quello più complessivo e finanziato dall'Unione Europea per la digitalizzazione del patrimonio culturale europeo e fa capo a progetti come Europeana che ha come obiettivo l'organizzazione standardizzata del patrimonio artistico e culturale europeo e non è esplicitamente rivolto alla Media e New Media Art. Questo aspetto è stato appunto evidenziato dai partner del progetto DCA nato proprio per risolvere la problematica. Una parte del sito Europea chiamato 'Lab' consente di approfondire e di sperimentare le norme di aggregazione dei *database* delle istituzioni europee con quello centrale di Europea. Per ulteriori informazioni su Europea si veda www.europeana.eu/portal/it e www.labs.europeana.eu/api/introduction [visitati in data 2/06/2016]. I moduli del progetto DCA sono disponibili al sito www.dca-project.eu/ [visitato in data 2/06/2016]; per ulteriori informazioni su Europea si veda www.labs.europeana.eu/api/introduction [visitato in data 2/06/2016].

⁷⁰⁵ Cfr., per ciò che riguarda il protocollo video del laboratorio La Camera Ottica: C. G. Saba, *La memoria delle immagini: art/tapes/22. 'Restauro' e 'ri-attualizzazione'* e A. Bordina, S. Venturini, *Preservare la videoarte: il fondo art/tapes/22 dell'ASAC - La Biennale di Venezia* in C. G. Saba (a cura di), *Arte in videotape...* Milano, 2007; A. Bordina, *La conservazione dell'arte video: teorie, strategie e tecniche*, tesi di dottorato di ricerca, Università degli Studi di Udine 2007-2008 (relatrice: C. G. Saba); A. Bordina *Il restauro digitale tra cinema e video: i casi di Policlinico in lotta e Carcere in Italia* in C. G. Saba (a cura di), *Nostalgia delle falene. 'Follia', 'Cinema', 'Archivio'*, erratacorrigé, Trieste, 2009; A. Bordina, *The History and Technological Characteristics of Video Production and Reception Devices* e A. Bordina, S. Venturini, *Operational Practices for a Film and Video Preservation and Restoration Protocol* in J. Noordegraaf, C. G. Saba, B. Le Maitre e V. Hediger, *Preserving and Exhibiting Media Art. Challenges and Perspectives*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2013; L. Parolo, www.michelesambin.com, *L'archivio Sambin. Metodologie per la Media Art*, in S. Lischi, L. Parolo (a cura di), *Michele Sambin...* Padova, 2014; L. Parolo e G. Sasso, *Il protocollo di video-preservazione del fondo Centro Video Arte di Ferrara e il restauro digitale dei video* Viaggio di La Rose ed Essence di Angela Ricci Lucchi e Yervant Gianikian, in C. G. Saba, L. Parolo, C. Vorrasi, *Videoarte a Palazzo dei Diamanti...* Ferrara, 2015

Diamanti di Ferrara (2008-*in progress*), entrambi coordinati e sviluppati dal Laboratorio La Camera Ottica dell'Università degli Studi di Udine.⁷⁰⁶

Si è già detto che nel caso della galleria del Cavallino la piattaforma tecnologica utilizzata e la ricostruzione del fondo video hanno fatto emergere la proliferazione di copie, varianti e versioni,⁷⁰⁷ poche delle quali sono state approvate dagli artisti o licenziate in maniera filologicamente corretta. Un ulteriore problema è quello relativo al fatto che, nonostante la digitalizzazione della componente *time-based* (il nastro magnetico) e la conseguente possibilità di poter visionare il contenuto risultino essenziali per una corretta analisi, quest'ultime non sono affatto risolutive quando l'obiettivo sia quello di procedere alla preservazione e trasmissione futura delle opere tutte. A seconda dei casi, infatti, non solo ci si trova di fronte a diverse varianti e versioni monocanale, ma si può avere a che fare anche con opere in cui la parte audiovisiva è solo una delle componenti di un'installazione complessa che si espande spazialmente e il cui senso è dato *anche* ma non *solo* dall'utilizzo del dispositivo videografico così come questo era inteso negli anni Settanta.

Preservare e conservare un'opera di videoarte implica la necessità di salvaguardarne anche le componenti *space-based*, ma questo aspetto non è affatto immediato se lo spazio adibito alla conservazione e all'accesso non è quello museale ma quello archivistico, perché qui l'opera si trova in forma immateriale. Questo porta a dover constatare l'impossibilità in ogni caso di una conservazione fisica in archivio, a breve e lungo termine.

Quando: strategie di conservazione come l'emulazione e/o lo stoccaggio delle componenti sostitutive non siano considerabili; le "estensioni ambientali" non siano riproducibili e/o ricostruibili in archivio; e in ogni caso per le azioni performative e per tutte le opere conservate nella loro forma *latente*, l'unica soluzione è quella di raccogliere e, dove mancassero, di costruire un insieme di documenti che consentano di poter studiare, conservare e reinstallare l'opera nella sua unità indivisibile.⁷⁰⁸

⁷⁰⁶ Cfr., C. G. Saba (a cura di), *Arte in videotape....*Milano, 2007 e C. G. Saba, L. Parolo, C. Vorrasi, *Videoarte a Palazzo dei Diamanti...*Ferrara, 2015.

⁷⁰⁷ Una definizione più esatta e nel merito di ciò che si intende per copie, varianti e versioni sarà data nei paragrafi 3.3.5 e 3.4.5. Qui si dirà che, per definizione, con 'copia' s'intende la trascrizione fedele di un'opera in video 'originale' dove, per originale, s'intende la prima versione e/o variante prodotta dall'artista. Con 'variante' ci si riferisce alla modificazione rispetto a un'opera video che si considera originale, ovvero «ciascuna delle diverse forme, dei diversi aspetti con cui una cosa si può presentare rimanendo sostanzialmente identica». Per 'versione' si intende la «rielaborazione di un'opera in forma o con destinazione diverse da quelle con cui è stata concepita originariamente, o che comunque presenti delle varianti sostanziali rispetto alla forma d'origine». Cfr., anche Vocabolario Treccani, www.treccani.it [visitato in data 21/04/2016]. Cfr., L. Beerkens, *Nothing but the Real Thing: Considerations on Copies, Remakes and Replicas in Modern Art* e C. Berndes, *Replicas and Reconstructions in Twentieth-Century Art*, in Tate Papers, Autunno, 2007, disponibili al sito www.tate.org.uk [visitato in data 21/04/2016]

⁷⁰⁸ Cfr., Cfr., O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea, problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano, 2005. Vedi anche il sito del progetto *Documentation and Conservation of the Media Arts Heritage* www.docam.ca e il sito dell'International Network for the Conservation of Contemporary Art www.incca.org. [visitato in data 21/04/2016].

Come scrive Wolfgang Ernst in *Digital Memory and the Archive in Electronic Mediations* (2013) portando l'esempio dei lavori in video di Paik, quest'ultimi possono forse essere archiviati nella loro forma media-materiale ma l'installazione della quale il contenuto audiovisivo è una parte può essere solo documentata insieme ai contesti di riferimento.⁷⁰⁹ Vi è quindi una distinzione necessaria tra 'documentazione' e 'archiviazione' dell'opera ma, dato lo stato immateriale dei suddetti lavori artistici, la prima risulta l'unico vero modo per poter tenere traccia delle opere e la seconda (in forma digitale) è a sua volta la sola modalità, la più efficace, di conservarli.

Della stessa opinione è anche Pip Laurenson, responsabile della conservazione dei *time-based media* presso la Tate Modern di Londra, la quale sostiene che la concezione tradizionale di conservazione - che prevede il restauro della materia al fine di preservare l'opera d'arte - non si adatta alle installazioni *time-based*, che sono insieme effimere e basate sul tempo.⁷¹⁰ In virtù di questa problematica Laurenson paragona l'aspetto temporale delle *time-based installations* alla musica occidentale, fruita attraverso la *performance*. La documentazione dell'opera di Media Art può essere definita, secondo Laurenson, anche nei termini di uno spartito musicale, attraverso il quale si possono dare delle direttive utili non solo al fine di preservare la memoria delle opere a livello digitale, ma anche con l'obiettivo di riproporle fisicamente, necessariamente modificate (interpretate), ma sempre nei limiti dei dettami imposti dallo "spartito" documentale.⁷¹¹

Per la costruzione dello 'spartito documentale', come si vedrà più attentamente nel secondo capitolo [3.2], un ruolo di rilievo hanno gli artisti; il loro coinvolgimento, qualora possibile, non solo è auspicabile, ma risulta essere una fase fondamentale della ricerca, con l'obiettivo di indagare il contesto generale e soprattutto quello particolare delle opere, riscoprendo *l'intenzione* che sottende

⁷⁰⁹ Cfr., W. Ernst, *Digital Memory and the Archive in Electronic Mediations*, Vol. 39, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013. Cfr., anche C. G. Saba, *Media Art and the Digital Archive* in J. Noordegraaf, C. G. Saba, B. Le Maitre e V. Hediger, *Preserving and Exhibiting Media Art...* Amsterdam, 2013; C. G. Saba, *Archive, Cinema, Art* in F. Federici e C. G. Saba, *Cinema and Art as Archive. Form, Medium, Memory*, Mimesis, Udine, 2014 (atti del convegno FilmForum 2014, Università degli Studi di Udine);

⁷¹⁰ Come si è già scritto in una nota introduttiva, a questo riguardo è stata utile la partecipazione al convegno *Media in Transition* (18-20 novembre 2015) promosso dalla Tate Modern di Londra in collaborazione con il Getty Research and Conservation Institute. Cfr., www.tate.org.uk [visitato in data 18/10/2016]. Nel sito ufficiale dell'istituzione inglese è possibile scaricare la lista di saggi scritti da P. Laurenson tra i quali: *Developing strategies for the conservation of installations incorporating time-based media with reference to Gary Hill's Between Cinema and a Hard Place*, in *Journal of the American Institute for Conservation* 40, no. 3 (2001 Fall-Winter); *The management of display equipment in time-based media installations*, in *Modern art, new museums: contributions to the Bilbao Congress, 13-17 September 2004* a cura di Roy Ashok e Smith Perry, *International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works*, London, 2004; *Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations*, Tate's online research journal, 2006 in www.tate.org.uk [visitato in data 21/04/2016]. Cfr., anche P. Laurenson e V. van Saaze, *Collecting Performance-based Art: New Challenges and Shifting Perspectives*. In O. Remes (a cura di), *Performativity in the Gallery: Staging Interactive Encounters*. Peter Lang, 2014, pp. 27-41. Si veda anche J. Philips, *Reconstructing the Forgotten: An Exhibition of 1970s and 1980s Video Installations, Restaged with Authentic Technology*, Tate Papers, Autunno, 2007 in www.tate.org.uk [visitato in data 21/04/2016].

⁷¹¹ A questo proposito, si guardi, per esempio, il lavoro di ricostruzione documentale che è stato fatto dell'opera di Dan Graham *Time Delay Room* (1974), realizzato dal progetto Medien Kunst Netz www.medienkunstnetz.de [visitato in data 21/04/2016].

alla loro creazione e che deve essere rispettata storicamente nelle forme espressive e nel contenuto nonostante, come osserva Salvador Muñoz Viñas, nel saggio dal titolo *Qualche ragione per ignorare l'intenzione dell'artista* (2014), «la volontà dell'artista è una nozione pratica e teoreticamente debole». ⁷¹² Infatti, a maggior ragione quando lo sguardo sia rivolto al Novecento, il conservatore e/o restauratore si trova a prendere decisioni molto complesse che *devono* essere più ponderate di quelle dell'artista; si terrà conto, certo, della sua opinione *tout court*, ma non si farà di quest'ultima l'unico metro attraverso il quale mettere in pratica azioni di restauro, conservazione o ri-allestimento dell'opera d'arte (o di ricostruzione storiografica), a maggior ragione nel momento in cui si abbia a che fare con forme *variabili* ⁷¹³ ed effimere come quelle della Media Art. Se non s'interviene con pratiche ponderate, motivando le proprie scelte, stilando rapporti, e prendendosi la responsabilità degli interventi *al di là dell'intentio artistica*, vi è il rischio di trasmettere una memoria falsata e spesso anacronistica, vista la tendenza degli artisti - ma anche, ed è più grave, delle istituzioni museali - ad interventi «finalizzati alla diffusione dell'opera video secondo un principio di 'adattamento' alla nuova interfaccia impiegata, che introducono una modificazione *estetica* dell'opera stessa, alterandone le modalità percettive». ⁷¹⁴

⁷¹² Salvador Muñoz Viñas mette in luce che il termine intenzione dell'artista può avere significati diversi quali, ad esempio, il desiderio di conseguire fama e gloria, la volontà di raggiungere un traguardo artistico e/o il rimando al contenuto morale o ideologico dell'opera. Viñas spiega poi che Steve Dystra, riprendendo la tassonomia fatta da Richard Kuhns sostiene che le uniche intenzioni d'artista veramente rilevanti per la conservazione e il restauro delle opere d'arte sono due: l'intenzione fattuale (inherent creative spirit), ovvero «la serie infinita di decisioni dirette che hanno portato alla realizzazione dell'opera nel modo in cui effettivamente è»; e l'intenzione conservativo-espositiva, ovvero «le modalità di conservazione ed esibizione dell'opera [...] quali il tipo di illuminazione, il metodo di riverniciatura» ecc.. Tuttavia, spiega Viñas, poco dopo questa stessa convinzione viene messa in discussione e ci si chiede come può il restauratore avere la certezza di quel che l'artista intendeva realizzare, domanda che lo stesso autore si pone sostenendo che: «è sbagliato pensare che la volontà dell'artista e la relativa opera coincidano o debbano coincidere. L'abilità, i limiti tecnici, la specificità del medium, le circostanze economiche o materiali, i tempi di consegna e molti altri fattori, compresa la qualità dell'artista stesso, s'interrompono tra le intenzioni dell'artista e la sua opera. Tutto ciò fa parte della meccanica del processo artistico e non può essere ignorato». Per questo il restauratore deve indagare il contesto generale e particolare che ha portato l'autore a produrre l'opera; inoltre l'artista non può essere in grado di sapere, a distanza, il grado di deterioramento delle parti dell'opera e ogni sua volontà deve essere superata dal conservatore che deve prendere le sue decisioni *a posteriori*, «riconoscendo gli effetti del passaggio del tempo sulle opere». Viñas sostiene che l'*intenzione fattuale dell'artista* è di fatto un'opinione e/o un ricordo su un evento avvenuto in un altro momento; a questo si aggiungono i cambiamenti dell'opera, quelli dell'ambiente in cui è conservata e i cambiamenti delle tecniche di preservazione. Non ultimo aspetto problematico è quello del valore da dare per spiegare il quale Viñas chiama in causa lo spettatore o, più in generale, la cultura dell'epoca nella quale l'artista si è trovato a realizzare l'opera e quello nel quale il conservatore si trova ad operare. «Le circostanze che determinano il modo in cui si conserva un'opera d'arte non sono solo quelle dipendenti da fattori materiali, bensì comprendono anche e soprattutto quelle dipendenti da fattori immateriali: i valori, le usanze, i costumi, i gusti, le preferenze, le aspettative». Cfr., P. Martone, *Qualche ragione per ignorare l'intenzione dell'artista* in S. M. Viñas, P. Martone (a cura di), *Tra memoria e oblio. Percorsi nella conservazione dell'arte contemporanea*, I timoni, Roma, 2014 [e-book] I testi citati da Viñas sono S. Dystra, *The Artist's Intentions and the Intentional Fallacy in Fine Arts Conservations*, Journal of the American Institute for Conservation, XXXV, 3, 1996, pp. 127-218; R. Kuhns, *Criticism and the problem of intention*, Journal of Philosophy, LVII 1, 1960, pp. 5-23

⁷¹³ Il termine *variabile* è usato nell'accezione data da A. Depocas, J. Ippolito, C. Jones (a cura di) in *Permanence Through Change: The Variable Media Approach*, Guggenheim Museum Publications, New York, 2003.

⁷¹⁴ In, C. G. Saba, *Videoarte a Palazzo dei Diamanti, Ferrara 1973-1979/2015*, C. G. Saba, L. Parolo, C. Vorrasi, *Videoarte a Palazzo dei Diamanti...Ferrara*, 2015, p. 35

Poiché la ricerca è stata svolta a partire dal fondo della galleria del Cavallino e, dunque, uno degli obiettivi era la ricostruzione del contesto (video)-artistico nazionale (e locale) più strettamente legato all'istituzione veneziana, le indagini sono state circoscritte agli artisti di nazionalità italiana che dessero libero accesso alla documentazione e fossero disposti a collaborare al progetto. Un altro aspetto del quale si è tenuto conto era la vicinanza non solo con il centro di produzione (uno dei criteri è stato quello del maggior numero di opere in video realizzate) ma, più in generale, con la galleria (all'interno della quale, prima e dopo gli anni Settanta, molti di questi artisti hanno esposto in personali e collettive) e con il territorio veneto. Sono quindi stati coinvolti, come si è anticipato in introduzione, Sartorelli, Ambrosini,⁷¹⁵ Viola, Fassetta, Celli, Sillani e Sambin.⁷¹⁶ La ricerca e l'intervista sono iniziate a partire dalla ricostruzione del percorso personale di ognuno di loro negli anni Settanta e dal contesto specifico di riferimento per poi arrivare all'analisi delle pratiche artistiche e, anche in questo caso, allo studio dettagliato di un'opera. Del metodo usato e dei risultati emersi dalla ricerca si tratterà nel terzo capitolo [3.3].

Per organizzare l'insieme dei documenti (cartacei, sonori, fotografici, videografici, cinematografici, audio) che emergono e sono prodotti da una ricerca di questo tipo, come si diceva, è necessario individuare un sistema di catalogazione e di relazione tra quest'ultimi, ovvero una scheda catalografica digitale, una struttura predefinita di paragrafi, sotto-paragrafi e campi che consenta l'organizzazione ordinata dei dati e metadati. Non solo è indispensabile organizzare e classificare tutte le fonti che possono essere conservate in diversi fondi 'fisici' - da qui la necessità di pensare sin da subito a un sistema di catalogazione standardizzato. Ma è fondamentale anche integrare in un unico "flusso di lavoro" le operazioni di conservazione, preservazione, classificazione e accesso con particolare attenzione agli standard utilizzati [3.2.4]. Il che significherà pianificare e raggruppare tutta la documentazione, a partire dai rapporti sullo stato degli elementi originali (i nastri), dalla ricostruzione genealogica di versioni e varianti e dagli interventi di migrazione e preservazione; per arrivare ai ri-allestimenti successivi all'intervento, all'individuazione delle relazioni che intercorrono tra opere, archivi e istituzioni diverse, all'intervista strutturata e verificata e, infine, all'indicazione di strategie per la ripresentazione (*re-enactment*) all'interno di spazi espositivi e virtuali.

⁷¹⁵ Si noterà che nel caso di Ambrosini l'intervista non è completa dell'ultima parte, ovvero quella più specificamente rivolta all'opera *Videosonata* (1979). Questo perché, diversamente dagli altri, l'artista si è reso disponibile a collaborare al progetto solo nella prima fase e non alla seconda a causa di numerosi impegni e viaggi.

⁷¹⁶ Quest'ultimo artista, poiché già oggetto di una precedente ricerca che ha portato alla pubblicazione del volume curato da Lischi e Parolo dal titolo *Michele Sambin. Performance tra musica, pittura e video* (2014) e alla costruzione dell'archivio *on-line* dedicato (www.michelesambin.com, 2013), è stato coinvolto solo per ciò che concerne lo studio specifico dell'opera *Il tempo consuma* (1978-1980).

Il protocollo del laboratorio La Camera Ottica prevede che, all'arrivo dei nastri e prima di procedere alla migrazione digitale, di ogni elemento sia stilata una prima scheda tecnica all'interno del *database* DAGMA cui è aggiunta la documentazione fotografica.⁷¹⁷ Questo stesso sistema, come si vedrà nel quarto capitolo [3.4] risulta però troppo elementare qualora si voglia rendere conto più nel dettaglio non solo dello stato dell'elemento all'inizio delle lavorazioni, ma anche degli interventi di migrazione e video-preservazione. Il laboratorio dovrebbe essere invece in grado di fornire alla committenza - al momento della restituzione delle opere - un *database* interoperabile grazie al quale tenere traccia delle fasi salienti e della documentazione che ha portato alla creazione dei *file* digitali.⁷¹⁸

Per far fronte a quest'ultima problematica e per l'implementazione di DAGMA ci si è confrontati con il sistema di catalogazione delle opere d'arte contemporanea ministeriale i cui standard sono definiti, in Italia, dall'ICCD, l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione.⁷¹⁹ Nel corso del progetto si è potuta constatare l'inadeguatezza della OAC 4.0 in relazione per lo meno alle opere selezionate come studio di caso [3.5.5]. Al di là, infatti, dei positivi aggiornamenti progressivi, la scheda si presenta non solo di difficile uso, ma anche carente soprattutto per ciò che concerne il sistema relazionale attraverso il quale descrivere le genealogie delle versioni, delle varianti e delle copie, analogiche e digitali, così come dei supporti originali e digitali nei quali sono conservate le componenti audiovisive. Si deve anche tenere conto che la 'Normativa per la documentazione multimediale' - che in Italia regola la realizzazione e il trasferimento dei dati

⁷¹⁷ Nel corso dei vari progetti intrapresi dal Laboratorio La Camera Ottica dell'Università degli Studi di Udine è stato elaborato un *database* di tipo relazionale che fa uso del *software* *Filemaker* e denominato DAGMA, acronimo che sta per DAtabase Gestione Metadati. Si è iniziato ad adoperare in database a partire dal 2011/2012; in precedenza ogni fondo aveva un sistema diversi di schedatura tecnica e di gestione dei metadati. Nel caso del fondo art/tapes/22, ad esempio, si è tenuta traccia delle lavorazioni svolte tra il 2005 e il 2008 in un *database* a se stante. Ulteriori informazioni relative a DAGMA si trovano al capitolo 3.4 di questa tesi.

⁷¹⁸ Naturalmente, questo dovrebbe avvenire nei casi in cui al laboratorio siano affidati non solo i lavori di migrazione, ma anche quelli di video-preservazione perché se nel primo caso è richiesta solo la produzione di copie esatte degli elementi di partenza senza entrare nel merito di titolazioni, datazioni, autori, contesti ecc, nel secondo, invece, è necessario porsi di fronte al documento non solo da punto di vista tecnico ma anche storico/critico.

⁷¹⁹ Nel 2004 un gruppo di lavoro supportato proprio da quest'ultimo istituto, resosi conto che la scheda OA (Opera d'Arte) licenziata dall'ICCD nel 1992 era oramai inadeguata per la catalogazione delle nuove forme artistiche, presenta una strutturazione implementata dei dati strettamente indicata per le opere d'arte contemporanea complesse (OAC), la cui versione più aggiornata (2015) - ma tuttavia non ancora resa pubblica - è la 4.0, frutto di una campagna di standardizzazione delle varie normative ICCD che ha portato anche alla redazione della Normativa Trasversale 4.0. Come si è spiegato nelle note introduttive, poiché la versione 4.0 non è stata ancora resa pubblica, lo studio sarà portato avanti a partire da una bozza [Bozza 1.06] di quest'ultima aggiornata al novembre 2015 della quale si è entrati in possesso grazie ad un progetto di tirocinio avviato tra l'Università degli Studi di Udine e l'ICCD. Per prendere visione della Scheda OAC 3.1 e delle normative di compilazione si veda www.iccd.beniculturali.it [visitato in data 2/06/2016]. La Scheda Trasversale consiste nell'attività d'integrazione per il trattamento omogeneo delle conoscenze ha preso avvio dal presupposto metodologico che esistono tratti informativi comuni a qualsiasi tipologia di bene culturale si prenda in esame - un'architettura, un monumento, un oggetto artistico, ma anche una porzione di territorio, un bene naturalistico (un esemplare botanico, zoologico o mineralogico) o demotnoantropologico (sia materiale, sia immateriale) - al di là degli specifici attributi, che richiedono apposite analisi disciplinari». Per prendere visione della Scheda e della Normativa Trasversale OAC 4.0 si veda www.iccd.beniculturali.it [visitato in data 2/06/2016]

multimediali⁷²⁰ - è stata licenziata dall'ICCD nel 2005 e non sono stati fatti particolari progressi neppure nella Normativa Trasversale 4.0 (2014).

Per questo motivo l'ultima versione della OAC è stata messa a confronto con le linee guida messe a disposizione del già citato progetto DCA e dal *FIAF Moving Image Cataloguing Manual*, ovvero il manuale licenziato dalla FIAF (Fédération Internationale des Archives du Film) alla fine del 2015 che consiste in un'ulteriore revisione a partire da quello del 1991 (*FIAF Cataloguing Rules for Film Archives*).⁷²¹ Come si vedrà il manuale introduce un modello gerarchico per la descrizione delle opere che comprende quattro livelli (opera, variante, manifestazione, oggetto) e che consente di rendere conto di tutte le fasi (latenza in archivio e manifestazione negli spazi cinematografici/espositivi) molto similmente a quanto suggerisce di fare anche il modello messo in campo dal progetto di ricerca DOCAM (Documentation and Conservation of the Media Arts Heritage).⁷²² Tuttavia la FIAF si è occupata espressamente di materiale audiovisivo e non ha quindi incluso nel suo sistema delle modalità descrittive della componente *space-based*, mentre DOCAM non dà indicazioni in merito alla catalogazione se non un glossario che sarà analizzato in seguito.

In questa sede non si ambisce a risolvere tutte le problematiche della OAC che verranno via via evidenziate. Così come sarebbe stato impensabile poter già predisporre e adoperare un sistema di archiviazione digitale che consentisse la corretta accessibilità alle opere e ai documenti individuati nell'archivio della galleria del Cavallino. Questo perché la realizzazione di una struttura catalografica informatizzata richiede un ingente investimento economico, competenze (tecniche e scientifiche) molto diverse e un gruppo di lavoro interdisciplinare (storici, archivisti, tecnici, programmatori, conservatori) di cui non si è potuto del tutto disporre. L'indagine sarà quindi portata avanti, nell'ultima parte, solo a partire da alcuni studi di caso particolarmente significativi delle problematiche e dei quali si tratterà più nello specifico nel terzo capitolo [3.3.5]. In appendice, per le sette opere che saranno esaminate nello specifico, è stata ricostruita una scheda catalografica (indicata sul testo in questo modo: x es. App., 4.D2) che si struttura sulla OAC 4.0 ma che è integrata di campi ritenuti essenziali da quanto emergerà chiaramente nell'ultimo capitolo.

⁷²⁰ I dati multimediali sono distinguibili tra documenti statici (indipendenti dalla variabile temporale, come immagini fotografiche - *raster* - immagini di testo - *testuali* - e le immagini grafiche - *vettoriali*) e dinamici (dipendenti invece dalla variabile temporale e, quindi, che necessitano di meccanismi di sincronismo per essere letti, come video, film, e registrazioni sonore).

⁷²¹ La Fiaf è una federazione internazionale dedicata alla preservazione e all'accesso al patrimonio filmico dal 1938. La differenza dei termini usati per descrivere l'oggetto della catalogazione - *Moving Image* nel 2015, *Film* nel 1991 - è di per sé indicativa della nuova presa in carico di tutto ciò che riguarda l'immagine in movimento e non più solo la pellicola. Il manuale *FIAF Moving Image Cataloguing Manual* (2015) è disponibile al sito www.fiafnet.org [visitato in data 2/06/2016]; nello stesso è possibile avere una panoramica della storia e delle attività dell'istituzione.

⁷²² Il DOCAM è un progetto di ricerca dedicato alla documentazione e conservazione del patrimonio artistico/mediale (*Media Arts Heritage*). Per maggior informazioni sugli strumenti messi a disposizione del progetto si veda www.docam.ca [visitato in data 2/06/2016].

L'obiettivo è quello di mettere in evidenza la complessità *insita* in opere inter e/o multi-mediali come quelle riportate alla luce nel corso di questa ricerca e, di conseguenza, la necessità di un intervento conservativo, preservativo e d'accesso filologicamente corretto. Solo in questo modo e contestualmente ad un'indagine rivolta alla ricostruzione filologica del contesto culturale, particolare e generale, delle opere e degli artisti - come si è fatto nella prima [1] e seconda parte [2] della tesi - ci si potrà opporre a quella «sottile e paradossale logica di ‘cancellazione’»⁷²³ di cui sono oggetto queste opere e gli artisti che le hanno realizzate. Come afferma Saba nel saggio *Videoarte a Palazzo dei Diamanti, Ferrara 1973-1979/2015* (2015) «le procedure di tutela e di conservazione dischiudono - oggi - una serie complessa di questioni nient'affatto inedite - che - attengono alla storicità delle opere, al loro valore ‘funzionale’ (o più precisamente al loro modo di esistenza) e al concetto di archivio quale complesso dispositivo di costruzione della ‘memoria’ nel presente».⁷²⁴

⁷²³ In, C. G. Saba, *Videoarte a Palazzo dei Diamanti, Ferrara 1973-1979/2015*, C. G. Saba, L. Parolo, C. Vorrasi, *Videoarte a Palazzo dei Diamanti...Ferrara*, 2015, p. 35

⁷²⁴ In, *Ibidem*

3.2 Fase I: Il fondo, analisi e digitalizzazione

3.2.1 Introduzione

Il primo momento di attivazione di un progetto rivolto alla conservazione, preservazione e accesso delle opere di un fondo ‘videoartistico’ consiste nella fase nominata *preservazione passiva*, che ha l’obiettivo di salvaguardare i supporti individuando criteri per la loro conservazione fisica immediata. Come si è detto, nel caso del nastro video magnetico (che in questo capitolo sarà chiamato anche ‘elemento’ per fare riferimento alla sua fisicità rispetto agli oggetti digitali), la preservazione passiva non consente *l’accesso* e la *fruizione* del contenuto audiovisivo insiti nel concetto di conservazione in quanto questa particolare tipologia di supporto è *non-human readable*.

Per questo intercorre la seconda fase, ovvero la *migrazione*, che è mirata a ripristinare il funzionamento dei nastri e a consentire un primo accesso a contenuti non più fruibili grazie alla conversione del segnale video analogico in digitale. Questo è il primo momento dedicato alla *video-preservazione attiva*, ha esclusivamente finalità preservative e d’accesso ma non consiste ancora nel recupero dell’opera e della sua componente audiovisiva che si trova spesso frammentata, in copie, versioni e varianti iscritte su supporti diversi. Della seconda fase, orientata alla ricostruzione delle opere preservando tanto l’intenzionalità dell’autore, quanto i segni della storia tecnologica e culturale, si tratterà nel terzo capitolo [3.4] perché strettamente connessa alla costruzione di un archivio digitale. Qui saranno descritte invece le operazioni già previste dal protocollo del Laboratorio la Camera, ovvero la *conservazione preventiva* e la *migrazione*, verificando in maniera comparativa quanto previsto dal protocollo dell’istituzione friulana con le linee guida messe a disposizione dal progetto DCA e accertando la validità e la compatibilità del primo con gli standard e le normative europee.

Nelle *Guidelines for an A-Z Digitization Work-flow*⁷²⁵ del DCA vengono descritte tutte le attività che dovrebbero essere portate avanti da un’istituzione per la digitalizzazione corretta di un’opera d’arte contemporanea in vista della sua archiviazione virtuale. La prima fase consiste nella definizione degli obiettivi che possono essere molteplici, a partire dalle finalità di preservazione,

⁷²⁵ Cfr., Fascicolo D4.2, *Guidelines for an A-Z Digitization Work-flow*, DCA, 2013. Dossier disponibile al sito www.dca-project.eu [visitato in data 2/06/2016].

sostituzione e restauro (*preservation, substitution and restoration*) per arrivare a quelli più legati all'accesso, alla valorizzazione e alla promozione (*access, valorizaton, promotion*).⁷²⁶

Data in questo caso per scontata la volontà di conservare sia l'originale fisico, sia il contenuto migrato dei nastri, in vista di eventuali interventi futuri, se la digitalizzazione è auspicabile per tutte le collezioni museali cui il progetto è rivolto, è invece fondamentale in quei casi in cui si abbia a che fare con opere d'arte contemporanea (anche in) video o pellicola. In particolare, l'intervento è specialmente raccomandato per tutte quelle collezioni costituite da:

- artworks that need to be assembled or/and installed for the sole purpose of digitisation;
- artworks (and contextual documents) that are vulnerable;
- artworks (and contextual documents) that are stored on a carrier that is obsolete or is becoming obsolete;
- artworks (and contextual documents) that are stored on a carrier that is subject to rapid physical decay;
- artworks (and contextual documents) that require digital reproductions in a different file format, resolution or quality.⁷²⁷

Proseguendo con le fasi di preparazione alla digitalizzazione delle opere e della documentazione e volendo procedere con finalità di preservazione e accesso, si è quindi passati alla realizzazione di un piano progettuale che ha necessitato il coinvolgimento di un gruppo interdisciplinare. Come previsto anche dal protocollo del laboratorio La Camera Ottica, il DCA raccomanda di coinvolgere esperti (tecnici, storici dell'arte ecc.) nel settore della preservazione dei supporti che s'intendono digitalizzare in quanto i costi, le durate e gli obiettivi degli interventi non possono prescindere da una stima dello stato di conservazione degli elementi fisici, dell'accuratezza con la quale è stata svolta la catalogazione, della documentazione da esaminare ecc.

Qualora il fondo sia conservato in un'istituzione privata e/o pubblica che non prevede un reparto dedicato al trattamento di particolari supporti come il nastro magnetico, il DCA prevede che, ancor prima di procedere alla pianificazione, si debba decidere se proseguire autonomamente o se affidarsi ad un servizio esterno. La scelta, secondo il DCA, deve dipendere da una serie di fattori tra cui

⁷²⁶ Tuttavia, nel caso trattato, le problematiche del supporto videomagnetico fanno sì che questi obiettivi tendano a convergere e infatti, com'è riportato nelle stesse linee guida del progetto DCA: «For film and video the content will often be lost without digitisation due to the rapid decay of the carrier. The value often lies in the content that is stored on the carrier, and not in the original film or video item (i.e., the carrier) itself. In this case another format and carrier can substitute the original one as long as the content is preserved. In other cases the collecting institution would still prefer not to substitute the original audio-visual format and the carrier because the item itself has a value (e.g., when the videotape is signed by the artist), the format and carrier are part of the meaning of the work, or the artist does not allow it and prefers his/her work to be shown as an analogue film and not as a digital video». In., Fascicolo D4.2, *Guidelines for an A-Z digitization work-flow*, DCA, 2013. *Dossier* disponibile al sito www.dca-project.eu [visitato in data 2/06/2016]. p. 6

⁷²⁷ In, *Ivi*, p. 13

l'ammontare, la vulnerabilità e i rischi di trasporto del materiale da digitalizzare, l'organizzazione fisica delle collezioni, la presenza di personale qualificato, l'accesso alla strumentazione (*hardware* e *software*) necessaria e, non ultimo, le scadenze.⁷²⁸ Solo in quei casi in cui un'istituzione sia in possesso di una collezione ridotta e/o pensi di poter portare a termine i lavori in breve tempo e/o possa contare su un gruppo di lavoro specializzato il DCA consiglia di procedere internamente. Negli altri casi sarà opportuno, invece, affidarsi all'esterno.

Di fronte all'assenza di una struttura dell'archivio della galleria del Cavallino tale da poter procedere internamente per la lavorazione, per la lavorazione del fondo ci si è affidati al protocollo del laboratorio La Camera Ottica dell'Università degli Studi di Udine e al modello teorico, metodologico e tecnico per la video-preservazione in uso presso questa istituzione e impostato a partire dall'intervento sul fondo art/tapes/22 (2005-2006). È grazie a quest'ultimo progetto che si è proceduto alla sperimentazione delle linee guida per il trattamento conservativo delle opere video artistiche che rispondeva alle problematiche tecniche e decisionali emerse nel corso delle operazioni di intervento sui nastri.⁷²⁹

Il metodo impostato per la lavorazione del fondo art/tapes/22 era stato a sua volta costituito e predisposto su base comparativa attraverso lo studio e l'analisi di altri protocolli come quello olandese dal titolo *Preserving Video Art* messo in campo dal Netherlands Media Art Institute a partire dalla seconda metà degli anni Novanta, o quelli svizzeri dai titoli *Aktive Archive*, *Memoriav* e *Videocompany.ch*⁷³⁰ (cui lo stesso DCA fa riferimento). Ma come affermano Alessandro Bordina e Simone Venturini nel saggio *Preservare la videoarte: il fondo art/tapes/22 dell'A.S.A.C. - La Biennale di Venezia* (2007),⁷³¹ il protocollo adottato ha preso le mosse e si è strutturato anche da quello già avviato e sviluppato dal laboratorio La Camera Ottica nell'ambito della conservazione e

⁷²⁸ Fascicolo D4.2, *Guidelines for an A-Z digitization work-flow*, DCA, 2013, p. 16. Dossier disponibile al sito www.dca-project.eu [visitato in data 2/06/2016]

⁷²⁹ I risultati del progetto sono poi confluiti nel volume C. G. Saba, *Arte in videotape...* Milano, 2007. In particolare, si veda il saggio di A. Bordina, S. Venturini *Preservare la videoarte: il fondo art/tapes/22 dell'A.S.A.C. - La Biennale di Venezia*. Le fasi del protocollo sono state descritte nel dettaglio nella tesi di dottorato di ricerca di Alessandro Bordina dal titolo *La conservazione dell'arte video: teorie, strategie e tecniche* (2007-2008, relatrice: Saba).

⁷³⁰ Il progetto *Aktive Archive*, ha come obiettivo la ricerca estetica e storica sulle opere d'arte elettroniche, la loro messa in sicurezza e la creazione delle possibilità di accesso (integrale, parziale o sotto forma di documentazione). Ugualmente il progetto *Memoriav*, nato nel 1995 da una collaborazione tra Swiss Federal Archives, la Swiss National Library e il Swiss Film Archive ha recentemente pubblicato una guida per la cura dei materiali video analogici (*Recommendations for the Preservation of Video Recordings*). Tra gli altri poli attualmente attivi in Europa per la preservazione della video arte in Europa un posto di rilievo è occupato dall'iniziativa 40YEARSVIDEOART.DE - PART 1. Il progetto (2006) ha curato la digitalizzazione di 59 opere del patrimonio videoartistico tedesco e il restauro digitale di 13 lavori. Nel 2007 il simposio *Copy-Digitise-Restore? Strategies for the Conservation of Video*, organizzato dalla Verband der Restauratoren a Düsseldorf, ha cercato di mettere in dialogo queste diverse realtà, attraverso un confronto dei protocolli di intervento e un'analisi delle strategie utilizzate. Cfr., A. Bordina, *La conservazione dell'arte video: teorie, strategie e tecniche*, tesi di dottorato di ricerca, Università degli Studi di Udine 2007-2008 (relatrice: C. Saba)

⁷³¹ Cfr., A. Bordina e S. Venturini, *Preservare la videoarte: il fondo art/tapes/22 dell'A.S.A.C. - La Biennale di Venezia*, in C. G. Saba, *Arte in videotape...* Milano, 2007

del restauro cinematografico in virtù della particolare somiglianza non solo dei supporti, ma anche delle problematiche filologiche e genealogiche.

Qualsiasi prassi relativa a opere di Media Art è sottoposta a verifica sperimentale nel corso del tempo deve poi necessariamente essere aggiornata in virtù dei progressi tecnologici raggiunti e delle nuove conoscenze via via acquisite. Per questo motivo il protocollo ha subito una serie di aggiornamenti,⁷³² com'è avvenuto di conseguenza alla lavorazione del fondo del Centro Video Arte delle Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara, cui si è dato avvio tra il 2012 e il 2013.⁷³³ Grazie a quest'ultima collaborazione è stato possibile sperimentare e poi integrare nel protocollo, a partire dalle opere *Viaggio di La Rose* ed *Essence* di Angela Ricci Lucchi e Yervant Gianikian, una sezione relativa al *restauro digitale* (da non confondersi con quello tecnico sui nastri di partenza) le cui premesse erano diverse da quelle già adottate per altre lavorazioni in video.⁷³⁴

3.2.2 Pianificazione, selezione e trasporto

Come si diceva, il progetto di ricerca DCA, ma anche il protocollo di intervento adottato dal laboratorio La Camera Ottica sanciscono che precedentemente e in virtù della pianificazione degli interventi sia analizzato e documentato a livello empirico lo stato di conservazione del fondo nello spazio in cui quest'ultimo è custodito. Questo non solo consente di fare delle prime constatazioni relative alle difficoltà e alle problematiche che si incontreranno durante le procedure di ripristino dei supporti (e dunque, di preventivare sin da subito i costi e i tempi della lavorazione),⁷³⁵ ma permette anche di verificare e tenere sotto controllo i risultati della lavorazione, aspetto fondamentale quando si tratti di documenti *non-human readable*,

Ai primi sopralluoghi (2013) la maggior parte dei video della galleria del Cavallino nei formati 1/2'' *open-reel*, U-Matic, VHS e Betacam si trovava concentrata nell'abitazione di Cardazzo a Venezia,

⁷³² A. Bordina *Il restauro digitale tra cinema e video: i casi di Policlinico in lotta e Carcere in Italia* in C. G. Saba (a cura di), *Nostalgia delle falene....* Trieste, 2009; A. Bordina, *The History and Technological Characteristics of Video Production and Reception Devices* e A. Bordina, S. Venturini, *Operational Practices for a Film and Video Preservation and Restoration Protocol* in J. Noordegraaf, C. G. Saba, B. Le Maitre e V. Hediger, *Preserving and Exhibiting Media Art...* Amsterdam, 2013; A. Bordina, *Digital Conservation of Analogue Audiovisual Heritage. Preservation, Archiving and Access* in F. Federici e C. G. Saba, *Cinema and Art as Archive...* Udine, 2014

⁷³³ I risultati scientifici di una prima parte del progetto sono confluiti nel catalogo realizzato in occasione della mostra *Videoarte a palazzo dei Diamanti, Reenactment* (Ferrara, 2015). C. G. Saba, *Videoarte a Palazzo dei Diamanti, Ferrara 1973-1979/2015*; L. Parolo e G. Sasso, *Il protocollo di video-preservazione del fondo Centro Video Arte di Ferrara e il restauro digitale dei video Viaggio di La Rose ed Essence di Angela Ricci Lucchi e Yervant Gianikian*, in C. G. Saba, L. Parolo, C. Vorrasi, *Videoarte a Palazzo dei Diamanti...* Ferrara, 2015

⁷³⁴ Il saggio di Bordina *Il restauro digitale tra cinema e video: i casi di Policlinico in lotta e Carcere in Italia* trattava di restauro di film e video *documentari* e non di *opere*. Cfr., A. Bordina *Il restauro digitale tra cinema e video: i casi di Policlinico in lotta e Carcere in Italia* in C. G. Saba (a cura di), *Nostalgia delle falene....* Trieste, 2009

⁷³⁵ In questa sede non si è fatto riferimento ai costi dell'operazione. È stato tuttavia stilato un piano dei costi che ha avuto l'operazione in termini di consulenza tecnico scientifica e di digitalizzazione.

assieme a una parte della strumentazione tecnica utilizzata all'epoca.⁷³⁶ [Fig. 75] Una percentuale significativamente inferiore di video e di pellicole era invece dispersa, assieme ad alcuni dispositivi di lettura e registrazione, nastri audio, DVD, MiniDV ecc., tra lo studio di Paolo Cardazzo e l'ex deposito delle Edizioni del Cavallino (Rialto) ed è stata individuata via via nel corso del progetto. Secondo il protocollo del laboratorio, ma ciò è confermato anche dal progetto di ricerca DCA, al sopralluogo deve seguire un rapporto tecnico e una proposta progettuale in cui sono inoltre delineati gli standard di conservazione per stabilizzare le condizioni dei nastri e rallentare il processo di decadimento in vista della loro conservazione *passiva* futura. Oltre ad un gruppo di lavoro interdisciplinare, la pianificazione non può che coinvolgere inoltre le altre parti in causa (secondo, nuovamente, quanto stabilito dal protocollo e dal progetto di ricerca DCA) che in questo caso erano Angelica Cardazzo per ciò che riguardava l'intero processo decisionale a partire dall'avvio dei lavori di migrazione per arrivare alla conclusione e alla riconsegna dei materiali; e gli artisti per tutto ciò che concerneva la preservazione delle opere (o parti di queste).

Della parte relativa più strettamente al coinvolgimento degli artisti, come si è già anticipato, si parlerà in seguito [3.3]. Qui è necessario solo dire che, in questo caso specifico, Angelica Cardazzo ha condiviso le decisioni tenendosi costantemente informata e aggiornata sull'evoluzione del progetto. È stato quindi definito il piano in cui erano calcolati la stima dei costi (sostenuti dall'Università degli Studi di Udine) e del numero di supporti digitali di conservazione (Hard Disk ed LTO) necessari per portare a termine la lavorazione, la durata prospettata articolata per fasi, le strategie conservative e quelle relative alla sostenibilità a lungo termine del progetto di digitalizzazione.⁷³⁷

Come afferma il DCA, il piano dell'intervento non è solo fondamentale per l'organizzazione del lavoro, ma consiste anche in un utilissimo strumento di controllo della qualità e della velocità con la quale vengono portate a termine le varie fasi. I fattori che devono essere tenuti sotto controllo ed eventualmente modificati nel procedere del progetto sono:

⁷³⁶ I primi sopralluoghi sono stati effettuati da Parolo nel novembre 2013. Cfr., Fig. 75. La conformazione dell'archivio, come si è già avuto modo di dire [2.1], è poi mutata quasi del tutto e i supporti video degli anni Settanta, quelli già conservati nell'armadio e quelli a Rialto sono rimasti *in loco* (ad eccezione della parte trasferita e attualmente conservata nel laboratorio La Camera Ottica) mentre quelli presenti nello studio del gallerista sono ora all'interno di alcuni scatoloni (assieme al restante fondo *extra-cartaceo* e *extra-fotografico*) in una cantina dello stesso stabile, in attesa come gli altri di una collocazione definitiva e più idonea alla loro conservazione.

⁷³⁷ Per assicurare una futura leggibilità delle informazioni contenute nello strato magnetico dei nastri, è necessario mantenere i supporti in un ambiente pulito, climaticamente stabile e con un adeguato rapporto temperatura/umidità. Sia temperature e tassi di umidità elevati che temperature troppo basse possono essere causa di deterioramenti del supporto magnetico. I parametri consigliati per la conservazione dei nastri sono: 15°C (± 3°C) e 40% HM (umidità relativa). Cfr., F. Rauh (a cura di), *Raccomandazioni video...* Berna, 2006

- time (the envisaged duration of the process);
- quality (the envisaged digital end product);
- available means (in terms of budget, equipment, room or space, ...);
- organization (availability of staff, their internal structuring and technical competence).⁷³⁸

Un altro degli aspetti fondamentali è la selezione del materiale oggetto dell'intervento ed eventualmente la programmazione dei lavori futuri da svolgersi sul *corpus* non selezionato. Ad esempio, nel caso del fondo Cavallino, sin da subito si era scelto di procedere solo sui formati e sui supporti usati negli anni Settanta contenenti i video prodotti dalla galleria ed escludendo quelli acquistati o noleggiati da Cardazzo. Questo perché mentre delle opere derivanti dalla distribuzione sarebbe stato necessario, prima di tutto, verificare l'esistenza di un contratto d'acquisto, dei video prodotti dai Cardazzo il fondo detiene tutti i diritti, aspetto fondamentale da prendere in considerazione per la pianificazione dell'intervento. Inoltre, l'archivio di un centro di produzione conserva, nella maggior parte dei casi, gli originali (ovvero il registrato non montato) e i master (ovvero il montato a partire dal quale vengono prodotte le copie d'accesso) mentre, nel caso in cui le opere siano state acquistate e/o noleggiate, si potrà disporre solo di una copia del master e non necessariamente di quella più filologicamente corretta che probabilmente sarà a sua volta conservata nell'archivio dell'istituzione produttrice e/o dell'artista.

Se, quindi, durante il primo sopralluogo è stato individuato un numero di duecento elementi circa complessivamente in buono stato, ad un'altra e più specifica cernita sono stati selezionati per essere poi trasportati in laboratorio novantanove elementi all'interno dei quali si è ipotizzato potessero essere conservate le opere prodotte dal Cavallino. Naturalmente poiché, come si è detto, il nastro magnetico non consente di verificare ad occhio nudo il contenuto registrato, la selezione risulta in parte arbitraria e solo la migrazione può far emergere casi in cui quanto dichiarato sulla custodia non coincide (in parte o del tutto) con l'acquisizione ottenuta dalla migrazione.

Contestualmente si è proceduto alla raccolta e documentazione dei macchinari utilizzati per la produzione delle opere e ancora conservati nell'archivio del Cavallino; questo è stato fondamentale perché ha consentito non solo di fare una prima analisi della piattaforma tecnologica impiegata, ma anche di selezionare i dispositivi poi trasportati - e rigenerati perché non più funzionanti - al laboratorio. Questa operazione, prevista dal protocollo friulano ma non dal DCA perché raramente i macchinari vengono acquisiti dai musei assieme ai fondi archivistici, è necessaria perché è stato più volte sperimentato durante le lavorazioni che i video sono registrati in molti casi a partire da

⁷³⁸ Fascicolo D4.2, *Guidelines for an A-Z digitization work-flow*, DCA, 2013, p. 15. Dossier disponibile al sito www.dca-project.eu [visitato in data 2/06/2016]

impostazioni diverse da quelle *standard* dei macchinari e accedere ai dispositivi di lettura originali assicura un'acquisizione digitale migliore.⁷³⁹

Durante la preparazione dei nastri alla loro uscita dall'archivio di provenienza, secondo quanto definito dal progetto di ricerca DCA e dal protocollo del laboratorio, quest'ultimi devono essere catalogati e a ciascuno deve essere affidato un codice identificativo. Questo, però, dipende anche dalla persona fisica e/o giuridica predisposta alla conservazione del fondo perché una catalogazione corretta implica non solo una competenza archivistica specifica, ma anche una non scontata conoscenza del contesto storico di riferimento, delle pratiche artistiche e dei supporti adottati.

L'esempio della galleria del Cavallino in questo è più singolare di altri in quanto gli elementi del fondo si presentavano sì catalogati con competenza, ma con un sistema di inventariazione difficilmente ricostruibile. Sono infatti state individuate due tipologie di liste, una in formato cartaceo e redatta negli anni Settanta, mano a mano che il numero delle opere aumentava; e l'altra, in formato elettronico, derivata dal *database digitale* utilizzato da Paolo Cardazzo. Da un confronto tra la numerazione presente sulle custodie e quella nelle liste - e dopo aver coinvolto Angelica Cardazzo - non è stato tuttavia possibile ricostruire esattamente il sistema adoperato, né le relazioni tra elementi fisici - nella custodia dei quali, nella maggior parte dei casi, era presente una numerazione - e i codici di catalogazione, perché quest'ultimi sembrano essere piuttosto il frutto di numerose fasi sovrapposte.

Nonostante l'operazione di inventariazione sia una fase imprescindibile che deve essere svolta prima del trasporto in laboratorio, si è scelto in questo caso di sospendere la questione in vista dell'individuazione dell'istituzione finale preposta alla conservazione dei supporti.

3.2.3 Preparazione dei nastri alla digitalizzazione

All'arrivo dei nastri in laboratorio, il protocollo di digitalizzazione prevede che quest'ultimi siano fotografati uno per uno. Tale documentazione, di tipo inventariale, secondo quanto previsto dal laboratorio La Camera Ottica, deve essere accurata e comprendere dai quattro a più scatti (per intero) della custodia (fronte-retro-costa), del nastro e/o *carter* e/o cassetta e di eventuali altri

⁷³⁹ Secondo quanto afferma Sasso, il direttore tecnico del laboratorio La Camera Ottica, vi sono stati molti casi in cui inizialmente era impossibile leggere il contenuto dei nastri cui si è rimediato individuando e rigenerando i dispositivi di lettura e registrazione utilizzati per la produzione. La scelta del dispositivo non è secondaria neppure perché, com'è stato evidente durante gli interventi del fondo Centro Video Arte e, in particolare, quello sul formato VCR, a partire dalla seconda metà degli anni Settanta il mercato inizia ad immettere dispositivi predisposti con meccanismi come il DOC, il *Drop-out Compensator*, che hanno l'obiettivo di compensare ai numerosi difetti dell'immagine video. Usando, ad esempio, il dispositivo N 1502 al posto di quello N 1500 che è la versione precedente, è stato possibile ottenere una migliore qualità dell'immagine senza interventi di restauro digitale. L. Parolo e G. Sasso, *Il protocollo di video-preservazione del fondo Centro Video Arte di Ferrara e il restauro digitale dei video Viaggio di La Rose ed Essence di Angela Ricci Lucchi e Yervant Gianikian*, in C. G. Saba, L. Parolo, C. Vorrasi, *Videoarte a Palazzo dei Diamanti...* Ferrara, 2015

elementi (foglietti, dettagli) degni di nota. Così facendo, non solo si rende conto dello stato di conservazione iniziale di ogni supporto ma si consente a chi non potesse accedere all'oggetto fisico di dedurre a partire dalla sua riproduzione quanto difficilmente descrivibile in termini testuali, come i sistemi di annotazione dei codici di classificazione o la stratificazione dei bollini. Quest'ultimi, di diversi colori, compaiono su alcune delle coste delle custodie degli U-Matic e 1/2" *open-reel* del fondo e si suppone che fossero utilizzati da Cardazzo (anche) per differenziare i master, prassi usata con il video analogico.⁷⁴⁰

In seguito alla documentazione fotografica questa - cui è assegnato un codice corrispondente a quello dell'elemento di riferimento e si ricorda che per 'elemento' d'ora in poi s'intenderà l'oggetto fisico - e i dati ricavati da una prima analisi confluiscono nel già citato sistema di schedatura interna definito DAGMA [4.4] che presenta due livelli: il primo relativo alla descrizione dell'intero fondo; il secondo rivolto ad una prima analisi tecnica dei singoli elementi che lo compongono. Ad entrambi, al fondo e ai nastri, viene attribuito un codice che nel primo caso consiste di un numero progressivo di quattro cifre (ID_fondo, ovvero, per il Cavallino, il numero 0096) e, nel secondo, è composto in questo modo: ID_fondo - formato (1/2", U-matic ecc., codice alfabetico) e tipologia (originale, master, accesso, codice alfabetico) - ID_elemento (numero progressivo di quattro cifre dell'elemento); x es. 0096-IO-0001.

Naturalmente affinché sia possibile poter identificare (e poi importare) i nastri e i relativi file e metadati correlati (intervista, copie conservative e d'accesso, documentazione fotografica, master, report), è necessario che durante le lavorazioni sia tenuta traccia non solo fotografica, ma anche testuale, dei codici di identificazione utilizzati dalla committenza e delle relazioni che intercorrono tra gli elementi originali (con un loro sistema di catalogazione), i file prodotti (cui viene dato dal laboratorio un codice alfanumerico interno in relazione all'oggetto fisico) e le opere 'ri-costruite'.

Dei codici identificativi utilizzati dal committente è dunque imprescindibile tenere conto (o evidenziare l'assenza) ma ciò consisteva in uno dei primi punti di criticità del protocollo del Laboratorio La Camera Ottica. Infatti, fino al 2015, questo genere di informazioni, se esistenti, venivano inserite solo nel campo 'informazioni tecniche' assieme a tutti i metadati ricavabili dall'analisi delle custodie e/o carter e/o cassette mentre ora è stato creato un campo alfanumerico obbligatorio dedicato esplicitamente al codice 'originale' (ID_Elemento_originario/ID_Oggetto). Per tutte le altre informazioni, è previsto l'inserimento nello stesso campo generico 'informazioni

⁷⁴⁰ Anche la Biennale di Venezia, compreso il fondo art/tapes/22, utilizzerà questo sistema (forse non a caso, data la vicinanza dei tecnici) e, più in generale, secondo quanto afferma Sasso, il direttore tecnico del laboratorio La Camera Ottica, sono stati molti i casi di fondi in cui i bollini era utilizzati in questo senso.

tecniche' che affianca quelli più specificamente rivolti all'identificazione della tipologia (che in questo caso è sempre il supporto fisico originale a partire da cui è realizzata la copia conservativa) e del formato degli oggetti (che in questo caso sono i 1/2" *open reel*, U-Matic e U-Matic S).

La fase di preparazione alla digitalizzazione consiste nell'analisi dei supporti video. Nell'affrontare la pianificazione dei lavori e dell'intervento, infatti, ci si trova di fronte a scelte che sono strettamente connesse al materiale indagato. Nel caso di opere d'arte (anche) audiovisive, i problemi di fronte ai quali ci si deve porre sin da subito secondo la prassi del protocollo e secondo quanto confermato dal progetto DCA, sono i seguenti:

- what is the physical carrier, what is the physical format?
- what is the age of the work and/or carrier?
- what is the physical condition of the carrier?
- has the content been sliced together and what is the condition of the splice points?
- what is the storage history of the work and/or carrier? According to which specifications were the works-to-be-digitised stored?
- what is the content on the carrier? What is the genre of content on the carrier? What is the status of the work and/or carrier?
- how many works are there within the object (a videotape might contain multiple works should it be considered to be one or several works)?
- does all the content run in one direction on the tape or film?
- do other (better) copies of this work exist?⁷⁴¹

In preparazione all'intervento è dunque importante avere una conoscenza approfondita del fondo, delle opere, del loro stato di conservazione e della documentazione relativa che può scaturire solo da due diverse tipologie di indagini tra loro inscindibili, sebbene la prima possa essere in parte elusa nel caso in cui l'obiettivo sia la sola migrazione: quella storico/critica volta a ricostruire la storia culturale dell'opera, così come la genealogia delle eventuali varianti e versioni disseminate, sulla quale si tornerà più nello specifico perché strettamente connessa con la video-preservazione e antecedente a quest'ultima [3.3; 3.4]. E quella diagnostica/tecnica che mira a stabilire la storia tecnologica e lo stato di conservazione dei supporti identificando e documentando tutte le problematiche fisiche e chimiche individuabili ad un'analisi visiva e olfattiva da svolgersi prima della migrazione: presenza di rotture dei nastri, danni meccanici delle cassette, muffe, polvere, individuazione del dispositivo di lettura adeguato, verifica dello scorrimento ecc.. [3.4.3; 3.4.4]

⁷⁴¹ Cfr., Fascicolo D4.2, *Guidelines for an A-Z digitization work-flow*, DCA, 2013, p. 31. Dossier disponibile al sito www.dca-project.eu [visitato in data 2/06/2016]

Solo grazie a questa diagnosi è possibile quindi procedere, qualora si ritenesse necessario, al ‘restauro tecnico’ (prassi definita dal DCA *Preparing audio-visual art-works*). Quest’ultima fase implica il ripristino delle funzionalità sia dei materiali tramite dei trattamenti volti a garantirne lo scorrimento, sia dei macchinari di lettura video dell’epoca e dei TBC (Time Base Corrector), ovvero strumentazioni che consentono un’acquisizione migliore del segnale analogico video.

Per quanto attiene, più in generale, allo stato del fondo della galleria del Cavallino, ad un’analisi in laboratorio si è riscontrato che sebbene i singoli oggetti non presentassero casi gravi di contaminazione biologica, deformazione e lacerazione ecc., i nastri 1/2” *open-reel* [Fig. 76] accusavano forme più o meno gravi di *sticky shed syndrome*.⁷⁴² Al fine di ripristinare lo scorrimento per la conseguente migrazione, (quasi tutti) i supporti 1/2” *open-reel* sono stati quindi sottoposti a uno o più cicli di *baking*, che consiste nel lasciare i nastri, privi del *carter* originale, in un essiccatore alla temperatura di 53° per circa 7 giorni al fine di eliminare le molecole d’acqua presenti nel *topcoat* del nastro e rendere nuovamente possibile la lettura.⁷⁴³ In tutti i casi per preparare i nastri al *baking*, quest’ultimi sono stati passati a secco per due volte su una garza che consente di pulire il supporto da impurità (polvere, ossido, ecc.).

Per il formato U-Matic [Fig. 77] (distinto a sua volta tra U-Matic e U-Matic Small, solitamente di più breve durata) invece, essendo a cassetta, non è previsto un intervento di pulizia manuale del nastro (perché quest’ultimo, protetto dall’involucro di plastica, è meno sensibile agli agenti esterni) ma solo meccanico. Il supporto viene fatto passare una o più volte all’interno di un lettore compatibile prima di procedere all’acquisizione monitorando lo stato del segnale trasmesso fino a che le testine di lettura non abbiano rimosso del tutto i depositi superficiali e impedendo quindi - in fase di acquisizione - il formarsi di un alto numero di *drop-out*. [3.4.4]

3.2.4 Definizione dei parametri standard per la digitalizzazione

Prima di procedere alla conversione del segnale da analogico a digitale e, dunque, prima di migrare il contenuto dei nastri, un aspetto fondamentale che richiede un’attenzione particolare è la definizione dei parametri di qualità del formato per la digitalizzazione in base agli obiettivi che ci si prepone (conservazione, accesso, preservazione), alle caratteristiche fisiche del materiale analogico

⁷⁴²La *sticky shed syndrome* è un danneggiamento del nastro dovuto all’idrolisi del legante. Una delle conseguenze è l’aumento dell’attrito tra nastro e apparecchiatura di lettura e questo può comportare problemi di trascinamento e perdita di segnale. Cfr., A. Bordina, *La conservazione dell’arte video: teorie, strategie e tecniche* (2007-2008, relatrice: Saba).

⁷⁴³ Cfr., A. Bordina, S. Venturini *Preservare la videoarte: il fondo art/tapes/22 dell’A.S.A.C. - La Biennale di Venezia, in Arte in videotape...* Milano, 2007

e alla strumentazione a disposizione. Com'è spiegato in DCA,⁷⁴⁴ la conversione dall'analogico al digitale si articola in tre fasi, ovvero *sampling*, *quantification* e *coding*:

If one starts with a video or audio recording on a magnetic tape the voltage is a result of the information stored on the carrier. This voltage will be sampled, i.e., a device will measure, at regular intervals or frequency, the power or amplitude of the voltage. Subsequently the device will convert this amplitude of each analogue sample value into a binary number during the quantification. An infinite amount of information therefore gets translated into a limited number of values. In the last stage, the coding, the long chain of 1's and 0's, is adapted, divided and structured without affecting the information itself. These coded digital data can be processed, stored, and transported.⁷⁴⁵

Alla fine di questo processo di digitalizzazione, secondo quanto previsto dal protocollo del laboratorio La Camera Ottica e in linea con le indicazioni di DCA il risultato, il *file*, può essere di tre tipi, copia conservativa, master e copia d'accesso (DCA usa i termini, rispettivamente, di *Archival Master file*, *Production Master file* e *Derivative file*) caratterizzati ognuno da parametri di qualità differenti a seconda che si tratti di digitalizzazione a partire da documenti statici o dinamici. Poiché qui si parla nello specifico del nastro magnetico e della prima fase della *video-preservazione*, ovvero la *migrazione*, ci si occuperà solo dei *Moving Image files* e, in particolare, della creazione della copia conservativa mentre si rimandano al quarto capitolo [3.4] le riflessioni su master e copia d'accesso perché più strettamente legate alla seconda fase della video-preservazione. Rispetto alle differenze che intercorrono tra copie conservative, master e copie d'accesso, quest'ultime si differenziano a partire dallo scopo cui sono preposte; la prima è così spiegata dal DCA:

File that represents the best copy produced by a digitizing organization, with *best* defined as meeting the objectives of a particular project or program. These objectives differ from one content category to another [...]. In some cases, an archive may produce more than one archival master file.

The terms used to name types of files vary within the digital library and digital archiving communities. In many cases, the best copies are called *Preservation Master files* rather than *Archival Master files*. In some cases, best-copy files are defined in qualitative terms,

⁷⁴⁴ Cfr., Fascicolo D4.2, *Guidelines for an A-Z digitization work-flow*, DCA, 2013, p. 31. Dossier disponibile al sito www.dca-project.eu [visitato in data 2/06/2016]

⁷⁴⁵ In, *Ivi*, p. 33

as part of an approach that requires all archival or preservation master files to meet the same specifications, without regard to objectives that vary by category.⁷⁴⁶

La copia conservativa è quindi solitamente quella che un'istituzione produce nel momento in cui si pone l'obiettivo di conservare a lungo termine l'intero contenuto del supporto; quest'ultima, che consiste in un *file*, deve essere prodotta in base parametri specifici e corredata della documentazione necessaria alla sua identificazione. Bisogna infatti tenere conto prima di tutto che il passaggio dall'analogico al digitale standardizza qualsiasi formato di partenza. Ciò significa che il file digitale perde la sua materia originale e in questo modo viene a mancare la differenza (quanto meno a prima vista) tra due supporti estremamente diversi come, ad esempio, pellicola e nastro magnetico. Da qui la necessità di fare sempre riferimento al supporto originale perché è chiaro il rischio, in ambiente digitale, di confondere video e pellicola e di non distinguere più il prodotto di uno da quello dell'altra.⁷⁴⁷ La differenza, se l'impatto informatico non è invasivo, persiste a livello visivo sull'immagine digitale e a partire da un'analisi attenta di un file con un contenuto migrato da pellicola o video (o entrambi) è ancora possibile determinare in molti casi i supporti di partenza dell'opera o della sua componente audiovisiva, ma questo non deve legittimare l'assenza di informazioni relative al supporto originale.

Rispetto alla qualità per la produzione della copia conservativa e, di conseguenza, dei master e delle copie d'accesso, il DCA e la prassi d'intervento indicata dal laboratorio La Camera Ottica coincidono. Per prima cosa, si dovrà tenere in considerazione i seguenti parametri:

- the file format;
- the codec;
- the compression;
- the bit depth;
- the horizontal frame size, i.e., the number of horizontal pixels (or the number of pixels of one video line);
- the vertical frame size, i.e., the number of vertical pixels (or the number of horizontal video lines);
- the frame rate, i.e., the refreshing rate of the image;

⁷⁴⁶ In questo caso il DCA fa riferimento, a sua volta, alla definizione data dalle Federal Agencies Digitization Guidelines Initiative (FADGI), ovvero il collettivo delle agenzie americane federali che s'impegna a definire guide linea comuni, metodi e pratiche per la digitalizzazione dell'*historical content*. Cfr., Fascicolo D4.2, *Guidelines for an A-Z digitization work-flow*, DCA, 2013. Dossier disponibile al sito www.dca-project.eu [visitato in data 2/06/2016]

⁷⁴⁷ Alcune di queste questioni sono già state poste in: C. G. Saba, *CINEMA_ARCHIVIO. Intorno alla 'follia'. memoria e immagini dell'irrepresentabile'*, in C. G. Saba (a cura di), *Nostalgia delle falene....* Trieste, 2009; C. G. Saba, *Media Art and the Digital Archive* in J. Noordegraaf, C. G. Saba, B. Le Maitre e V. Hediger, *Preserving and Exhibiting Media Art...* Amsterdam, 2013; C. G. Saba, *Archive, Cinema, Art* in F. Federici e C. G. Saba, *Cinema and Art as Archive...* Udine, 2014; C. G. Saba, *Videoarte a Palazzo dei Diamanti, Ferrara 1973-1979/2015*, C. G. Saba, L. Parolo, C. Vorrasi, *Videoarte a Palazzo dei Diamanti...* Ferrara, 2015.

- the frame type, i.e., the information that indicates whether interlacing or progressive scanning is used;
- the field order, i.e., the information that indicates which field is displayed first;
- the frame aspect ratio, i.e., the aspect ratio of the image frame (or field);
- the pixel aspect ratio;
- the colour space;
- the chroma sub sampling.⁷⁴⁸

Dato l'ingente numero di parametri prima di procedere a tutti gli effetti alla digitalizzazione viene da sé la necessità di definire uno *standard* unico per ogni tipologia di *file* che si andrà a creare, aspetto non affatto secondario ma primario, soprattutto se l'obiettivo è la conservazione a lungo termine del file digitale prodotto. Inoltre, com'è spiegato nel modulo D3.3 del DCA, i formati sono di fatto dei 'contenitori' che a loro volta usano i cosiddetti *codec*, ovvero programmi informatici capaci di codificare e decodificare il flusso di dati.

La possibilità di accedere al file, dunque, non dipende solo dalla scelta del formato, ma anche dalla scelta del *codec*, che deve essere estremamente accurata in quanto:

If one decides to use a proprietary codec (like the ones used by the popular Blackmagic and AJA capture boards), one will need to take into account that this choice creates a bigger risk for the long-term preservation of the digital files than the use of an open codec. One will have to closely monitor the evolution of the support of the proprietary codec and be prepared for a future transcoding of the files when the support of the proprietary codec stops. Digital files in a proprietary codec can be transcoded to an open codec, but every transcoding process contains a risk of losing information, which creates new costs.⁷⁴⁹

Uno dei rischi, dunque, di una non accurata scelta dei parametri di qualità da adoperarsi in questi casi può essere, a lungo termine, l'impossibilità di leggere i file e di rendere nullo l'intervento eseguito. Questo deve portare chi si occupa della digitalizzazione e dell'archiviazione digitale ad operare una scelta ponderata (e via via aggiornata) non solo in base al formato originale dei documenti audiovisivi e agli obiettivi preposti, ma anche tenendo conto degli standard nazionali e internazionali generalmente adoperati.

⁷⁴⁸ In, Fascicolo D4.2, *Guidelines for an A-Z digitization work-flow*, DCA, 2013, p. 43. *Dossier* disponibile al sito www.dca-project.eu [visitato in data 2/06/2016]

⁷⁴⁹ In, Fascicolo D4.2, *Guidelines for an A-Z digitization work-flow*, DCA, 2013, p. 44. *Dossier* disponibile al sito www.dca-project.eu [visitato in data 2/06/2016]

Un altro aspetto da tenere in considerazione e nient'affatto secondario è quello relativo alla compressione dei dati in virtù della produzione dei file e, successivamente, dei master e delle copie d'accesso derivate a seconda degli usi. Ci sono, infatti, due tipologie diverse di compressioni in base alle quali è calcolato anche lo spazio di memoria da utilizzarsi, una definita *lossy* e una seconda *lossless* in virtù del fatto che nel primo caso durante la codifica nel nuovo formato vi è una perdita di informazioni (e di qualità) che nel secondo non sussiste. Le linee guida del DCA e del laboratorio La Camera Ottica raccomandano di usare la compressione *lossless* di modo che sia sempre possibile accedere al più ampio numero di dati possibili. Altra cosa è la risoluzione che il DCA consiglia, nel caso in cui si tratti della copia conservativa, sia la più alta possibile in relazione al contenuto audiovisivo (pellicola e/o video).⁷⁵⁰ Un'alta risoluzione e un formato *lossless* consentono di avere una copia di *back-up digitale* del contenuto migrato che, come si dirà meglio nel quarto capitolo [3.5], deve essere conservata a parte rispetto ai master e le copie d'accesso e ponendosi alla base della reversibilità dell'intervento.

Penultima questione è quella relativa al rapporto d'aspetto (*aspect ratio*) che deve avere l'immagine digitalizzata, ovvero la relazione che intercorre tra la sua larghezza e altezza (larghezza:altezza). L'*aspect ratio* del video analogico è 4:3 e questo è importante quando si pensi che i monitor attuali per la trasmissione televisiva sono tutti in 16:9 e che si sono riscontrati molti casi in cui il materiale analogico è stato digitalizzato e modificato per assecondare il nuovo rapporto d'aspetto. Poiché, infatti, il 4:3 visto su uno schermo 16:9, il primo quadrato e il secondo rettangolare, comporta la presenza di due bande nere laterali, quest'ultime vengono spesso eliminate tagliando la parte inferiore e superiore dell'immagine con un intervento particolarmente invasivo che nel caso di opere d'arte è necessario evitare perché così facendo non solo si modifica il *testo audiovisivo*, ma anche le modalità percettive dell'opera che viene totalmente snaturata.

Con particolare riguardo al nastro magnetico analogico, c'è un'ultima questione da prendere in considerazione e che è fondamentale soprattutto per opere e parti audiovisive a colori. Il segnale video, infatti, può presentarsi in forme diverse: nella maggior parte dei casi si tratta di segnali compositi; in rari casi, riscontrabili su nastri dai tardi anni '80, si parlerà invece di segnali a componenti Y/C (luminanza/crominanza). Altro fattore non trascurabile nel segnale video composito è la sottoportante di crominanza che secondo lo standard adottato viene modulata su bande di frequenza diverse: 3.58 MHz in NTSC e a 4.43 MHz in PAL.

⁷⁵⁰ «The amount of resolution required for a useful image of an artwork is determined by the size of the original, the amount of detail in the original and the envisaged use(s) of the digital reproduction (e.g., the desired size of the image and the resolution of the printer or monitor). Raising the resolution will at a certain point no longer add extra information to the digital data. One also has to keep in mind that a higher resolution results in a bigger file size, a slower processing speed and a larger (and thus more costly) storage capacity». In, Fascicolo D4.2, *Guidelines for an A-Z digitization work-flow*, DCA, 2013, p. 36. *Dossier* disponibile al sito www.dca-project.eu [visitato in data 2/06/2016]

Se, come si diceva, non esiste un parametro generale e condiviso per la produzione di copie conservative, esistono comunque dei criteri e degli standard raccomandati. Il DCA raccomanda di produrre un file non compresso cercando il più delle volte di far uso di formati e sistemi di codifica *aperti* e, dunque, più facilmente gestibili perché indipendenti dal mercato, anche se di più complessa gestione e amministrazione:

- the file format: use an open container format; recommended formats are MXF, MJPEG2000, Matroska, AVI, or MOV; MXF, MJPEG2000 and Matroska are recommended above the use of AVI and MOV because both formats are standardised and offer support for the storage of metadata;
- the codec: the use of an open codec (like MJPEG2000 or FFV1) is recommended above the use of a proprietary codec – if you use a proprietary codec (like the codecs used by the popular video capture boards of AJA Video Systems of Blackmagic design closely monitor the evolution of the support of the proprietary codec and foresee the possible necessity of a future transcoding to an open codec;
- the compression: it is recommended to store the archival master file uncompressed or with a lossless compression;
- the bit depth: it is recommended to use 10 bits;
- the horizontal frame size: the horizontal frame size for Standard Definition is 720 pixels, the horizontal frame size for High Definition is 1280 (720p) or 1920 (1080i or 1080p) pixels – it is not recommended to blow up or reduce the frame size of the original;
- the vertical frame size: the vertical frame size for Standard Definition is 576 image lines in Europe and 480 or 486 image lines in the USA, Canada and Japan,⁸¹ the vertical frame size for High Definition is 720 (720p) or 1080 (1080i or 1080p) pixels – it is not recommended to blow up or reduce the frame size of the original;
- the frame rate: it is recommended to keep the frame rate of the original – i.e., no transcoding from, for instance, PAL to NTSC or from NTSC to PAL;
- the frame type: it is recommended to keep the frame type of the original – avoid deinterlacing if the original was interlaced, and avoid deinterlacing if the original was interlaced;
- the field order: it is recommended to keep the field order of the interlaced original;
- the frame aspect ratio: it is recommended to keep the aspect ratio of the original;
- the pixel aspect ratio: this will usually be 59:54 or 12:11 (for a 4:3 image) or 118:81 or 12:11 (for an anamorphic 16:9 image) (see above);
- the colour space: this will usually be 4:2:2;
- the chroma sub sampling: this will usually be YCrBr.⁷⁵¹

⁷⁵¹ In, Fascicolo D4.2, *Guidelines for an A-Z digitization work-flow*, DCA, 2013, p. 45. Dossier disponibile al sito www.dca-project.eu [visitato in data 2/06/2016]

Per ciò che concerne l'audio dei nastri magnetici video, i parametri di riferimento sono invece i seguenti:

- the codec: the use of LPCM is recommended; - the bit depth: 16 bits is recommended;
- the sample rate: 48KHz is recommended;
- the number of audio channels: it is recommended to keep the original number of audio channels – when the original is in mono, use two channels.⁷⁵²

Se ora si confronta quanto indicato dal progetto DCA con ciò che è previsto dal laboratorio la Camera Ottica⁷⁵³ per la produzione dei file conservativi è possibile notare che, al di là del formato (MOV) cui DCA preferisce l'uso di MXF, MJPEG2000 and Matroska, per il resto lo standard di acquisizione digitale utilizzato è in linea con le normative internazionali.

Ciò che non è previsto nel progetto DCA, ma che invece è una prassi acquisita da poco dal laboratorio La Camera Ottica nell'elaborazione delle copie conservative, è l'aggiunta di due code, all'inizio e alla fine dei *file*, per poter sempre verificarne l'autenticità. Infatti è possibile che i documenti audiovisivi siano danneggiati e che alcune informazioni vengano perse, il che in ambiente digitale si traduce nell'assenza di una parte del testo audiovisivo difficilmente riconoscibile qualora non sia applicato un sistema di controllo. L'aggiunta delle code come mostrato in tabella [Tab. 1] consente quindi di verificare la completezza del file:

Tab. 1: Schema dell'aggiunta dei cartelli all'inizio e alla fine del file Copia Conservativa

<u>Testo audiovisivo</u>	<u>Timecode</u>
Count down (coda)	8 sec
Slug	2 sec
File originale	-----
Slug	2 sec
Count down finale (coda)	8 sec

A partire dalla copia conservativa, come si diceva, sono prodotti i master (o *Production Master File*) ovvero, come indicato anche dal progetto DCA, i file risultanti da un processo di

⁷⁵² In, *ivi*, p. 46

⁷⁵³ Il formato usato dal Laboratorio La Camera Ottica per le copie conservative e i master delle opere è l'Apple Pro Res 4:2:2 HQ, PAL (720x576), i50, 25fps audio 16bit/48KHz.

rielaborazione a partire dall'esatta copia del contenuto migrato e che presenta gli stessi parametri di qualità. Il prodotto può essere il risultato del montaggio o della segmentazione di una o più copie conservative o di correzioni tecniche e/o estetiche eseguite digitalmente che mirano al ripristino del documento audiovisivo nella sua interezza e unità.

Per procedere a questi tipo di rielaborazioni, soprattutto nel momento in cui ci si trova di fronte ad opere e non a documentazioni, vi è però la necessità - confermata sia dal DCA che dal protocollo del laboratorio La Camera Ottica - di procedere all'analisi del contenuto migrato entrando nel merito non più esclusivamente tecnico (anche se la diagnosi del segnale è imprescindibile) ma anche storico-critico, attraverso il confronto dei metadati riportati su carter, custodia e cassetta e la documentazione emersa dalla ricerca.

3.3 Fase II: Gli artisti e i loro studi

3.3.1 Selezione del modello di intervista

Si è detto che per procedere alla digitalizzazione e alla preservazione delle opere è fondamentale prendere in considerazione e analizzare tutta la documentazione disponibile, la quale solitamente si trova dispersa non solo tra gli archivi di istituzioni pubbliche e private che hanno ospitato e/o prodotto i lavori degli artisti, ma anche e soprattutto negli archivi o studi di quest'ultimi. Si è anche accennato al fatto che la documentazione, nel caso della Media e New Media Art, ha quasi la stessa valenza dell'opera, in quanto rappresenta in molti casi l'unica testimonianza a disposizione dello storico, del conservatore e/o dell'archivista.

Per ciò che concerne i video prodotti dalla galleria del Cavallino, è stato fondamentale il coinvolgimento diretto degli artisti, non solo per un'indagine sul loro contesto culturale di provenienza, ma anche per affrontare i molteplici problemi che sono emersi nel corso del progetto in virtù della multidisciplinarietà (video, performance, installazione, musica) delle opere. Per questo stesso motivo era necessario identificare un modello d'intervista che consentisse di prevedere e affrontare con gli artisti tutte le questioni fondamentali non solo a ricostruire la storia culturale dell'opera, ma anche per conservarne e tramandarne la conoscenza.

In seguito ad un confronto tra diversi approcci metodologici proposti per la conservazione dell'arte contemporanea si è scelto di usare il modello sperimentale d'intervista proposto nel volume *The Artists Interview. Conservation and Presentation of Contemporary Art. Guidelines and Practice* (2012) - messo a punto in conseguenza al simposio internazionale *Contemporary Art: Who Cares?* avuto luogo nel 2010 alla Cultural Heritage Agency of the Netherlands (RCE), in collaborazione con la Foundation for the Conservation of Contemporary Art (SBKM).⁷⁵⁴

⁷⁵⁴ Il primo simposio internazionale organizzato dal Netherlands Media Art Institute è *Modern Art: Who Care?* (1997) durante il quale si sono discusse le problematiche della conservazione dell'arte moderna. Due anni dopo, come risultato delle attività che il simposio aveva inaugurato, è stato pubblicato il libro *Modern Art: Who Cares?* (1998) e la formazione del network INCCA. Una successiva fase degli studi è stata inaugurata dal simposio *Contemporary Art: Who cares* (2010) in cui si è parlato, inoltre del progetto europeo *Inside installation* (2004-2007). Per maggiori informazioni si veda il sito www.incca.com [visitato in data 25/09/2016]. Uno dei risultati del secondo simposio (2010) è il volume L. Beerkens, *The Artists Interview. Conservation and Presentation of Contemporary Art. Guidelines and Practice*, Jap Sam Book, Heyningen, 2012 che si rivolge espressamente al metodo d'intervista.

L'approccio metodologico scelto dà una serie di indicazioni su come realizzare la ricerca sui materiali. In questo caso l'opera d'arte nella sua fisicità è al centro dell'attenzione, il che significa procedere, com'è stato fatto, al recupero e alla preservazione delle componenti audiovisive. L'analisi deve poi continuare raccogliendo le informazioni derivate da tutta la documentazione disponibile in forma grafica, fotografica, filmica e videografica.⁷⁵⁵ Per la preparazione è stata quindi necessaria la ricognizione del contesto artistico di riferimento e un sopralluogo nell'archivio degli artisti, coinciso con la prima fase dell'intervista. È stato così possibile rinvenire informazioni utili a ricostruire in maniera filologicamente corretta la storia delle opere oggetto di studio e ad effettuare una ricerca approfondita sugli artisti e sul loro percorso di formazione tra anni Sessanta e Settanta. Secondo l'impostazione metodologica scelta, alla raccolta della documentazione segue poi una verifica accurata di quanto emerso dalla ricerca d'archivio che in un secondo momento deve essere confrontato con ciò che dichiarano gli artisti. È infatti solo grazie alla verifica e validazione dei dati derivati dall'intervista e di quelli provenienti dalla documentazione che si possono definire con certezza: le datazioni esatte delle opere, i titoli (comprese le variazioni nel tempo), l'interpretazione del lavoro da parte dell'artista, le tematiche, i materiali utilizzati e i sistemi produttivi, la forma in cui si è manifestata e potrebbe essere ri-esibita l'opera, la storia espositiva e quella conservativa. Contestualmente alla ricerca documentaria si è proceduto a scegliere il tipo d'intervista tra le quattro possibilità proposte dal modello olandese a seconda che si stia indagando tutta la creazione artistica dell'intervistato (*oeuvre interview*), uno specifico gruppo di opere (*theme interview*), una collezione (*collection interview*) o, infine, una sola opera (*case interview*).⁷⁵⁶ Nel caso in questione, poiché l'obiettivo era l'individuazione di un sistema di digitalizzazione delle opere che riportasse tutte le informazioni per una riproposta attuale (virtuale e fisica), è stata scelta la quarta tipologia specificamente relativa a un'opera selezionata come studio di caso. Il ricercatore ha a disposizione anche tre differenti opzioni per ciò che concerne la struttura da dare all'intervista e questo, secondo il modello *The Artists Interview*, indipendentemente dalla tipologia selezionata: strutturata; semi strutturata; e libera.⁷⁵⁷

Nel caso del fondo della galleria del Cavallino, come si è anticipato in introduzione, la ricerca è stata portata avanti nell'arco di tre incontri con ogni artista, a distanza di tre o quattro mesi, cui

⁷⁵⁵ Cfr., Lydia Beerkens (a cura di), *The artist interview*. ... Heyningen, 2012

⁷⁵⁶ Cfr., *Ibidem*

⁷⁵⁷ «In the last-mentioned version, the artist is free to determine what information is discussed and in what way. In practice, the semi-structured method is the most effective one for gathering information. Dealing with the key question exhaustively is far more important than following the order of the structure or maintaining the chronological order of the artworks. A specific theme or question can be introduced whenever necessary because the scenario enables an easy return to the predetermined structure.» In, *Ivi*, p. 26

seguivano la trascrizione, la verifica attraverso la documentazione, l'elaborazione delle domande per l'incontro successivo e la revisione da parte degli artisti di quanto fino a quel punto dichiarato. Questo approccio non era previsto chiaramente dalle linee guida del progetto olandese, ma era stato già precedentemente messo in pratica da Saba e Parolo per il coinvolgimento di Carlo Ansaloni e Lola Bonora durante le attività di conservazione e video-preservazione del fondo del Centro Video Arte di Ferrara (2013-2015) ed era stato molto efficace per far emergere e risolvere le contraddizioni o i punti problematici della ricostruzione storica.⁷⁵⁸

Seguendo questo nuovo approccio i primi due incontri sono stati dedicati, più in generale, alla ricostruzione del contesto culturale e delle pratiche messe in campo negli anni Settanta dagli artisti coinvolti mentre, in un secondo momento, si è analizzata, come si è anticipato più volte, un'opera specifica per ogni artista sulla quale sono state fatte le considerazioni relative alla video-preservazione e all'archiviazione. È solo qui che si è passati a una struttura chiusa come quella prevista dal modello olandese (ma non solo) e ad una lista di domande cui si è chiesto di rispondere prima in forma scritta e, poi, in forma orale, all'ultima visita.

Si è proceduto in questo modo perché si è notato che, mentre per ciò che concerne il contesto di riferimento e la produzione delle opere il percorso di ogni artista è troppo singolare per poter prevedere una vera e propria struttura di intervista, per quanto riguardava gli studi di caso i temi trattati (conservazione, digitalizzazione, archiviazione, ri-esposizione) e le domande poste erano molto simili. Il motivo per cui si è chiesto di rispondere in forma scritta, è perché si è notato che la scrittura aiutava chi coinvolto a dare risposte più precise, specifiche e concise in relazione ai quesiti posti, cosa fondamentale nel momento in cui si vogliono trattare temi difficili e problematici come quelli indagati.

Di seguito si renderà conto di quanto è emerso, più in generale, sul contesto culturale degli artisti, i quali, nella maggior parte dei casi, si formano tra gli anni Sessanta e Settanta a Venezia o nel territorio circostante. Le loro pratiche, seppur molto diverse, hanno alcuni tratti in comune, come l'approccio analitico nei confronti non solo della materia/supporto impiegata ma anche dei concetti di arte, di *mezzo*, di linguaggio, soprattutto a partire dalla fine degli anni Sessanta. Inoltre, probabilmente influenzati da Cardazzo, questi artisti hanno un'idea particolare e precisa (e via via più complessa) del linguaggio che è possibile mettere in campo grazie al dispositivo videografico:

⁷⁵⁸ C. G. Saba e L. Parolo (a cura di), *Videoarte a Palazzo dei Diamanti. Lola Bonora e Carlo Ansaloni in conversazione con Cosetta G. Saba e Lisa Parolo*, in C. Saba, L. Parolo, C. Vorrasi, *Videoarte a Palazzo dei Diamanti...* Ferrara, 2015. Cfr., anche L. Parolo, *Il linguaggio artistico di Michele Sambin dal film alla video-performance musicale (1968-1982). Ipotesi per la conservazione, il restauro e la riproposta attuale di Looking for listening (1977)*, Tesi di Laurea Magistrale (Relatore: G. Bartorelli; Correlatore: C. G. Saba), A.A. 2011/2012

la durata breve, i primi piani, lo sfruttamento della componente temporale e sonora e, a partire dal 1978, del colore, l'effetto del *loop* del nastro ideato da Sambin e gli *split screen* di Ambrosini sono chiari esempi dell'evoluzione del concetto di videoarte nel tempo e della consapevolezza tecnica e tecnologica via via acquisita. L'ultimo paragrafo [3.3.5], invece, è dedicato alla seconda fase dell'intervista, quella più strutturata, e alle problematiche emerse in vista della catalogazione digitale delle opere selezionate come studi di caso.

3.3.2 (I° parte) Analisi del contesto di formazione

Il contesto da cui prendono le mosse e in cui sono nati, nella maggior parte dei casi, gli artisti coinvolti nel progetto, è quello del *Nord-Est* e, più nello specifico, quello delle *Tre Venezie*, così come Sartorelli chiama il Veneto, il Friuli Venezia Giulia e il Trentino Alto Adige nell'inserto a sua cura per la rivista NAC pubblicato nel novembre 1973 in concomitanza con i cambiamenti nella gestione culturale derivanti dall'autonomia delle Regioni.⁷⁵⁹

Oltre ad una fotografia delle istituzioni atte a promuovere e sostenere l'arte contemporanea territoriale, lo speciale fa il punto sugli artisti, critici e curatori che hanno segnato Venezia e Verona più in particolare e il Friuli Venezia Giulia e il Trentino più in generale dal 1946 al 1960, passando poi a una selezione di giovani artisti attivi su territorio a cura dei critici Gianni Contessi (Trieste), Silvano Girardello (Verona), Gian Pacher (Trento), Bruno Passamani (Bassano del Grappa), Toniato (Venezia). Tra gli altri si ritrovano molti di quelli (non solo veneziani) proposti dalla galleria del Cavallino: alcuni appartenenti all'ormai sciolto Gruppo N come Alberto Biasi e Getulio Alviani; altri, a Venezia, sono Plessi, Soccol, Patelli, Anselmi, Perusini, Federica Marangoni, Marino e Sartorelli.⁷⁶⁰

Le opere riprodotte nell'inserto sono prevalentemente pittoriche, dal gusto optical e cinetico, e il linguaggio è astratto e geometrico. In altri casi, invece, come quelli di Plessi e di Marangoni, gli artisti non solo fanno uso di tecniche diverse (la prima un fotomontaggio, la seconda una fotografia, la terza un disegno)⁷⁶¹ ma si riferiscono anche ad una tematica già incontrata nella seconda parte della tesi, ovvero quella del rapporto dell'uomo con il paesaggio naturale e artificiale circostante

⁷⁵⁹ Cfr., G. Sartorelli (a cura di), inserto *Le tre Venezie. Veneto, Friuli-Venezia-Giulia, Trentino Alto Adige*, in NAC, n. 11, novembre 1973.

⁷⁶⁰ Per Venezia Toniato seleziona: Plessi, Biasi, D'Agostino, Alviani, Soccol, Patelli, Anselmi, Sartorelli, Marangoni, Marino, Perusini, Teardo, Finzi; nella città di Trento Pacher fa i nomi di Schmid, Gardumi, Cappelletti, Fis. Per Bassano del Grappa Passamani porta Pianezzola, Senesi, Andolfatto. Infine, per Verona, Girardello porta Arduini, Rampinelli, Degani, Sacari, Zanon, Finotti, Meloni e per Trieste Contessi coinvolge Celli, Reina, Piccolo Sillani, Ciussi, Zajer. Cfr., *Ivi*.

⁷⁶¹ Si tratta delle opere *Ballution!* (1973) di Federica Marangoni, *Spugna d'emergenza in caso di alta marea a Venezia* (1972) di Fabrizio Plessi. Cfr., G. Sartorelli (a cura di), inserto *Le tre Venezie. Veneto, Friuli-Venezia-Giulia, Trentino Alto Adige*, in NAC, n. 11, novembre 1973.

[2.4.1]. Alcune delle forme pittoriche implicate sono il segno della ricezione di un certo approccio concettuale all'opera che è ora concepita, in termini modernisti, in funzione dell'analisi del mezzo e del supporto, come avviene nei quadri di Sartorelli. [Fig. 78] Per ciò che concerne i lavori di Plessi [Fig. 79] e di Marangoni [Fig. 80], quest'ultimi dimostrano invece l'interesse per le tematiche relative all'intervento diretto, creativo e funzionale sul territorio attraverso l'uso di nuovi materiali, la messa in atto di azioni e/o installazioni pubbliche e la rappresentazione dei cambiamenti del paesaggio prodotti dall'industrializzazione del territorio.

Ciò che sembra significativo, viste le date, è il fatto che nella selezione dei critici non sono presenti opere in video, nonostante il dispositivo videografico compaia in alcuni contesti artistici italiani (e il suo uso sia riportato dalla stampa specialistica) sin dal 1970. Nel 1974, però, Paolo Cardazzo e altri centri veneziani come il Centro Audio Visivi di Massimo Grandese e Franco Fracassi [2.4.7] iniziano ad operare nell'ambito della produzione e distribuzione video (artistica) grazie anche alla collaborazione con alcuni degli artisti già citati dall'inserito monografico del NAC. In particolare si tratta della cosiddetta generazione intermedia, caratterizzata da una forte multidisciplinarietà e intermedialità, come riporta Riccardo Caldura ad introduzione del catalogo della mostra da lui curata *Una generazione intermedia. Percorsi artistici a Venezia negli anni Settanta* (2007, Centro Culturale Candiani, Mestre, Venezia) riferendosi ad Ambrosini, Fassetta, Luginbühl, Marangoni, Olivotto, Patelli, Perusini, Plessi, Sambin, Sartorelli, Sillani e Viola:

A Venezia si è venuta formando una situazione artistica che non si è definita in movimenti o gruppi, ma che comunque ha visto una consonanza anche generazionale, nell'utilizzo delle allora nuove tecnologie, in particolare il video, nel ricorso alla *performance* e alla fotografia, nell'attenzione agli aspetti concettuali del fare arte che coinvolgevano la parola poetica, la sperimentazione musicale, la stessa pratica pittorica. [...] Una situazione dunque profondamente innovativa rispetto alla stagione artistica precedente, che ha avuto alcuni luoghi privilegiati di incontro e confronto fra i quali va annoverata la galleria del Cavallino gestita [...] da Gabriella e Paolo Cardazzo.⁷⁶²

Cosa porta, quindi, negli anni Settanta e in ritardo rispetto al panorama nazionale e internazionale, una nuova generazione di artisti a proporre pratiche con caratteristiche così eterogenee come quelle elencate da Caldura? E cosa fa sì che molti di loro, a partire dalla metà del decennio, inizino a sperimentare il mezzo videografico?

⁷⁶² In, R. Caldura (a cura di), *Una generazione intermedia...* Venezia, 2007, p. 9. Cfr anche R. Caldura (a cura di), *How to Look at Venice? Territori e figure dagli anni Settanta* in A. del Puppo, *L'Avanguardia Intermedia. Ca' Pesaro, Moggioli e la contemporaneità a Venezia 1913-2013*, Catalogo della mostra Mart, galleria Civica, Trento, 2013-2014

Se per rispondere al secondo quesito si rimanda ai prossimi paragrafi [3.3.3; 3.3.4], per affrontare il primo è stato importante analizzare il contesto di formazione non del tutto convenzionale da cui provengono gli artisti tornando al periodo degli anni Sessanta quando, come nota Nico Stringa nel saggio introduttivo *Dolce stil novo veneziano* all'interno del catalogo della mostra *Arte al bivio. Venezia negli anni Sessanta* (2008),⁷⁶³ la città lagunare è già descrivibile con la metafora «dell'arcipelago, [...] di una 'situazione' che ha tutte le caratteristiche di un campo di forze in cui avviene un grande mutamento, ma attraverso singole personalità e per piccoli passi, piuttosto che per eclatanti movimenti di gruppo e per mutamenti vistosi».⁷⁶⁴

Come avverrà negli anni Settanta, quindi, anche nel decennio precedente non si formano a Venezia duraturi gruppi organizzati di neoavanguardia, non nascono spazi di riviste militanti «né, con l'eccezione di Umbro Apollonio, si assiste a una identificazione da parte della nutrita schiera di critici d'arte (Morucchio, Toniato, Mazzariol, Marchiori, Bondi) con una tendenza esclusiva».⁷⁶⁵ Partendo 'in negativo' dalla mostra *Sette pittori d'oggi*⁷⁶⁶ curata alla Bevilacqua La Masa da Guido Perocco e Pietro Zampetti nel 1960, Stringa evidenzia anche la «reazione tardiva e provinciale» degli artisti veneziani a quanto si poteva vedere alle Biennali, ai premi Marzotto e alle mostre organizzate da Paolo Marinotti a Palazzo Grassi.⁷⁶⁷

Del resto non era ancora pronta, ad apertura del decennio, una 'risposta' ai 'sette' (caricatura, nei fatti, degli 8 di Lionello Venturi)⁷⁶⁸ da parte di quei giovani che si stavano formando all'Accademia, alla Scuola Libera del Nudo o in modo autonomo, da autodidatti [...]. Sono piuttosto i luoghi espositivi a fare da mobili centri di attrazione, con le mostre Bevilacqua La Masa, le gallerie private come il Cavallino [...], il Canale di Aldo della Vedova, Il Leone di Camuffo e Codognato e l'Elefante di Cesare Misserotti, per non citare che le più importanti.⁷⁶⁹

⁷⁶³ La mostra presenta un primo nucleo di opere. A questa doveva seguire una seconda mostra mai realizzata con i lavori di: Ambrosini, Baldessari, Baracco, Battistin, Bergozza, Campesan, Caregnato, Cosua, Fassetta, Gioi, Greco, Guarnieri, Marangoni, Marino, Memo, Patelli, Pellegrin, Pope, Sambo, Sartorelli, Scarpa, Spiller, tessari, Usicco, Viola. La mostra in questione invece espone le opere di Agndrea Pagnacco, Vincenzo Eulisse, Paolo Gioli, Fabrizio Plessi, Basaglia, Schulz, Giorgio Teardo, Nino Ovan, Zarpellon, Elio Armano, Giordani e Peusini, Giovanni Soccol, Romano Perusini. Cfr., N. Stringa (a cura di), *Arte al bivio. Venezia negli anni sessanta*, Canova, Treviso, vol. 1, 2008

⁷⁶⁴ In, N. Stringa, *Dolce stil novo veneziano*, in N. Stringa (a cura di), *Arte al bivio...* Treviso, vol. 1, 2008, p. 11

⁷⁶⁵ In, *Ibidem*

⁷⁶⁶ Gli artisti presenti erano Saverio Barbaro, Alfredo Entità, Cesco Magnolato, Alberto Giaquinto, Riccardo Licata, Renato Borsato, Giorgio Dario Paolucci, Giuseppe Gambino. Cfr., *Ibidem*

⁷⁶⁷ Per una descrizione dei premi Marzotto e le mostre organizzate a Palazzo Grassi si veda S. Portinari, *Pratiche espositive e tentativi di scomparsa dell'arte dai Premi Marzotto per la Pittura ai videotape alla Biennale* in N. Stringa (a cura di), *Arte al bivio...* Treviso, vol. 1, 2008

⁷⁶⁸ Si trattava del gruppo di artisti non figurativi Afro Basaldella, Renato Birolli, Antonio Corpora, Mattia Moreni, Ennio Morlotti, Giuseppe Santomaso, Giulio Turcato, Emilio Vedova costituitosi nel 1952 e scioltosi nel 1954.

⁷⁶⁹ In, N. Stringa, *Dolce stil novo veneziano*, in N. Stringa (a cura di), *Arte al bivio...* Treviso, vol. 1, 2008, p. 11

Se, dunque, da un lato è evidente l'incertezza che caratterizza il contesto veneziano e la centralità che hanno alcune gallerie per la formazione degli artisti locali già a partire dagli anni Sessanta, dall'altro sarà proprio questa particolare struttura della città lagunare che consentirà a molti degli artisti nati o di passaggio in questo territorio di aggiornarsi facendo emergere quei caratteri peculiari che differenziano il contesto artistico locale da quello nazionale e internazionale.⁷⁷⁰

Con riferimento al gruppo di artisti più strettamente connessi alle attività della galleria del Cavallino negli anni Settanta si può dire che con le dovute differenze relative alla nascita tutti muovono i primi passi a partire dal contesto veneziano, seppure solo Sartorelli (1936-2016), Fassetta (1948) e Sambin (1951) seguono inizialmente i tradizionali studi artistici. Il primo per poco tempo (due anni) frequenta nella seconda metà degli anni Cinquanta l'Accademia delle Belle Arti di Venezia scegliendo come proprio maestro Guido Cadorin, salvo prendere in seguito le distanze dall'insegnamento di pittura considerato 'poco soddisfacente' e dedicarsi (da autodidatta) fino al 1967/68 ad una pittura che lo stesso Sartorelli definisce espressionista.⁷⁷¹ [Fig. 81]

Sambin, padovano di nascita, frequenta invece il Liceo Artistico di Venezia, in un secondo momento (1970) si iscriverà all'U.I.A (Università Internazionale dell'Arte) e dal 1972 sarà assistente di Giuseppe Mazzariol. In questi anni Sambin produrrà spesso opere *pittoriche* (di un carattere astratto-cinetico-interattivo molto particolare [Fig. 82]) ma contestualmente, a partire dal 1968, egli inizierà anche a dedicarsi alla sperimentazione audiovisiva su pellicola e, dopo aver fondato, nel 1973, il gruppo musicale Arke Synth, con il quale sonorizzerà *live* alcuni suoi film

⁷⁷⁰ Gli artisti che partecipano alla vita culturale veneziana sui quali è sviluppata la mostra curata da Stringa sono Anselmi, Elio Armano, Vittorio Basaglia, Paolo Bernardi, Mirco Casaril, Liliana Cossovel, Franco Costalonga, Vincenzo Eulisse, Mariano Fuga, Paolo Gioli, Paolo Giordani, Arabella Giorgi, Rinziero Giunti, Carlo Hollesch, Silvestro Lodi, Germano Olivotto, Nino Ovan, Andrea Pagnacco, Romano Perusini, Plessi, Sambin, Raoul Schultz, Giovanni Socco, Giorgio Teardo, Toni Zarpellon. Stringa rende poi noto che, data la quantità delle opere emerse dalla ricognizione, sarà organizzata una seconda parte della mostra durante la quale verranno esposti i lavori di Ambrosini, Baldessari, Baracco, Battistin, Bergozza, Campesan, Caregnato, Cosua, Fassetta, Gioi, Greco, Guarnieri, Marangoni, Marino, Memo, Patelli, Pellegrin, Pope, Sambo, Sartorelli, Scarpa, Spiller, Tessari, Usicco, Luigi Viola. Ponendoci l'obiettivo di preservare le opere in video non si aveva intenzione di ripercorrere la storia artistica di Venezia, ma si voleva invece ricostruire il percorso particolare degli artisti che si muovono sul territorio soprattutto nel decennio dei Settanta e, dunque, in un momento successivo rispetto a quello affrontato da Stringa. A dimostrazione, le opere proposte alla mostra di Stringa, nonostante siano state realizzate anche da alcuni degli artisti coinvolti in questa tesi, sono quasi tutte grafiche, pittoriche o scultoree, anche se Sambin, Fassetta, Viola, Ambrosini, Gioli, Olivotto, Marangoni, Plessi, Pagnacco, Patelli e Cosua faranno (più) spesso uso di altri mezzi nel decennio successivo ai Sessanta e su questo temi esiste meno documentazione. Non tutti useranno il dispositivo videografico (Gioli) e/o collaboreranno con Paolo Cardazzo alla produzione dei video (Plessi, Marangoni, Olivotto), altri lo faranno solo sporadicamente (Cosua, Pagnacco, Patelli) mentre più intensa e più affine in questo senso è l'attività svolta in collaborazione con Sambin, Ambrosini, Viola, Fassetta, Sartorelli Celli e Sillani. Quest'ultimi due, che non compaiono nel catalogo di Stringa in quanto, vivendo a Trieste, partecipano solo da lontano alle attività artistiche della città lagunare negli anni Sessanta, nel decennio successivo attiveranno numerose collaborazioni con Paolo Cardazzo. Non compare nella lista di Stringa il nome di Luginbühl, presente invece nella ricognizione di Caldura, il quale non ha mai prodotto opere pittoriche e ha partecipato alle attività del Gruppo N solo in qualità di teorico e non di artista; tuttavia, egli verso la fine degli anni Sessanta inizia la produzione di film sperimentali.

⁷⁷¹ Cfr., Intervista Sartorelli in appendice a questa tesi [3.2]. Per una panoramica generale sulle opere di Guido Sartorelli a partire dagli anni Sessanta si veda il sito www.guidosartorelli.it (primi anni Duemila) a cura dello stesso artista [visitato il data 25/07/2016]

sperimentali, inizierà nel 1975, insieme ad Ambrosini, il corso triennale di Musica Elettronica istituito lo stesso anno e tenuto da un altro padovano, Alvise Vidolin, al Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia.⁷⁷²

Anche Fassetta frequenta il Liceo Artistico di Venezia e, come testimonia lui stesso, assistente di Edmondo Bacci nell'insegnamento di *Figura disegnata*, all'epoca gli artisti/professori erano personalità come Plessi, Gino Morandis, Giovanni Barbisan, Armando Pizzinato, Ferruccio Bortoluzzi; inoltre Fassetta, grazie alla frequentazione del Circolo Fotografico *La Gondola*, incontra alcuni dei fotografi più attivi quali Berengo Gardin, Fulvio Roiter, Italo Zannier ed Elio Ciol. Come riporta l'artista stesso nel raccontare in breve la sua formazione:

Con Bacci l'insegnamento di *Figura disegnata* era abbastanza tradizionale, arricchito da concetti molto stimolanti. Bacci aveva introdotto l'idea dello spazialismo attraverso il puntinismo. Faceva disegnare la testa del **'Cavallo di Fidia'** con la penna biro nera e attraverso i puntini determinava un'espansione della forma. Io ho sempre sentito, nei suoi confronti, una profonda ammirazione umana e professionale e lo seguivo in tutte le sue esperienze artistiche; era un artista molto affermato ma, come molti altri veneziani spazialisti, era ed è rimasto fuori dal giro importante. Si usciva a quel tempo dagli anni dell'immediato dopoguerra e dall'esperienza del Fronte Nuovo delle Arti. Erano forti lo

⁷⁷² Nel 1972 Sambin conosce Teresa Rampazzi e viene invitato a seguire il laboratorio che la stessa aveva concepito a casa sua. L'incontro con la musicista è fondamentale poiché quest'ultima è stata una delle poche, in Italia, attente in quegli anni alla Musica Sperimentale ed Elettronica. Quando nel 1959 Teresa Rampazzi giunge a Padova da Verona decide di entrare nell'organico del Trio Bartók, fondato dal clarinetista Elio Peruzzi e alla violinista Edda Pitton, che proponeva concerti di musica avanguardistica. Lo stesso anno, la musicista tiene un concerto al Circolo Pozzetto durante il quale esegue musica di Béla Viktor, János Bartók, Paul Hindemith e Alban Marie Johannes Berg. Sempre nello stesso anno, la Rampazzi si esibisce anche in un altro concerto nel quale suona con Cage, Heinz Klaus Metzger e Sylvano Bussotti. Tra il 1960 e il 1965, nonostante la documentazione sulla sua attività non permetta di comprendere a pieno il suo percorso, la Rampazzi abbraccia il mondo dei suoni prodotti elettronicamente al punto da abbandonare il pianoforte e di virare sulla scia delle sperimentazioni di Darmstadt; il passo per approdare definitivamente alla ricerca e alla composizione in campo elettronico si dovette all'incontro, nel 1964, con Ennio Chiggio, artista che faceva parte del famoso GruppoN; il sodalizio tra Chiggio e Rampazzi dà vita al gruppo Nuove Proposte Sonore (N.P.S.) che, sebbene prolifico, fu di breve durata. Nel 1968, la Rampazzi decide di aprire il suo studio ai giovani, così da utilizzare le apparecchiature in suo possesso e continuare il lavoro di ricerca; il corso che la musicista teneva a casa sua era strutturato come un laboratorio in cui i giovani potevano acquisire l'uso delle apparecchiature, fare esercizi e produrre nuovi oggetti sonori, lavorando alla pari con Teresa. In questi stessi anni, la Rampazzi conosce l'ingegnere informatico Giovanni Battista Debiasi e tra i due inizia una strettissima collaborazione nelle ricerche sulla musica creata "sinteticamente" attraverso il computer, che sarà il punto di partenza per la nascita del Centro di Sonologia Computazionale (C. S. C.) dell'Università di Padova. La storia di Sambin incrocia quella di questa grande musicista/componitrice e, grazie alle lezioni nella sua casa, l'artista padovano entra in contatto anche con Alvise Vidolin - che si stava laureando in Ingegneria Elettronica con lo stesso professor Debiasi e che farà di Padova, insieme a pochi altri, una delle prime capitali italiane per la musica elettronica attraverso, per l'appunto il C. S. C. - e Giovanni de Poli. La relazione tra questi tre personaggi e il fratello di Sambin, Marco, farà nascere il gruppo musicale *Arke Sinth* che propone una musica ibrida tra elettronica e strumentale e che si esibirà spesso in performance. Vidolin non solo nel 1978 sarà tra i fondatori del Centro di Sonologia Computazionale dell'Università degli studi di Padova ma, a partire dal 1976, collaborerà in più di un'occasione con Sambin e Ambrosini. Cfr., S. Durante e L. Zattra (a cura di), *Vent'anni di musica elettronica all'università di Padova. Il centro di sonologia computazionale*, CIMS, Archivio Musiche del XX secolo, Palermo, 2002. Cfr., anche L. Parolo (a cura di), *La ricerca continua*. Intervista con Michele Sambin pubblicata in L. Parolo e S. Lischi (a cura di), *Michele Sambin...* Padova, 2014. Per una panoramica generale sulle opere di Michele Sambin a partire dagli anni Sessanta si veda la sezione Archivio del sito www.michelesambin.com/archivio a cura di L. Parolo (2010-2014) [visitato il data 25/07/2016]

Spazialismo, la dialettica politica tra Emilio Vedova e Pizzinato ma anche il confronto tra Renato Guttuso e Vedova sul ruolo del Realismo Socialista, gli articoli sul Nuovo Politecnico di Elio Vittorini, lo stesso Palmiro Togliatti che poneva la questione di quale dovesse essere la funzione della pittura e dell'arte all'interno del Movimento Operaio.⁷⁷³

La tecnica del disegno che, come scrive Stringa, ritorna d'attualità dopo l'Informale a Venezia tra gli anni Cinquanta e Sessanta con la nuova generazione di artisti, è dunque fondamentale in una prima fase e lo si vedrà anche in relazione alle pratiche intermediali messe in campo. Tuttavia, nonostante la formazione 'classica', solo Sartorelli farà della pittura e del disegno i propri strumenti privilegiati d'espressione pur sperimentando l'aggiunta del tempo nell'opera consentita dal dispositivo videografico e spostandosi, in un secondo momento, verso l'uso del mezzo fotografico e l'analisi strutturale e sociale della città. Fassetta sin dalla fine degli anni Sessanta si dedicherà invece prevalentemente alla fotografia indagando le specificità del linguaggio e del mezzo fotografico; verso la fine degli anni Settanta si confronterà poi con il video.

Questi artisti in una prima fase hanno appreso gli insegnamenti dei loro 'maestri', ancora legati ad un approccio tradizionale, ma è chiaro che in un secondo momento tutti loro, con gradi diversi, si sono allontanati e/o hanno sostituito all'idea di arte come pittura e/o disegno grafico, quella di arte come riflessione e analisi del contemporaneo che può manifestarsi come *idea, comunicazione, informazione, didattica* e che può far uso dei più diversi mezzi espressivi.

Di stampo ancora tradizionale, seppure più spostata verso l'architettura, è la formazione di Celli (1940) il quale da Trieste si muove presto a Venezia per frequentare dal 1958 al 1964 la Facoltà di Architettura dove incontra Cardazzo, stringendo un'amicizia che lo porterà ad esporre spesso e precocemente in galleria. Come testimonia Celli, Venezia è fondamentale per la sua formazione, non solo professionalmente:

in quegli anni insegnavano molti protagonisti del razionalismo italiano. Giuseppe Samonà, Ignazio Gardella, Bruno Zevi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Giancarlo De Carlo; il pittore Mario Deluigi teneva un corso di Scenografia che frequentavo assieme a quelli di Carlo Scarpa e Franco Albini sul *design*. Quel periodo fu felicissimo per me dal punto di vista formativo; ricordo che molti docenti erano usciti dall'esperienza della Resistenza; non erano solo insegnanti della disciplina ma veri maestri di vita. Belgiojoso, per esempio, era stato deportato a Mathausen, dove il suo collega di studio, Gian Luigi Banfi, moriva nel 1945. La mia formazione derivava quindi dal mondo del razionalismo italiano e gli anni passati a Venezia per me furono decisamente coinvolgenti.⁷⁷⁴

⁷⁷³ Cfr., Intervista Fassetta in appendice a questa tesi [3.5]

⁷⁷⁴ Cfr., Intervista Celli in appendice a questa tesi [3.3]

Di stampo razionalista, la formazione dell'architetto Celli ha subito poi il fascino di una certa arte di gusto cinetico che si rispecchia nella sua produzione artistica scultorea a partire dal 1967 circa e che poi si sviluppa nel tempo modificandosi nelle forme, nelle dimensioni e nei materiali fino alla fine degli anni Settanta e oltre. L'incontro con Sillani nel 1968-69 durante le attività della Cappella Underground e la collaborazione per tutto il decennio successivo farà poi sì che anche Celli come gli artisti già citati sia spinto ad uno studio analitico dell'architettura attraverso l'utilizzo di mezzi d'indagine quali la fotografia, il video e vari sistemi di misurazione.⁷⁷⁵

D'altra natura, invece, la formazione di Viola (1948), Ambrosini (1949) e Sillani (1940), i quali provengono tutti e tre, rispettivamente, da ambiti molto diversi tra di loro, seppure nuovamente legati a Venezia. Il primo, laureatosi in Lettere all'Università degli Studi di Padova alla fine degli anni Sessanta con una tesi sulla poesia concreta, visiva e fonica, si sposta a Milano facendo da spola tra la città veneta e quella lombarda fino al 1978 ma guardando molto di più alla seconda, maggiormente aperta, come lui stesso racconta, alle nuove forme artistiche. È in questo contesto che Viola frequenta la Galleria Pilota a Milano di Iro Novak e Patrizia Centofanti e incontra Luciano Inga Pin, particolarmente interessato alla sua performance *In quibus membris corporis humani sacra religio* (1973). Sin da subito, prendendo le mosse da artisti come Emilio Isgrò particolarmente legati al linguaggio scritto nelle proprie opere, la sua pratica fa largo uso della parola che l'artista sottopone ad un'indagine analitica per studiarne gli aspetti culturali e sociali, i rapporti con gli altri linguaggi e, soprattutto, con quelli visivi, per proseguire poi in una fase più *romantica*, come lui stesso la definisce, che coincide con il passaggio dagli anni Settanta agli anni Ottanta e che è avvicicabile, in termini di ricerca estetica, a quella di Fassetta.⁷⁷⁶

Per quanto riguarda Ambrosini, figlio del pittore Anton Giulio Ambrosini, uno degli esponenti dello Spazialismo veneziano, strettissimo amico di Deluigi, è lui stesso a raccontare le distanze che prende dalle arti figurative e, soprattutto, dalla pittura, proprio in virtù della sua straordinaria situazione familiare. La sua formazione, non del tutto convenzionale ma immersa nel contesto del gruppo spazialista veneziano, ha inizio grazie alla fondazione della compagnia *Teatro Plurimo* (il cui nome è un omaggio ai *Plurimi* di Vedova) conseguenza dell'incontro di Ambrosini con

⁷⁷⁵ Più tardi, tra anni Settanta e Ottanta, è evidente che Celli ha oramai messo da parte gli insegnamenti razionalistici per approdare ad una produzione che sarà poi definita da Paolo Portoghesi, per ciò che riguarda i progetti architettonici, post-moderna. Cfr., Intervista Celli in appendice a questa tesi [3.3]; cfr., anche G. Contessi, *Architetture da parete*, in *Modo*, n. 56, 1983

⁷⁷⁶ Cfr., Intervista Viola in appendice a questa tesi [3.6]. Cfr., anche R. Barilli, *Parlare e scrivere*, La Nuova Foglio, Macerata, 1977. Per una panoramica generale sulle opere di Luigi Viola a partire dagli anni Settanta si veda il sito www.digilander.libero.it/wolf733/itmain.htm (anni Novanta) a cura dello stesso artista [visitato il data 25/07/2016]

Giovanni Poli e della collaborazione con il Teatro Universitario di Ca' Foscari voluto da Poli e diretto poi da Renato Padoan. La fondazione della compagnia teatrale e la realizzazione di una serie di spettacoli, particolarmente scenografici e musicati dal gruppo rock *Venetian Power* (1972) di cui l'artista fa parte, dimostrano il precoce interesse di Ambrosini verso una ricerca artistica interdisciplinare che - dal punto di vista degli strumenti e delle pratiche impiegati - risulta molto simile a quella di Sambin con il quale, non a caso, saranno avviate numerose collaborazioni.

In ultimo, vi è Sillani, l'artista che, tra gli altri, è quello meno legato, in termini di formazione, alla tradizione, seppure anch'egli si dedichi inizialmente alla pittura per poi passare ad una pratica scultorea *morbida* (molto vicina ad opere come quelle di Pino Pascali esposte nel 1968 alla Biennale di Venezia) e per approdare infine alla fotografia che diventa mezzo e oggetto del fare artistico caratteristico dell'artista a partire dalla fine degli anni Sessanta. L'unico 'maestro' che Sillani indica come fondamentale all'inizio del suo percorso è il pittore triestino Nino Perizi. Quest'ultimo, secondo Sillani, riconosce una certa capacità nel giovane allievo indirizzandolo alle letture, ad esempio, della rivista *La Biennale di Venezia e L'espresso*.⁷⁷⁷ Dal 1964 al 1972 Sillani è poi spesso nella città lagunare per frequentare i *vernissage* de La Biennale che egli documenta fotograficamente per poi produrre un *book* da rivendere nei giorni successivi all'inaugurazione.⁷⁷⁸

Come si è già anticipato [2.3], la peculiarità del rapporto instaurato tra i Cardazzo, Celli e Sillani risiede non solo nella produzione dei video o nella possibilità di esporre alla galleria veneziana, ma soprattutto nella collaborazione dei tre alla programmazione degli eventi alla Cappella Underground (1969-1975), alla Tommaseo (1975-1983 circa) a Trieste e alla galleria veneziana (1969-1983 circa) concretizzatasi soprattutto mediante la condivisione di contatti tra artisti, critici e galleristi.⁷⁷⁹

Se il contesto di formazione degli artisti è molto vario, non lo è altrettanto - almeno secondo quanto emerso dalle interviste - quando quest'ultimi raccontano gli eventi significativi nell'evoluzione delle singole pratiche. Ad esempio, gli artisti che hanno partecipato alla Biennale di Venezia nel 1964 (che ospitava gli artisti americani New Dada Jasper Johns e Robert Rauschenberg nel padiglione Stati Uniti e quelli Pop Jim Dine, Claes Oldenburg e John Chamberlain all'ex consolato

⁷⁷⁷ Cfr., [Intervista Sillani in appendice a questa tesi \[3.4\]](#).

⁷⁷⁸ Come spiega lo stesso artista: «dal '64 al '72 ho documentato le Mostre della Biennale di Venezia; in particolare, io andavo solitamente alla vernice, fotografavo invitati e artisti. In un'unica giornata sviluppavo tutto e all'apertura al pubblico vendevo il libretto con le fotografie». Ultimamente Sillani ha ripreso in mano i provini delle foto stampate all'epoca e sono state riconosciute fino a questo momento, tra le foto, gli artisti (e/o le opere di): Ketty la Rocca, Ugo Mulas, Mochetti, Enrico Baj, Bertini, Luigi Nono e Emilio Vedova, Philip King, Gastone Novelli, Jannis Kounellis, Gino De Dominicis, Germano Olivotto, Eliseo Mattiacci e Franco Vaccari. [Cfr., Intervista Sillani in appendice a questa tesi \[3.4\]](#).

⁷⁷⁹ Cfr., [Intervista Sillani in appendice a questa tesi \[3.4\]](#); cfr., anche [Intervista Celli in appendice a questa tesi \[3.3\]](#)

degli USA a San Gregorio)⁷⁸⁰ e hanno assistito alla premiazione dell'opera di Rauschenberg in qualità di migliore 'pittura' straniera riportano tutti l'evento come significativo per l'arrivo della Pop Art (anche se Rauschenberg è un artista *New Dada*), che impone loro un primo e serio confronto (e scontro) con il panorama americano e con le nuove forme *pittoriche* proposte.⁷⁸¹ Il secondo evento che ricordano quasi tutti gli artisti è quello relativo alla Biennale del 1968, per i temi di stampo sociale e culturale trattati durante la manifestazione del dissenso cui partecipano, assieme ad altri, personalità centrali a Venezia come Vedova (premiato alla Biennale del 1960) e il compositore sperimentale Luigi Nono. [2.3]⁷⁸²

Prestando attenzione alla produzione del gruppo in questo periodo è chiaro che a partire dalla fine degli anni Sessanta e, in particolare, tra il 1967 e il 1970, tutti rompono con la propria formazione e/o produzione più classica o iniziano il loro percorso aprendosi a sperimentazioni più o meno interdisciplinari e che via via acquisiranno sempre di più i connotati di una pratica e di una poetica precise: estrema sintesi analitica del linguaggio pittorico che prevede anche interventi grafici su *collage* di fotocopie; pellicole proiettate e musicate *live*; installazioni sinestetiche e interattive; l'uso massiccio della fotografia anche in forma di diapositive; interventi diretti o indiretti (attraverso il fotomontaggio) sul paesaggio naturale e/o industriale; pratiche performative e/o musicali; pubblicazione di libri, volantini e opuscoli informativi, organizzazione di incontri. Tutto diventa parte di una prassi artistica volta da un lato a coinvolgere e attivare lo spettatore, dall'altro a contrapporsi ad un'idea consumistica e capitalistica - borghese - di arte.⁷⁸³

In questo furono certo fondamentali le varie edizioni della Biennale che sono state citate, in quanto, progressivamente, si propongono opere sempre più 'espansive' spazialmente. Eclatante, in questo senso, è la 35° edizione (1968) che propone, tra le altre, l'installazione fatta con luci e altri materiali di Lygia Clark, le sculture gigantesche di Jiro Takamatsu e quelle già citate, morbide e pelose di Pino Pascali al quale, scomparso pochi mesi prima, va il primo premio per la scultura. Lo stesso per gli stranieri è dato quell'anno all'opera di Nicholas Schoffer dal titolo *Prisme avec 8 effects*, un prisma di materiale lucido semi-riflettente su cui sono proiettate in movimento luci colorate e che

⁷⁸⁰ Cfr., S. Portinari, *Pratiche espositive e tentativi di scomparsa dell'arte dai Premi Marzotto per la Pittura ai videotape alla Biennale* in N. Stringa (a cura di), *Arte al bivio...* Treviso, vol. 1, 2008

⁷⁸¹ Cfr., Interviste Sartorelli [3.2], Sillani [3.4], Fassetta [3.5], Viola [3.6], in appendice a questa tesi.

⁷⁸² Cfr., Interviste Sartorelli [3.2], Celli [3.3], Sillani [3.4], Fassetta [3.5], Viola [3.6], in appendice a questa tesi. Cfr., anche L. Parolo (a cura di), *La ricerca continua*. Intervista con Michele Sambin pubblicata in L. Parolo e S. Lischi (a cura di), *Michele Sambin...* Padova, 2014. Per quando riguarda la descrizione delle proteste durante la Biennale del 1968 si veda P. Restany, *Venezia, 34° Biennale*, in, *Domus*, n. 466, settembre, 1968.

⁷⁸³ Cfr., *Ivi*; cfr., anche intervista Ambrosini [3.7] in appendice a questa tesi.

deve aver influito molto sull'immaginario di Celli nella realizzazione di *Modello urbano transitabile* (inverno 1968).⁷⁸⁴ [Fig. 36]

Un'altra opera che poteva attrarre l'interesse degli artisti e che spinge al massimo la dimensione interattiva e *mixed-media* è quella dell'artista David Lamelas nel Padiglione della Finlandia dal titolo *Office of Information about the Vietnam War at Three Levels: The Visual Image, Text and Audio* (1968, attualmente installata al MOMA, New York) che consisteva, di fatto, nella riproduzione di un ufficio stampa dentro il quale una donna leggeva ad alta voce le notizie sulla guerra del Vietnam che pervenivano in diretta, in forma testuale, attraverso il telegrafo. Il pubblico poteva udire quello che veniva detto solo attraverso degli appositi ricevitori telefonici al di là di un vetro che lo separava dal performer.⁷⁸⁵ [Figg. 83-84]

Se le varie edizioni della Biennale devono quindi aver influito sulle scelte artistiche di questo gruppo, una particolare attenzione agli aspetti sociali nell'arte e la presa di posizione degli artisti faceva anche parte, più in generale, dell'*humus* culturale di partenza di una generazione i cui maestri avevano partecipato attivamente alla Resistenza ed erano la testimonianza vivente dell'importanza del rapporto tra arte e politica. Questo non poteva che tradursi in una posizione, prima ancora che estetica, etica rispetto a ciò di fronte a cui si trovava la nuova generazione e che è ben descritto da Sartorelli:

Certamente la pratica politico-clientelare è proseguita ben oltre il periodo fascista. Dopo la guerra il partito dominante nella cultura era il Partito Comunista Italiano e quindi il linguaggio era realista-figurativo. Le note indicazioni di Togliatti, il suo Segretario, furono molte e clamorosamente chiare su quali binari formali e contenutistici dovevano correre gli artisti che avrebbero ottenuto il suo forte e prezioso appoggio, mentre l'arte d'avanguardia era bollata come sterile esercizio borghese e inutile alle masse popolari. Il protagonista in quell'area, come ognuno sa, fu Renato Guttuso, ma il corteo di artisti - ostinatamente aiutati dal Partito - che lo seguivano, era foltissimo. [...]

⁷⁸⁴ Cfr., Reportage fotografico di Ugo Mulas in P. Restany, *La Biennale Poids-plume a rate son suicide*, in, *Domus*, n. 466, settembre, 1968

⁷⁸⁵ Durante il convegno *Media in Transition* tenutosi alla Tate Modern di Londra nel novembre 2015 il Moma ha presentato il progetto di ri-allestimento dell'opera di Lamelas della quale non rimaneva nient'altro che la fotografia 'acquistata' dal museo e usata per la ricostruzione. In questo caso il MoMa ha scelto di usare un metodo di ricostruzione dell'opera filologico a tal punto che quest'ultima è stata riallestita prestando attenzione ad ogni dettaglio. Durante la presentazione del progetto al convegno è emerso molto evidente il valore politico dell'operazione fatta. Infatti, e nonostante l'artista propendesse per questa idea, non si è scelto di trasmettere le notizie contemporanee date dall'ANSA sulle guerre nel mondo rispettando la funzione iniziale dell'opera, che era quella di avere impatto sullo spettatore. Il MoMa ha scelto invece di rimandare le esatte informazioni che nel 1968 erano state trasmesse durante la Biennale di Venezia. Il titolo dell'intervento al convegno è *Restaging Real-time: Considering the Reconstruction and Reinterpretation of the "Office of Information about the Vietnam War at Three Levels: The Visual Image, Text, Audio" (1968) by David Lamelas*, Stuart Comer (Chief Curator, Department of Media and Performance Art, The Museum of Modern Art, New York), David Lamelas (Artist), and Kate Lewis (Media Conservator at The Museum of Modern Art, New York). Cfr., www.moma.org e www.tate.org.uk [visitato in data 25/07/2016]

Per far capire come funzionava la gestione culturale delle istituzioni pubbliche posso portarti un piccolo aneddoto sull'allora direttore delle Gallerie Civiche d'Arte Moderna di Ferrara, Franco Farina. Un giorno mi mostrò una grande cartella alta almeno dieci centimetri e mi disse che conteneva tutte le lettere del P.C.I. all'interno delle quali si chiedeva di organizzare alcune personali di artisti afferenti al partito. Naturalmente le opere esposte non potevano che corrispondere ai dettami imposti dal partito e Farina, un bravissimo direttore, mi disse che in alcuni casi non poteva che acconsentire. Anche per questo noi giovani, che ci rifiutavamo di aderire alla politica di partito, venivamo esclusi in molti casi.⁷⁸⁶

Prendere posizione, dunque, per questi artisti, significava essere estranei non solo a una chiara politica culturale/clientelare che si protrae nei decenni del dopoguerra, ma anche a un certo *gusto* del quale era ancora pregno il contesto locale e molto meno quello nazionale e internazionale. La risposta da parte loro non poteva essere individuata tra le due soluzioni proposte allora dal dibattito veneziano, ovvero da un lato una pittura figurativa di stampo realista o ancora strettamente legata alle avanguardie di primo Novecento e, dall'altro, un astrattismo declinato via via come Informale, Spazialista, *Optical* ecc., seppure è evidente l'influenza che quest'ultime correnti hanno avuto su alcuni degli artisti, soprattutto nella prima fase.⁷⁸⁷

Questo porta il gruppo di artisti, progressivamente, a sperimentare anche nuove forme di comunicazione con il pubblico che lo rendano partecipe, non solo visivamente, ma anche sensorialmente, *direttamente*. Come dice Sartorelli:

il linguaggio non poteva essere più figurativo e tradizionale né la rivoluzione poteva essere espressa attraverso il contenuto. Ciascuna disciplina, per poter contribuire alla contestazione generale del recente passato, doveva essere rivoluzionaria attraverso il proprio specifico linguaggio. Era dunque la strada delle avanguardie da dover aggiornare e proseguire.⁷⁸⁸

3.3.3 Le 'opere prime' in video

Se gli artisti, a cavallo tra anni Sessanta e Settanta, si trovano in una fase analitica volta a decostruire e a strutturare secondo nuove regole il concetto di pittura prima e di arte poi, allontanandosi progressivamente da una visione più tradizionale che tuttavia a Venezia non

⁷⁸⁶ Cfr., Intervista Sartorelli in appendice a questa tesi [3.2].

⁷⁸⁷ Questo aspetto è già stato notato da Stringa, il quale intitola la mostra proprio *Arte al Bivio. Venezia negli anni Sessanta*. Cfr., N. Stringa (a cura di), *Arte al bivio. Venezia negli anni sessanta*, Edizioni Canova, Venezia, 2008

⁷⁸⁸ Cfr., Intervista Sartorelli in appendice a questa tesi [3.2].

scomparirà mai del tutto, nessuna delle loro pratiche in questa fase prevede l'uso del linguaggio video ma ognuna di esse è prevalentemente focalizzata, soprattutto agli inizi degli anni Settanta, sullo studio specifico del mezzo e/o della disciplina di riferimento. Inoltre, anche se per questi artisti il contatto con Paolo Cardazzo avviene e/o si rafforza proprio in virtù della volontà di usare il nuovo mezzo per documentare o produrre opere in video, per alcuni di loro l'interesse sembra essere più conseguenza che causa dell'incontro con il gallerista veneziano.

Sicuramente, come si è detto [2.4.6] e come confermano gli artisti, uno dei motivi per cui quest'ultimi si affidano a Cardazzo è dovuto al fatto che era molto difficile per loro, italiani, sperimentare le proprie pratiche senza il supporto che in altri paesi veniva dato in forma di contributo pubblico. Lo testimonia bene Sartorelli quando parla della cosiddetta *legge del 2%* mentre racconta delle mansioni del Sindacato Nazionale degli Artisti di cui fa parte tra anni Sessanta e Settanta. La legge del 29 luglio 1949, n. 171 intitolata *Norme per l'arte negli edifici pubblici* prevede che il due per cento delle somme destinate alla costruzione debba essere devoluto per 'abbellire' (usando le testuali parole) le costruzioni pubbliche.

La legge in questione era stata oggetto di dibattito tra le pagine della rivista NAC nel 1972 perché spesso non veniva rispettata, ma dalla prospettiva di Sartorelli non risolveva l'urgenza sperimentale dei giovani artisti:

Come sindacato ci tenevamo lontani dall'impegno sulla *legge del 2%* che, invece, interessava le sezioni nelle altre città perché consentiva agli iscritti, attraverso la partecipazione ai concorsi, l'ottenimento di lucrosi incarichi. Questa legge obbligava (e obbliga tuttora) a devolvere appunto il 2% del costo di qualsiasi opera pubblica (tribunali, ospedali, impianti sportivi, ecc.) alla realizzazione sul sito di opere d'arte che tuttavia, parlo almeno di quegli anni, erano quasi sempre mediocri. Si trattava soprattutto di mosaici, fontane, statue, ecc. che ad alcuni di noi apparivano incongrue rispetto al contesto architettonico e contribuivano a banalizzarlo invece che ad arricchirlo. Intorno a tutto ciò c'era una forte competizione di tipo clientelare. Una volta fui nominato anch'io nella commissione giudicatrice e fui subito attorniato da sospette amicizie. Io, di fronte a mascherate o palesi offerte di favori in cambio dell'incarico, rispondevo semplicemente che avrebbe vinto il migliore senza sbilanciarmi a favore di qualcuno. Fatto sta che con mio sollievo ricevetti dalla sede centrale di Roma una raccomandata dove venivo "sollevato dall'incarico".⁷⁸⁹

⁷⁸⁹ Cfr., Intervista Sartorelli in appendice a questa tesi [3.2].

L'assenza di finanziamenti pubblici volti ad un'arte sperimentale (e non puramente decorativa) e il poco interesse sia da parte delle istituzioni, sia da parte dello stesso mondo dell'arte locale - apparentemente più impegnato a 'ritagliarsi una fetta' di finanziamenti che a portare avanti un discorso culturale, politico e sociale volto al cambiamento - portano necessariamente alcuni degli artisti veneziani o di passaggio ad avvicinarsi alla galleria del Cavallino che, più di altre a Venezia, secondo quanto testimoniano gli stessi artisti, appoggiava le correnti più sperimentali contribuendo alla loro promozione.

Inoltre, come racconta Viola, le due istituzioni di riferimento per gli artisti locali negli anni Settanta, quando non in crisi, hanno una politica diversa ma sono raramente aperte ai veneziani sperimentali e concettuali:

La Biennale garantiva in un certo senso l'extraterritorialità e quindi rendeva possibili esperienze non diversamente proponibili. [...] Ma era un luogo che godeva di uno *status* privilegiato, uno specchio e una casa del mondo dove ogni cosa diventava possibile, mentre era diverso nelle gallerie della città, nello spazio del "vissuto quotidiano" di una città in cui la Curia esercitava notevole influenza. [...]

L'attività della Bevilacqua la Masa aveva soprattutto lo scopo statutario di sostenere la ricerca dei giovani residenti o operanti a Venezia; la selezione negli anni Settanta avveniva con criteri per così dire "democratici" dando spazio a tutti. Questo però contribuiva spesso a rendere l'operato della Fondazione tristemente burocratico. [...] Tutto finiva per avere la stessa valenza, lo stesso peso specifico.

Il panorama alla Bevilacqua era fatto di studenti dell'Accademia, di pittori legati a una pratica che stentava a fare i conti con la contemporaneità, prevaleva ancora una certa idea piuttosto tradizionale di pittura mentre noi eravamo i "concettuali", parola *horribilis*, eravamo un po' dei marziani da questo punto di vista.⁷⁹⁰

Anche per questo gli artisti trovarono nella galleria del Cavallino un punto di riferimento più importante di altri. Di fatto si trattava di uno dei pochi spazi sul territorio ad aver aperto le porte all'arte inter-mediale e sperimentale. Ma l'interesse per la galleria e la sua centralità nei singoli percorsi deriva anche dal suo storico proprietario Carlo Cardazzo e dai 'maestri' che precedono i giovani artisti. Come testimonia Fassetta ma non solo, la galleria del Cavallino era infatti già molto conosciuta e frequentata.⁷⁹¹

Se da un lato la collaborazione con Paolo Cardazzo dovette risultare un momento fondamentale del percorso artistico, dall'altro non bisogna dimenticare che gli artisti non collaborarono in quegli anni

⁷⁹⁰ Cfr., Intervista Viola in appendice a questa tesi [3.6].

⁷⁹¹ Cfr., Intervista Fassetta in appendice a questa tesi [3.5].

solo con il Cavallino e l'istituzione veneziana fu solo una di quelle cui fecero riferimento per l'esposizione e la produzione delle loro opere prima e dopo l'incontro con il gallerista. Sin dall'inizio dei singoli percorsi, infatti e poi via via sempre di più nel corso degli anni Settanta, gli artisti sono invitati dai critici (Apollonio, Barilli, Dorfles, Toniato, Contessi, per citare quelli citati più di frequente) o si propongono loro stessi per esporre in molte altre istituzioni private e pubbliche, nazionali e internazionali. In questi anni infatti ognuno degli artisti ha un proprio particolare percorso ricostruibile solo ed esclusivamente attraverso la documentazione (cartacea, bibliografica, fotografica, grafica, cinematografica, videografica, ecc.) individuabile nei loro archivi e conservata solo in minima parte alla galleria del Cavallino.

È fondamentale inoltre ricordare che la galleria non fu incisiva nel percorso degli artisti solo in virtù della possibilità di esporre o sperimentare il nuovo mezzo perché, come spiega Ambrosini, quest'ultima offriva anche, più delle altre, un'occasione di aggiornamento sul contesto artistico contemporaneo, nazionale e internazionale:

Ciò che ha influito maggiormente sulla mia formazione culturale di quegli anni erano le riviste americane che la galleria del Cavallino vendeva. [...] Ricordo che c'erano in particolare due riviste che leggevo, una si chiamava *Parachute* e l'altra *Art Forum*. Poi si potevano fare anche numerosi incontri. Ricordo che nel 1976 avevo fatto la conoscenza di Douglas Davis al quale piacquero così tanto alcuni miei lavori in video che decise di usarli in varie occasioni come dimostrazione del funzionamento del dispositivo.⁷⁹²

Il primo artista ad entrare in contatto con Paolo Cardazzo è Celli che lo conosce, come si è detto, alla facoltà di architettura e, parallelamente, inizia presto ad esporre le sue opere tra Trieste, Graz, Trento, Verona e Roma.⁷⁹³ Già nel 1967 (5-18 dicembre) Celli presenta un gruppo di sculture alla galleria del Cavallino che nel catalogo sono introdotte dal critico Garibaldo Marussi.⁷⁹⁴ [Fig. 85] L'artista esporrà poi altre volte, a partire dalla sua personale nel 1971 (18 febbraio - 8 marzo), quando lascia che sia Apollonio (che nel frattempo aveva invitato l'artista a partecipare alla Triennale di Graz del 1971) a redarre il saggio critico.⁷⁹⁵ [Fig. 86]

Per documentare la mostra di Celli del 1971 quest'ultimo coinvolge il suo amico Sillani che lo accompagna a Venezia. È così che avviene l'incontro tra il fotografo e il gallerista veneziano che porterà quest'ultimo ad organizzare una personale di Sillani, nel 1974, dove l'artista espone alcune

⁷⁹² Cfr., Intervista Viola in appendice a questa tesi [3.7]

⁷⁹³ Cfr., Intervista Celli in appendice a questa tesi [3.6]

⁷⁹⁴ Cfr., Catalogo *Luciano Celli*, 675° mostra, Edizioni del Cavallino, Venezia, 5-18 dicembre 1967

⁷⁹⁵ Cfr., Catalogo *Luciano Celli*, 734° mostra, Edizioni del Cavallino, Venezia, 18 febbraio - 8 marzo 1971

delle sue serie fotografiche con il commento critico di Contessi [Fig. 87], attualmente professore di Storia dell'Arte Contemporanea all'Università degli Studi di Torino e all'epoca critico militante prima a Roma (dove collabora con Politi per la rivista *Flash Art*) e poi, dal 1970 circa, a Trieste. Qui il critico inizia presto ad organizzare una serie di mostre per la Cappella Underground tra cui tre dedicate alla pittura contemporanea italiana, americana e inglese.⁷⁹⁶

Nell'estate del 1974, poco prima della mostra personale, Sillani sarà invitato da Paolo Cardazzo all'incontro di Motovun [2.4.2]. È grazie a questo *meeting* che l'artista assistette per la prima volta all'uso del dispositivo fatto da Paolo Cardazzo; poco dopo, tra 1975 e 1976, Sillani proporrà a Celli e al gallerista di realizzare un'opera video che prenderà il titolo di *Progetto restituito I* (1976, la seconda versione viene realizzata nel 1977 alla galleria del Cavallino). L'opera, come si vedrà meglio [3.3.5], consiste in un video monocanale che alterna riprese delle azioni degli artisti Celli e Sillani a registrazioni che inquadrano materiale fotografico (in forma di diapositive) e cinematografico prodotto in precedenza. [Fig. 88]

Qualcosa di simile dovette succedere per Sartorelli e il suo rapporto con il dispositivo videografico. Nel 1971, pochi mesi dopo la seconda mostra di Celli, Sartorelli realizza la sua prima personale alla galleria del Cavallino nella quale espone la sua recente produzione. Il più anziano del gruppo degli 'artisti del Cavallino', come poi gli stessi si definiranno, si ricorda che Sartorelli aveva già avuto modo di farsi conoscere a Venezia (seppur con uno stile pittorico espressionista totalmente diverso da quello proposto nella mostra alla galleria del Cavallino) organizzando la sua personale dal titolo *La vita di Galileo* (un diretto riferimento all'opera teatrale di Bertold Brecht) nel 1964 alla Galleria Bevilacqua la Masa, per poi esporre altre volte in varie gallerie a Venezia, Bologna, Milano e Lubiana. [Fig. 81] Sarà Sartorelli a prendere parte alla realizzazione della prima opera in video di

⁷⁹⁶ Cfr., Catalogo *Piccolo Sillani*, 802° mostra, Edizioni del Cavallino, Venezia, 9 novembre - 8 dicembre 1974; cfr., anche J. Pillhofer, W. Skreiner, S. Herbst (a cura di), Catalogo della mostra *Trigon 71; intermedia urbana*, Künstlerhaus, Graz, 9-21 ottobre 1971. Per le mostre organizzate da Contessi a Trieste si veda il catalogo della mostra *Per pura pittura/Merely for Painting. La nuova astrazione oggi in Italia*. (Carlo Battaglia, Carlo Ciussi, Franco Cordioli, Giuseppe Giorgi, Paolo Patelli, Nino Perizi, Oscar Piattella, Aldo Schmid, Claudio Verna, il catalogo è pubblicato in occasione della mostra nella sede del Centro La Cappella nel periodo 5 aprile - 5 maggio 1972 in collaborazione con la galleria Malborough di Roma e il Salone Annunciata di Milano).

Dal 18 febbraio al 25 marzo 1974 si tiene la mostra omonima dedicata alla pittura inglese (Bernard Cohen, Robyn Denny, John Hoyland, Malcom Hughes, David Leverett, John Walker organizzata in collaborazione con lo Studio La Città di Verona). La mostra dedicata alla pittura americana si tiene invece dal 6 al 31 maggio 1974, sempre in collaborazione con la gallerista veronese Helen Sutton (Lucio Pozzi, Stephen Rosenthal, Douglas Sanderson, Susanne Tanger e Lynn Umlaf). Cfr., anche *Intervista Celli in appendice a questa tesi* [3.6]

Paolo Cardazzo e Stufi nel 1974 a Motovun [2.4.1].⁷⁹⁷ Questa esperienza farà sì che pochi mesi dopo, nell'inverno del 1974, Sartorelli collabori con il gallerista alla sua prima opera video monocolore dal titolo *Tempo-Spazio-Superficie* (1974).⁷⁹⁸ [Fig. 89]

Nel frattempo, il 24 marzo 1973, in occasione di una delle già citate rassegne dedicate al cinema sperimentale, vengono presentati alla galleria, come si diceva [2.3.2], i film *Sulla laguna* (1971) [Fig. 35] e *Bludacqua* (1972) [Fig. 90] di Sambin. Quest'ultimo, dopo aver partecipato ad alcuni festival di cinema nazionali e internazionali e aver prodotto le sue 'pitture-collage' cinetiche, [Fig. 90] era entrato in contatto con Paolo Cardazzo, come si è già anticipato, proprio in occasione di questa proiezione grazie a Luginbühl.⁷⁹⁹

La successiva partecipazione di Sambin alle attività della galleria avviene però solo nel 1975 e consiste nella finalizzazione di un video che l'artista aveva iniziato a realizzare a partire da un registratore AKAI 1/4" *open reel* che lo stesso aveva acquistato a Milano tra il 1973 e il 1974 per l'U.I.A. su richiesta di Mazzariol il quale, assistendo al progressivo diffondersi del nuovo dispositivo, aveva dimostrato grande curiosità.⁸⁰⁰ Il video, dal titolo *Spartito per cello* (1974-75), consiste di una parte (1/2" *open-reel*) realizzata alla galleria del Cavallino nella quale è documentato in video l'artista mentre svolge un'azione performativa interpretando musicalmente quanto trasmesso dal monitor, ovvero una serie di sequenze di immagini astratte prodotte attraverso la sperimentazione della ripresa con la telecamera.⁸⁰¹ [Fig. 91]

Vi sono, oltre a Sambin, altri artisti che entrano in contatto con Paolo Cardazzo proprio in virtù della loro produzione in video, Ambrosini e Viola. A metà degli anni Settanta il dispositivo videografico è ormai diffuso nei contesti artistici sia per la documentazione che per la produzione di opere in video. Che la galleria del Cavallino disponesse delle attrezzature era anche cosa nota

⁷⁹⁷ «Iniziai a pensare di utilizzare il video nel 1974 a Motovun, quando Cardazzo realizza *Da Zero a Zero*, nel quale la circolarità delle mura della cittadina viene mostrata attraverso il Tempo e non attraverso la vista. Mi parve un utilizzo perfetto della specificità del nuovo mezzo, tanto che alle lezioni all'Università non mancai mai di mostrarlo. Tornato a Venezia con questa bellissima nuova esperienza ho cominciato subito a lavorare con il video partendo dalla ripresa in un unico piano sequenza del pannello *Tempo-spazio-superficie. Relazione n.4*; in esso l'analisi non avviene su *S. Sebastiano* di Antonello da Messina ma sulla *Pala di Brera* di Piero della Francesca. Nel video, finalmente, il tempo era il protagonista del lavoro. Fu sempre così anche nei video successivi, come mi sembra giusto che sia per dare al video una sua specificità artistica, insieme ad altre di natura tecnica e quindi linguistica». Cfr., Intervista Sartorelli in appendice a questa tesi [3.2]

⁷⁹⁸ L'opera consiste in una lunga carrellata dall'alto verso il basso di un pannello; quest'ultimo veniva realizzato mediante la fotocopia di una riproduzione della Pala di Brera su cui, attraverso il disegno di linee verticali, orizzontali e oblique, veniva ricostruito lo spazio tridimensionale contrapposto a quello bidimensionale della superficie pittorica. Si trattava, di fatto, di una vera e propria analisi del quadro e dalla sua struttura scandita anche nella sua dimensione temporale attraverso l'uso del dispositivo. FIG:::

⁷⁹⁹ Cfr., R. Caldura, «*Ho un modo di annotare graficamente le idee*» e in L. Parolo, S. Lischi, *Michele Sambin...* Padova, 2014, pp. 82-104. Sui progetti grafici in vista della produzione di performance e installazioni si veda anche A. di Brino, *Echi d drop-out, Dialogo di segni e azioni*, in *Ivi*, p. 152-172

⁸⁰⁰ Cfr., L. Parolo (a cura di), *La ricerca continua*. Intervista con Michele Sambin pubblicata in L. Parolo e S. Lischi (a cura di), *Michele Sambin...* Padova, 2014.

⁸⁰¹ Il nastro 1/4" *open-reel* registrato all'interno degli spazi di Palazzo Fortuny a Venezia. Cfr., *Ivi*.

nell'ambiente veneziano grazie alla mostra inaugurata nel febbraio del 1975 dal titolo *Videotapes* [2.4.2].⁸⁰² Anche se nessuno degli artisti ricorda né questo specifico evento, né di aver mai visto altre opere in video al Cavallino o in altre manifestazioni veneziane e/o italiane prima di aver avuto la possibilità di sperimentare il nuovo mezzo, sembra chiaro che, quantomeno attraverso le mostre a Venezia e in Italia e le riviste e i cataloghi che circolavano all'epoca alla galleria del Cavallino, molti di loro avevano già avuto modo di osservare, anche indirettamente, alcune opere.

Spartito per cello (1974-74) di Sambin, per la posizione dell'artista di fronte al monitor, richiama un'opera come *Filz-Tv* (1970) di Beuys [Fig. 92] presente con le altre della serie *Identifications* alla Biennale del 1972 mentre, per la tipologia di sperimentazione messa in campo, richiama da un lato un film come *Dots* (1940) del cineasta sperimentale Norman McLaren; dall'altro alcuni artisti/musicisti più o meno contemporanei come John Cage, Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Nono, Sylvano Bussotti, Salvatore Sciarrino, Mauricio Kagel che avevano aperto la strada ad un nuovo linguaggio musicale a partire da un non più tradizionale sistema di annotazione e che erano spesso presenti - alcuni più, altri meno - durante i Festival Internazionali di Musica de La Biennale di Venezia.⁸⁰³

Sapendo che a partire dalla fine del 1974 Paolo Cardazzo è in contatto con Bicocchi, si deve considerare che alcuni degli artisti devono aver visto in questi anni i lavori video di art/tapes/22 facendovi riferimento per la realizzazione delle proprie opere. Un caso esemplare di questo è una parte di un video individuato nel fondo, priva di titoli, che è stata riconosciuta da Sambin come una prova eseguita assieme ad Ambrosini, Cardazzo e Sergio Ballini⁸⁰⁴ per la realizzazione di un video che si presenta molto simile a *Body Music I* (1974)⁸⁰⁵ di Charlemagne Palestine. [Fig. 93]

Ambrosini e Sambin erano entrati in contatto già molto presto, condividevano un approccio molto più interdisciplinare rispetto al resto del gruppo e collaborano già prima dell'incontro con Paolo Cardazzo. Sambin aveva infatti partecipato al *musical* dal titolo *The Arid Land* (1971) di

⁸⁰² Cfr., Catalogo *Videotapes*, 809° mostra del cavallino, Edizioni del Cavallino, Venezia, 22 febbraio-21 marzo 1975

⁸⁰³ Cfr., B. Porena, *Petrassi e la crisi della musica come linguaggio*, in *La Biennale di Venezia*, n. 61, marzo 1967; E. Rubin de Cervin, *Una recente partitura di Pierre Boulez*, in *La Biennale di Venezia*, n. 63, gennaio-marzo 1968; S. A., *Dodici concerti di musica sinfonica, corale, da camera ed elettronica e uno spettacolo di balletti al XXXI Festival Internazionale di Musica Contemporanea*, in *Vita della Biennale*, in *La Biennale di Venezia*, n. 64-65, gennaio-giugno 1969. Cfr., anche lista delle attività (1930-2007) della Biennale Musica in www.labiennale.org [visitato in data 27/07/2016]

⁸⁰⁴ Nel 1974 Michele Sambin e Sergio Ballini realizzano il film *Murales* (1974, 16mm, col., sonoro ottico, 25'21") che consiste in un importantissimo documento realizzato tra l'ottobre e il novembre del 1974 in occasione della manifestazione *Libertà al Cile sui muralistas* cileni promossa da La Biennale di Venezia e coordinata da Vittorio Basaglia e Romani Perusini. Cfr., S. Lischi e L. Parolo, *Michele Sambin. Performance, musica e pittura...* Padova, 2014

⁸⁰⁵ Il video è una produzione Castelli-Sonnabend Video Films Collection, in distribuzione da art/tapes/22. Cfr., C. G. Saba (a cura di), *Arte in videotape...* Milano, 2007

Ambrosini, una libera interpretazione di *The Waste Land* di Thomas Eliot messo in opera dal gruppo *Venetian Power*.⁸⁰⁶ [Fig. 94]

Un dato interessante su questo spettacolo è il fatto che entro la fine del 1972 il produttore e tecnico del suono Ermanno Velludo e il musicista Claes Cornelius (uno del gruppo) propongono ad Ambrosini la registrazione dell'adattamento musicale dell'opera e per una questione di diritti sul titolo si decide appunto di intitolare l'album LP non più *The Waste Land* (come proponeva l'artista inizialmente) ma *The Arid Land*.⁸⁰⁷

Se l'LP non dovette riscuotere successo perché a questa non seguirono altre produzioni discografiche, per Ambrosini e per Sambin che lo segue con lo spettacolo a Roma nel 1971, deve essersi trattato di un momento importante di confronto con il mondo artistico e musicale della capitale e, più in generale, internazionale [1.3.1; 1.5.4]. Sono inoltre questa serie di incontri e la laurea in lingue straniere di Ambrosini a rendere possibile a quest'ultimo, nel 1976, la collaborazione come interprete all'evento *Tempo e non tempo della musica americana* (1976) promosso dalla Biennale di Venezia a cui sono invitati Steve Reich, Terry Riley e Palestine.⁸⁰⁸

L'influenza di questi artisti/musicisti sui lavori di Ambrosini è evidente durante la mostra *Tendenze e aspetti dell'attuale ricerca artistica giovanile nel Veneto* (20 dicembre 1975 - 5 gennaio 1976),⁸⁰⁹ quando l'artista propone *Carola di Natale* una performance evidentemente ispirata, lo conferma Ambrosini stesso, a *Pendulum Music* (1968) di Reich, in cui quest'ultimo sfrutta per la sua

⁸⁰⁶ Grazie alla Biennale della Musica ci sono frequenti occasioni di incontrare personalmente grandi nomi di quegli anni, primo fra tutti Cage. Le prime notizie che l'artista padovano ebbe su di lui si devono alla serata *Il pianoforte di John Cage* (1970) presso il Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia, in cui il pianista John Tilbury esegue *Sonatas and Interludes* (1946-48) del compositore americano. D'altronde, che Sambin conoscesse molto bene il contesto musicale veneziano, è dimostrato dal fatto che anche il nome dell'artista padovano si legge sui registri della Biennale Musica: la prima volta nel 1975 nel ciclo Musica ai Giardini in cui l'artista compare come uno degli interpreti di *El miracolo roverso* (1975, Canzoniere popolare veneto); il 6 Ottobre 1979, invece, l'artista è presente tra i nomi dei musicisti di *Nuovi strumenti: rassegna internazionale di nastri audio e video (II parte)* presso le Sale Apollinee del teatro La Fenice, assieme a Claudio Ambrosini, Beth Anderson, Richard Heyman, Stuart Marshall e David Rosenboom. Nel 1975 l'artista padovano s'iscrive quindi al conservatorio Benedetto Marcello di Venezia e si diplomerà tre anni dopo con una tesi su un sottoprogramma per l'aiuto alla composizione computerizzata denominato LKPLF; inoltre, uno dei suoi compagni di studi è Ambrosini, incontrato spesso in queste pagine. La conoscenza tra i due, avvenuta alcuni anni prima rispetto alle lezioni al conservatorio, ha le sue radici proprio nel contesto musicale. Come ricorda lo stesso Ambrosini: «La mia ricerca ha incrociato quella di Sambin [...] quando non avevamo ancora vent'anni: al Teatro Universitario di Ca' Foscari, per il quale tra l'altro ho composto la prima opera rock italiana, nel 1970 (ispirata alle *Waste Land* di T. S. Eliot), e in cui lui ha suonato». Riccardo Caldura, *Una generazione ...Mestre*, 2007, p. 19; cfr., Alvise Vidolin, *Musica/sintesi per computer*, ASAC, Venezia, 1977. Del gruppo faceva parte anche Nello Marini, un tastierista veneto che aveva partecipato insieme al gruppo Le stelle di Schifano, nel 1967, all'incisione dell'LP dal titolo *Dedicato a* prodotto, appunto, da Mario Schifano. Il resto del gruppo era composto da: Claudio Ambrosini (voce), Daniela Ambrosini (voce), Eva Ferro (voce), Gloria Ferro (voce), Nello Marini (voce), Rosanna Mavian (voce), Enrico Sopelsa (voce), Claes Cornelius (chitarra), Sergio De Nardi (tastiere), Lamberto Lanfré (piano), Paolo Zannella (flauto), Roberto Giannelli (basso), Silvio Zanoni (batteria, percussioni), Giorgio Bassanese (percussioni), Frank Playwright (percussioni).

⁸⁰⁷ Cfr., intervista Ambrosini in appendice a questo volume [3.7]

⁸⁰⁸ Cfr., locandina nell'archivio privato di Ambrosini. Cfr., anche lista delle attività (1930-2007) della Biennale Musica in www.labiennale.org [visitato in data 27/07/2016]

⁸⁰⁹ Cfr., Catalogo della mostra *Tendenze e aspetti dell'attuale ricerca artistica giovanile nel Veneto*, Fondazione dell'Opera Bevilacqua la Masa, Comune di Venezia, 20 dicembre 1975-5 gennaio 1976

composizione l'effetto *larsen*, un suono stridente che si sviluppa quando l'altoparlante emette rumori che vengono captati da un microfono e da questo rimandati al primo. *Carola di Natale* non si presenta inoltre (solo) come un esercizio di sperimentazione musicale ma, definita anche 'musica-agita', consisteva nell'analisi «del processo di fruizione del Natale nella civiltà cristiana e l'ideologia consumistica connessa, evidenziati attraverso il ciclo di manipolazione violenta degli abeti».⁸¹⁰ Ambrosini si serviva di un albero oramai spoglio che decorava; in un secondo momento, sfruttando appunto l'effetto *larsen* dei microfoni, l'artista riproduceva invece il lamento dell'abete oramai privo della funzione simbolica attribuitagli durante le festività. [Fig. 95] È questa la prima occasione in cui Ambrosini chiede a Paolo Cardazzo di documentare in video la *performance* ed è a partire da questo incontro e dalle sperimentazioni nello studio di Ballini alla Salute che Paolo Cardazzo darà definitivamente avvio alla produzione successiva.⁸¹¹

Anche Viola, il penultimo artista tra quelli qui oggetto di studio, partecipa alla mostra collettiva *Tendenze e aspetti dell'attuale ricerca artistica giovanile nel Veneto*⁸¹² e per l'occasione presenta *Cancellazioni* [Fig. 96] e *Diario pubblico e segreto* (1975) [Fig. 97], due video che non sono prodotti, come si è già anticipato, dalla galleria del Cavallino ma dal C.A.V. che tuttavia, essendo più specializzato nella documentazione che nella produzione di opere, sarà presto abbandonato da Viola. È questa l'occasione in cui avviene il primo contatto tra Paolo Cardazzo e l'artista che già dal quarto incontro a Motovun, come del resto faranno Ambrosini e Sambin ma non Sartorelli, Celli e Sillani, inizia a produrre un proficuo numero di opere con il nuovo dispositivo molto diverse (più brevi e coincise) da quelle proposte in occasione della collettiva alla Fondazione Bevilacqua La Masa.⁸¹³

L'artista, che nel catalogo definisce questo periodo (1974-75) della sua produzione quello della 'kinesipoesia', ovvero della «sperimentazione di comportamenti poetici sul piano della interazione di parola-gesto-totalità» usa il video in una prima fase, nel 1975, per documentare appunto le sue azioni svolte tra le calli veneziane. In un secondo momento, come avverrà per tutto il gruppo di artisti, Viola passerà progressivamente dalla lunga alla breve durata, da un uso del video più legato

⁸¹⁰ Cfr., Cartolina nell'archivio privato di Ambrosini.

⁸¹¹ Dal materiale video che documenta la performance è possibile osservare una parte dello spazio che non ospita solo la performance citata di Ambrosini ma anche altre due installazioni dello stesso dal titolo *Camera di Chopin e George Sand a Maiorca e Il pianoforte di Liszt*. Quest'ultima mostra è stata ri-allestita in occasione della mostra *Isolamondo*, mostra e catalogo di Caldura; cfr., R. Caldura, *Isolamondo*, o, mostra collaterale della 53° esposizione Internazionale d'Arte, de La Fondazione La Biennale di Venezia, Antiga Edizioni, 2009. Gli artisti esposti sono: Ambrosini, Michele Bazzana, Primoz Bizjak, Emilio Fantin, Interno3, Maria MORGanti, Marherita Morgantin, Sambin, Maria Teresa Sartori, Serse, Luigi Viola, Nicola Toffolini.

⁸¹² Catalogo della mostra *Tendenze e aspetti dell'attuale ricerca artistica giovanile nel Veneto*, Fondazione dell'Opera Bevilacqua la Masa, Comune di Venezia, 20 dicembre 1975-5 gennaio 1976

⁸¹³ Cfr., intervista Viola in appendice a questo volume [3.6]

alla documentazione alla definizione di una serie di regole che stabiliscono via via sempre più chiaramente ciò che può essere considerata 'videoarte'.

A partire dal 1976 la produzione dei video da parte degli artisti aumenta, come si è anticipato nella seconda parte della tesi [2.4.3], e via via si struttura grazie alla collaborazione con il gallerista, il quale da un lato contatta e coinvolge artisti, produttori e distributori italiani e stranieri chiarendo nel tempo, prima di tutto a sé stesso e poi al gruppo, cosa dovesse essere inteso per opera video; e dall'altro, al fine di promuovere la produzione e, contestualmente, a livello sperimentale, individuare forme nuove di sperimentazione del mezzo, organizza situazioni di condivisione attraverso gli incontri a Motovun e, in un secondo momento, mediante l'organizzazione dei 'laboratori' alla galleria.

Gli artisti si trovano quindi in situazioni collettive e di scambio; è proprio in occasione del primo di questi incontri nella galleria (1977) che Paolo Cardazzo coinvolgerà Fassetta, il quale aveva conosciuto da poco il gallerista grazie all'intercessione dell'artista padovano nonché amico Anselmo Anselmi. La prima opera, *No Title* (1977)⁸¹⁴ [Fig. 98], realizzata da Fassetta - che per ragioni familiari non sarà attivo nella prima metà degli anni Settanta - evidenzia già un diverso rapporto con il mezzo videografico che è stato via via acquisito e che porta il video non più ad essere strumento della pratica ma (anche) oggetto della stessa nelle numerose sperimentazioni delle possibilità estetiche ed espressive.

3.3.4 Prassi video-produttive e video-espositive

Prima di passare all'ultimo paragrafo di questo capitolo [3.3.5], quello più strettamente connesso agli studi di caso, si vogliono qui delineare in breve e più in generale le prassi produttive ed espositive messe in campo dagli artisti in collaborazione con Paolo Cardazzo. In generale quando è stato chiesto agli artisti e ad altri testimoni del periodo come Giovanni Soccol, Varisco, Francalanci e Gabriella Cardazzo come avvenisse la produzione dei video, questi hanno fatto riferimento alla grande disponibilità del gallerista nel mettere a disposizione degli artisti l'apparato tecnologico. Tuttavia, tra i documenti rilevati nell'archivio, è possibile ritrovare numerosi progetti di video che rimangono in forma cartacea perché estranei ad un uso coerente del dispositivo in ambito artistico. Qual è, dunque, il sistema attraverso il quale Paolo Cardazzo sceglie le opere da realizzare? Quali gli accordi economici presi con gli artisti? Come sono esposti i video una volta realizzati?

⁸¹⁴ Cfr., Schede delle opere (studi di caso) in appendice a questo volume. *Immagini per un video* (Fassetta, 1979) [4.A]

Per prima cosa, come già detto, la possibilità di sperimentare con il dispositivo sembrava agli artisti veneziani già sufficientemente 'retributiva' e quest'ultimi non discutevano mai - o quasi mai - questioni relative ai contratti come invece facevano spesso gli artisti stranieri. Questo è vero, in particolar modo, per ciò che concerneva il nuovo dispositivo perché invece, per opere pittoriche, fotografiche e grafiche, erano in uso contratti specifici (conservati nell'archivio) che definivano gli accordi sulle percentuali delle vendite.

Un esempio in questo senso è la lettera scritta da Sillani a Cardazzo nell'agosto del 1976, dopo il quarto incontro a Motovun,⁸¹⁵ la quale dimostra che il gruppo di artisti italiani non affrontava le questioni più strettamente relative ai contratti non solo per la possibilità di sperimentare il mezzo, ma anche in virtù di una visione utopica e forse un po' ingenua in cui l'artista doveva essere libero e, dunque, non doveva sottostare alle regole (anche linguistiche) imposte dal mercato. Si trattava di una collaborazione, quella più strettamente relativa al dispositivo videografico, in cui l'obiettivo era la sperimentazione e in cambio gli artisti non chiedevano inizialmente neppure le copie com'è chiaro dal fatto che nessuno di loro possiede i lavori prodotti con la galleria del Cavallino nella versione analogica, ma solo in quella digitale consegnata da Paolo Cardazzo agli inizi del 2000.

La risposta di Cardazzo a Sillani⁸¹⁶ mette in luce molto chiaramente la politica del gallerista nei confronti del *videotape* che egli vede sì come supporto all'opera ma che immagina possa essere venduto - in virtù della sua essenza riproducibile e del costo inferiore rispetto alla pellicola - a prezzi accessibili a tutti. È chiaro inoltre dalle parole di Cardazzo che nel 1976, almeno in Italia, non vi è un vero mercato per questa particolare tipologia di opere ed è dunque inutile stabilire i prezzi dei master perché non vi è (quasi) nessuno disposto ad investire nell'acquisto.

«Si lavorava per la gloria» affermerà Sartorelli durante l'intervista dichiarando come altri che uno dei pochi acquirenti del loro video (e non solo) di quegli anni fu l'imprenditore Rossi che aveva da

⁸¹⁵ «Caro Paolo, la storia dei 'masters' con gli jugoslavi a Motovun mi ha scosso abbastanza. Mi ha fatto pensare e ora mi fa scrivere questa precisazione a te. Goran Trubliak m'aveva chiesto come io mi potessi tutelare nei confronti dei galleristi o enti che 'usassero' il mio lavoro. Io gli risposi che di solito vado a naso, fidandomi, credendo nella onestà di chi sto contrattando; ma poi se anche qualcuno mi fregasse, e non so a chi converrebbe, la grande fregatura si risolverebbe nel giro di una volta soltanto e per pochi dollari in più. Ma a parte questo, io, col mio fare sorridente riesco a tutelarmi abbastanza bene con frasi lasciate a metà, mai compromettendomi per nessuno, in modo di assicurare sempre un'ampia libertà di manovra. La mia non è ambiguità, ma libertà dai contratti e dagli obblighi che odio tanto. E non è forse anche questo il nostro modo di lavorare? [...] Non occorrono contratti perché io capisca che devo comportarmi così, e se ci fidiamo l'uno dell'altro ci tuteliamo onestamente a vicenda con eleganza: così!». Cfr., lettera del 25 agosto, Fascicolo *1976 Celli e Sillani* [Faldone 1976], archivio della Galleria del Cavallino

⁸¹⁶ «Caro Piccolo, ti ringrazio innanzi tutto della tua lettera. Quello dei diritti dei master è diventato un vero problema ed è del tutto improponibile perché, almeno per ora, un mercato in questo senso non esiste. Se ne riparlerà fra qualche anno. Quello che non desidero assolutamente è che il videotape diventi un prodotto *d'élite*. Dovrebbe essere o diventare simile a un film su supporto trasparente da affittare o vendere alle stesse condizioni dei filmini che si trovano nei negozi di fotografia con il vantaggio di costare meno per il minor prezzo del supporto. Mettere in vendita un videotape a trecento-quattrocento dollari è del tutto assurdo anche perché da una buona copia si possono ottenere tranquillamente molte altre seconde copie di qualità sufficientemente buona». Cfr., lettera del 28 agosto, Fascicolo *1976, Celli e* [Faldone 1976] archivio della Galleria del Cavallino

tempo affidato la gestione e l'ampliamento della sua collezione a Paolo Cardazzo. Sartorelli racconta inoltre che spesso la galleria del Cavallino era più nota per gli artisti stranieri ospitati, tanto che Fagone verso la fine degli anni Settanta confessa all'artista il desiderio che in ogni città vi fosse una galleria come il Cavallino in grado di offrire così tante informazioni sul contesto (video) artistico internazionale.⁸¹⁷ Rispetto alla poca fortuna che ebbero le opere prodotte dal Cavallino e, più in generale, gli artisti veneziani che all'epoca vi collaboravano, quest'ultimi attribuiscono spesso il loro fallimento (quanto meno in ambito video) alla gestione poco attenta di Paolo Cardazzo e della sorella. Ma si trattava soprattutto e più in generale, di una questione relativa al mercato di questa particolare tipologia di opere in Italia.

Come si è detto più sopra in questo paragrafo, le prime opere prodotte dalla galleria del Cavallino sono le più varie e il criterio di scelta di Cardazzo sembra relativo, soprattutto a partire dal 1976, alle tipologie di ripresa più che ai contenuti trattati. Nella maggior parte dei casi saranno realizzati video di una durata tra i cinque e i quindici minuti e il dispositivo è un Sony 1/2" *open-reel* (portatile e non). [Fig. 76] Inoltre, a parte *Da zero a zero*, gli altri video prodotti tra 1974 e 1975 sono provvisti di cartelli iniziali.

Essendo state individuate spesso più copie della componente audiovisiva su diversi supporti, un tipo di esame del fondo, una volta digitalizzato, è consistito nella messa a confronto tra i vari cartelli, grazie ai quali è possibile distinguere le diverse generazioni delle opere. Si è così potuto dedurre che le prime copie sono quelle che presentano cartelli dove i titoli sono scritti a volte a mano o a macchina su fogli bianchi che scorrono da destra a sinistra o viceversa; altre volte i titoli sono realizzati *live* dall'artista all'inizio dell'azione; e in altri casi ancora si tratta di scritte statiche della durata di pochi secondi. A partire, invece, dal 1976, è chiaro il tentativo (mai del tutto portato a termine) di standardizzazione dei cartelli al fine di definire più precisamente l'appartenenza del video alla produzione della galleria anche se, con l'arrivo del colore e l'acquisto di nuove strumentazioni, il sistema cambierà nuovamente. [Fig. 99]

Già comunque da questa prima fase sperimentale sembrano chiare le regole linguistiche da adottarsi con il dispositivo videografico e le differenze di quest'ultimo rispetto a quello cinematografico, come spiega Sartorelli nel raccontare le caratteristiche specifiche del mezzo e le ragioni del suo uso da parte del gruppo di artisti:

il cosiddetto "tempo reale" fu una costante. Ora questa definizione viene spesso usata a vanvera. In realtà, nel video, con il quale essa nacque, "tempo reale" significava che il

⁸¹⁷ Cfr., Intervista Sartorelli in appendice a questa tesi [3.2]

tempo di visione dell'opera era uguale al tempo della sua realizzazione. [...] C'è da aggiungere che il principale interesse era quello espresso dalla dimensione mentale, non da quella emotiva né da quella estetica, anche se devo dire che, riguardando ora quelle opere, mi viene confermato il fatto che nell'arte europea e soprattutto italiana - a differenza, per esempio, di quella americana - l'elemento estetico ne è imprescindibile. La tecnica video rispondeva anche a un'altra caratteristica dell'arte concettuale [...] quello che era un difetto, cioè l'immagine sgranata, "sporca", del video, corrispondeva a un importante precetto, diciamo così, del linguaggio di quella tendenza, che considerava l'idea più importante del prodotto di cui non ne era che la scoria. [...] Il video era anche più economico; non necessitava di un laboratorio specializzato per svilupparlo e in caso di errore si poteva passare sopra all'immagine sbagliata con quella nuova. Si poteva realizzarlo con due sole persone, una portava la videocamera sulla spalla, la seconda portava a tracolla il carica-batteria nel caso molto frequente di esterni. Per contro, almeno proprio agli inizi, non si poteva fare il montaggio e anche dopo, per un po' di tempo, si doveva ricorrere a laboratori specializzati molto costosi. Anche questo svantaggio si risolse in un fattore che andava incontro ai propositi dell'arte concettuale. Dovendo realizzare l'opera in un'unica sequenza, c'era la necessità da parte degli artisti di progettare l'opera interamente fin dall'inizio; e il progetto sotto-intendeva un tipo di creatività tutta mentale, perciò di natura concettuale. C'era infine un'altra specificità: lo schermo era piccolo rispetto a quello cinematografico per cui non poteva accogliere tutte le forme; per esempio (il caso è vero), non era adatta l'immagine di un leopardo che correva su una prateria. Quel leopardo sarebbe diventato un gatto sul praticello di casa.⁸¹⁸

La necessità di realizzare il video in tempo reale (e questo non cambierà quando, come vedremo, si avrà la possibilità della post-produzione) porta gli artisti a dover progettare in forma cartacea le proprie opere, anche per condividere gli intenti con i tecnici. Si era inoltre ben consci delle differenze tra il nuovo mezzo e la pellicola che, avendo un'immagine qualitativamente molto superiore e spesso a colori, non rispondeva all'estetica 'povera' e concettuale.

Probabilmente è anche in virtù del ritardo nell'uso del nuovo dispositivo rispetto al panorama nazionale e internazionale che per gli artisti è (quasi) da subito chiara la differenza tra l'uso di un dispositivo a scapito di un altro (pellicola o nastro magnetico) a fini documentari o di produzione artistica. Ma l'urgenza di usare il secondo mezzo è anche, più in generale, dovuta al fatto che, come testimonia Fassetta, «i *Nuovi Media*, così come sarebbero stati definiti poco dopo, possedevano il fascino della trasgressione, davano la sensazione di essere contemporanei al loro e al nostro tempo e, quindi, perfettamente in linea con i cambiamenti che si stavano delineando all'orizzonte».⁸¹⁹

⁸¹⁸ Cfr., Intervista Sartorelli in appendice a questa tesi [3.2]

⁸¹⁹ Cfr., Intervista Fassetta in appendice a questa tesi [3.5]

Se quindi alcuni artisti usavano il video in virtù delle sue caratteristiche specifiche, per altri a fianco a questo si trattava, più generalmente, di partecipare alla ideazione di nuove forme espressive, come spiega molto bene Luigi Viola quando tratta il nuovo rapporto tra arte e nuove tecnologie instaurato da lui e il gruppo di artisti vicini:

Il rapporto con il video nasceva dalla convinzione di quanto fosse essenziale per l'arte l'idea di ricerca, di sviluppo di nuovi linguaggi [...]. Allo stesso modo con cui mi sono occupato delle possibilità creative del video, per estendere il terreno dell'esperienza estetica, così ho mantenuto una costante attenzione, anche negli anni successivi, per i nuovi materiali [...] e le nuove strumentazioni [...]. Avveniva per l'arte quello che succedeva anche per la scienza. Era la tecnologia a precedere e a determinare gli esiti della creazione artistica, accelerandola. L'intelligenza dell'artista era prima di tutto quella di sapersi mettere in relazione con la tecnologia, aiutato in ciò dall'idea ancora dominante in quei primi anni '70, che arte fosse sinonimo di ricerca e che ricerca significasse avanguardia, proiezione costante in avanti, tensione verso il superamento. Trascorsa una prima breve fase in cui ancora le potenzialità del mezzo erano troppo limitate, [...] a partire da quando la galleria ha dato la possibilità di usare il nuovo mezzo di ripresa affiancandolo con una piccola centralina che consentiva alcune essenziali operazioni di montaggio, titolazione, ecc. mi interessavano, da una parte, proprio gli aspetti processuali del mezzo stesso, dall'altra, la possibilità di realizzare una sintesi, non diversamente raggiungibile, di parola, azione e immagine. [...]⁸²⁰

Si tratta dunque di far uso non solo del dispositivo videografico, ma di tutti i nuovi mezzi e il video, per un periodo, assume la funzione di *ri-mediatore* dei vari linguaggi che confluiscono tutti nell'immagine e nei suoni televisivi. Guardando in generale le opere degli artisti è possibile notare che in tutti i casi quest'ultimi iniziano la loro produzione a partire da un'indagine analitica *con* il mezzo nei confronti delle proprie discipline: film, pittura, fotografia, architettura, musica e performance sono i soggetti dell'indagine. Come afferma Luigi Viola in un secondo momento, mano a mano che la tecnologia migliorava, anche il rapporto degli artisti con il mezzo si faceva più stretto perché quest'ultimo consentiva sempre maggiore libertà nella manipolazione dell'immagine e del suono.

Con riferimento alle tecniche messe in campo e alla piattaforma tecnologica della galleria del Cavallino è bene evidenziare che anche se molti artisti dicono di non aver mai fatto uso di sistemi di post-produzione, questo può essere stato solo in una primissima fase perché differenze significative del sistema produttivo si hanno già di conseguenza dell'acquisto da parte di Paolo Cardazzo di

⁸²⁰ Cfr., Intervista Viola in appendice a questa tesi [3.6]

quella che Luigi Viola definisce ‘piccola centralina’ che consentiva i primi esperimenti rudimentali di montaggio e che viene successivamente rimpiazzata da una regia mobile, ovvero una colonnina di dispositivi (della Philips) composta da *sync generator*, *keying circuit*, *video-switcher*, *gen-lock circuit* e *wipe-insert circuit* e da quattro piccoli monitor di controllo.

La documentazione non consente di risalire alla data precisa dell’acquisto delle componenti ma a partire dall’analisi delle opere si suppone che questo debba essere avvenuto in diverse fasi: i primi segni dell’uso di un sistema di post-produzione si hanno nel video *Filarete* (1975) [Fig. 100; App., 4.D1]⁸²¹ di Sartorelli. In questo caso è sfruttato un effetto che consente il montaggio evitando lo ‘sgancio di quadro’ attraverso lo *switch* così che la seconda registrazione, visivamente, si sostituisce via via alla prima scorrendo in orizzontale sul monitor.

Una centralina era stata sperimentata poi anche da Varisco nel gennaio del 1976, quando è a Firenze per realizzare *Lining Up* di Davis con i tecnici del centro art/tapes/22, perché in questo caso come in quello di Iveković (Fiera dell’Arte di Bologna, maggio 1976) viene usato lo *split-screen*, tecnica (anche cinematografica) consentita solo grazie alla sovrapposizione di due immagini in video che vengono cancellate per metà [2.4.3]. [Figg. 48 e 53] Una sua evoluzione si ritrova durante il laboratorio del 1977 alla galleria del Cavallino [2.4.6], quando Sambin produce *Playing 4...8...12...* dove lo schermo è diviso questa volta in quattro parti; [Fig. 101] nello stesso contesto Luigi Viola realizza *Temporidentitas* che fa largo uso del montaggio del video in diretta, grazie alle diverse telecamere che inquadrano la scena e che vengono ‘switchate’ con un ritmo preciso dato dal metronomo. [Fig. 102]

Se qualche dispositivo tecnologico di post-produzione era quindi già stato adottato, è solo dall’inverno del 1977 che si può rilevare il primo uso della titolatrice sfruttata da Ambrosini nei sottotitoli del testo croato durante la realizzazione del video *Audioidentikit* (1977). [Fig. 103] Le foto che documentano le attività di post-produzione si trovano nell’archivio della galleria e mostrano Varisco nel salotto di Paolo Cardazzo mentre cerca di realizzare il video con il sistema di regia completo, non solo introducendo le lettere dei sottotitoli, ma anche sostituendo all’immagine della ragazza ricomposta dall’artista attraverso i ritagli di riviste, quella del vero ritratto di lei in fotografia. Questo era possibile grazie a un effetto specifico che consentiva di sovrapporre le due immagini e di fare emergere l’una o l’altra alternativamente. [Fig. 103]

Probabilmente questo tipo di sperimentazioni e soluzioni derivavano non tanto dal volere degli artisti ma dalle proposte di Varisco e Cardazzo che erano a conoscenza di alcune tecniche grazie

⁸²¹ Cfr., Schede delle opere (studi di caso) in appendice a questo volume. *Trittico Filarete* (Sartorelli, 1989) [4.D1]

(anche) a un volume molto specifico e preciso dedicato ai video-maker non professionisti dal titolo *The Video Primer. Equipment, Production and Concept* (1974).⁸²² Non è chiaro quando i due entrano in possesso del manuale, sta di fatto che, al suo interno, non solo è possibile individuare indicazioni utili anche oggi per una buona conservazione dei nastri e dei dispositivi associati; ma si trovano anche, cosa più interessante, consigli relativi alle tecniche messe in campo per la realizzazione di molte delle opere della galleria. È questo aspetto, connesso al fatto che quasi mai gli artisti fanno espresso riferimento all'uso di tecnologie particolari di post-produzione, che porta a pensare che non fossero mai quest'ultimi ad entrare nel merito delle soluzioni *tecniche* da adottare ma che, invece (come accadeva nel caso del Centro Video Arte, di art/tapes/22 e dello Studio 970/2) fossero Cardazzo e Varisco a proporre l'uso di particolari *escamotage* per la realizzazione dei progetti.

Lo studio dell'evoluzione della piattaforma tecnologica della galleria non è solo importante per indagare gli aspetti produttivi, ma anche per immaginare quali opere e in che modo venivano esposte all'interno della galleria e nelle altre istituzioni che in quegli anni hanno ospitato i video prodotti da Cardazzo e/o dal gruppo di artisti coinvolto. Per esempio, come testimonia, tra gli altri, Ambrosini, è solo l'acquisto dell'U-Matic che consente agli artisti di approfondire (e di confrontarsi con) l'uso che del nuovo dispositivo veniva fatto a livello internazionale: [Fig. 77]

Quando Paolo Cardazzo comprò il primo U-Matic iniziò ad esporre alla galleria molti video della durata dai quindici ai venti secondi. Erano delle cose fatte molto bene, ma nella maggior parte dei casi si trattava di *performance* registrate. Io li ho subito capito che si era messa in moto la macchina americana, che appena starnutisci crea il Fluxus. Mi ricordo di una fotografia dell'opera *Feed the piano* di Le Monte Young dove il performer, tenendo in mano del fieno, va verso il pianoforte. Al Cavallino l'avremmo considerata una cosa da ridere e basta. Conoscevo anche i lavori di Nam June Paik, di cui lessi alcune cose, soprattutto dal punto di vista musicale. [...] Ho conosciuto anche Charlemagne Palestine e Bill Viola; Cardazzo aveva preso quest'ultimo molto sul serio perché era persona disponibile, creativa, che aiutava nella produzione dei video e ne faceva anche di suoi.⁸²³

L'U-Matic, dunque, ancor prima che gli artisti italiani potessero usarlo per registrare (a colori) nel 1978, era il formato in genere più diffuso per la distribuzione della videoarte e in Italia i primi sistemi di questo tipo compaiono nei vari centri di produzione a partire dal 1975-76 circa. Solo

⁸²² Cfr., Richard Robinson, *The Video Primer. Equipment, Production and Concept*, Links books, New York, 1974

⁸²³ Cfr., intervista Ambrosini in appendice a questo volume [3.7]

grazie all'U-Matic, inoltre, è possibile la circolazione e l'esposizione delle opere a livello internazionale ed è anche per questo che i lavori in video degli artisti italiani ebbero una diffusione più ampia solo quando il centro di produzione inizia a registrare o a migrare sul nuovo formato le opere.

Venendo ora alle pratiche espositive, in generale Sartorelli è molto chiaro nel dire che gli allestimenti delle mostre dedicate alla videoarte e/o che comprendevano anche una parte relativa a questa particolare forma espressiva erano spesso inadeguati. Come peraltro già scriveva Restany nel 1975 parlando delle 'video-mostre' come 'video-mostri' [1.3.4], anche Sartorelli sostiene che i video monocanale venivano trasmessi, uno di seguito all'altro, su più monitor all'interno di un'unica stanza creando una confusione visiva e sonora che non consentiva una giusta fruizione dell'opera, soprattutto quando quest'ultima consisteva solo in ciò che veniva trasmesso dal monitor. Diverso è il caso, invece, degli allestimenti delle mostre personali o collettive negli spazi privati o - raramente - pubblici - come lo stand fieristico del Cavallino dal 1975 al 1977 e la stessa galleria del Cavallino. Qui i video venivano sì trasmessi su un unico monitor ma si ponevano in relazione, nella maggior parte dei casi, con altre opere realizzate su altri mezzi (fotografici, cartacei, filmici ecc.) esposte nello stesso spazio. [Fig. 49] Dal 1976, inoltre, le opere in video erano mostrate in una saletta laterale della galleria del Cavallino dedicata espressamente alle proiezioni e alle trasmissioni e provvista di due o più file di seggiole. [Fig. 104]

Se, come si vedrà trattando gli studi di caso, fino al 1977 e per alcuni degli artisti anche in seguito, il video sarà preso unicamente nella forma monocanale, a partire da questo anno per alcuni di loro come Sambin, Ambrosini, Sillani, Viola e più tardi (anni ottanta) Sartorelli, inizia una fase in cui il dispositivo videografico viene utilizzato all'interno di installazioni o performance anche 'multimediali'. Le opere in questo caso sono prodotte dagli artisti anche in collaborazione con il centro di produzione veneziano e, a partire dal 1979, con la cooperativa Audio e Video. Ma non saranno mai esposte alla galleria bensì in occasione di eventi prevalentemente pubblici, in Italia e all'estero.

Si arriva, quindi, alla fine degli anni Settanta; il panorama artistico, come si è già evidenziato [1.2.2; 2.4.5], sta mutando. Tutti gli artisti lo confermano quando vedono verso il termine del decennio un cambio sostanziale nella progettazione culturale nazionale e nella nozione generale di arte. Luigi Viola riporta un'interessante lettura di questo passaggio storico:

Tra anni Settanta e anni Ottanta c'è stata indubbiamente una svolta, ben percepita, tanto che nel maggio 1980 ho sentito il bisogno di parlare "a proposito dell'arte nuova"

riferendomi a quel momento di passaggio e alla rinascita di una sensibilità romantica; questa veniva a coincidere con un momento, a mio giudizio, alquanto artificioso di riscoperta della pittura, organizzato immediatamente in moda giovanile ed espressione di un riflusso mercantilisticamente produttivo.

Dopo essere stata dilatata ai suoi confini estremi, ai *quasars* dell'universo estetico, l'area della ricerca si presentava come il luogo di una massima implosione, pienamente verificabile nella società in tutte le sue diverse articolazioni. [...] Mentre cioè la ricerca più originale si muoveva nella direzione di una saldatura tra i valori del presente e del passato, dei nuovi media e della pittura, senza perdere il senso della propria identità storica, c'era chi non sapeva proporre nulla di meglio del solito *revival*, il quale, sotto il richiamo alla tradizione e nell'appello carico di risvolti emotivi, innescava una carica regressiva tesa al sostanziale rifiuto di una pratica artistica che continuava ad ancorarsi alla realtà piuttosto che proporsi come diletto per salottieri benpensanti. [...] ⁸²⁴

Da un lato, dunque, la sperimentazione inter-mediale per questi artisti continuerà in forme (anche) pittoriche, meno concettuali e più 'libere'. Dall'altro, tra anni Settanta e Ottanta, si assiste sempre di più a un ritorno ad una concezione più tradizionale del fare artistico che progressivamente mette a parte, dimenticandolo, il fondamento storico delle tendenze più sperimentali e concettuali e più strettamente legate alla realtà e al territorio, per tornare ad un'arte intesa in termini di merce di scambio «per salottieri benpensanti».

Anche Fassetta rileva questo passaggio critico che sancisce la fine dell'esperienza laboratoriale e la dispersione degli artisti che, a partire da questo momento, seguiranno ognuno un percorso diverso prediligendo nella maggior parte dei casi una sola tecnica o disciplina attraverso la quale continuare la propria sperimentazione e produzione:

Io l'ho sentita come una crisi profonda, la perdita di lucidità, di una linea di ricerca, d'indagine e di responsabilità nei confronti della società. Un ritorno alla pittura in un modo assolutamente selvaggio, primitivo, quando non c'era più bisogno di tornare (solo) a quel linguaggio. C'era il problema di trovare un'idea alternativa. È stato un momento in qualche modo preparato dagli anni '70 che poi è esploso negli anni '80. Queste cose nascevano dalla crisi dell'intellettuale. La fine delle ideologie, la contestazione dei partiti politici...bene o male noi negli anni '70, pur chiusi nei nostri mondi, ci sentivamo partecipi di un fenomeno di cambiamento, eravamo convinti che le cose che facevamo potessero essere dei segnali, ci si sentiva all'interno di un discorso più ampio; negli anni Ottanta vi fu un totale cambiamento di prospettiva e ognuno di noi ha preso una sua strada. ⁸²⁵

⁸²⁴ Cfr., Intervista Viola in appendice a questa tesi [3.6]

⁸²⁵ Cfr., Intervista Fassetta in appendice a questa tesi [3.5]

3.3.5 (II° Parte) Studi di caso e interviste specifiche

Dopo aver ricostruito il periodo di formazione e il percorso di ognuno degli artisti coinvolti, materia del primo e del secondo incontro, durante il terzo appuntamento, come si è anticipato [3.3.1], la struttura dell'intervista è stata modificata e sono state poste domande più specificamente rivolte ad un'opera che, nel corso dei primi due incontri, si era constatato essere particolarmente problematica e che per questo è stata selezionata come studio di caso. Il motivo per cui qui si passa dall'analisi del contesto culturale a questioni più strettamente rivolte alla conservazione, alla preservazione, alla catalogazione e all'accesso è dovuto al fatto che questa seconda parte dell'intervista non può prescindere dalla prima, a meno che non siano già stati svolti esaurienti e affidabili studi sugli artisti e sulle opere nel particolare periodo oggetto di studio. Ma questo non era il caso degli artisti qui trattati. Inoltre, come si è messo in evidenza nella prima e seconda parte della tesi, non si può prescindere da uno studio sistematico del decennio trattato dal punto di vista storico artistico. Solo così è possibile determinare le reali influenze degli artisti, la complessità dei loro 'discorsi' (non riducibili ad un unico mezzo e/o ad un unico tema) e il contesto culturale, politico, sociale, artistico più o meno allargato in cui si trovano ad operare.

Per l'analisi approfondita della storia culturale di un'opera di Media Art che faccia uso del dispositivo videografico negli anni Settanta, un'indagine specifica che coinvolga l'artista e/o il suo archivio è imprescindibile. Infatti, solo ricostruendo il percorso di ognuno degli artisti è possibile determinare i luoghi in cui è stata esposta l'opera successivamente alla produzione con la (e/o esposizione alla) galleria del Cavallino perché, come si è già anticipato, Paolo Cardazzo non sempre parteciperà con gli artisti alla promozione delle opere (video e non video) e questo accadeva allora come oggi.

Ancor prima di sottoporre agli artisti la seconda parte dell'intervista, è necessario studiare e approfondire ogni singolo studio di caso, il che significa: individuare tutta la documentazione e tutte le componenti dell'opera (in forma cartacea, grafica, bibliografica, fotografica, cinematografica, videografica); digitalizzarle, soprattutto in vista dell'archiviazione virtuale; ricostruire i contesti espositivi e, soprattutto, le modalità di allestimento; individuare l'ambito e/o il centro di produzione ed eventualmente rintracciare altre copie o componenti dell'opera che non erano ancora emerse nel corso delle prime indagini.

Avendo a disposizione tutto il materiale accessibile si può quindi costruire l'intervista che sarà sì simile per ogni artista, ma costruita *ad hoc* per ogni singolo studio di caso facendo emergere le

problematiche, spiegandole agli artisti e cercando di individuare, anche in termini di conservazione e preservazione, il loro punto di vista. Questo, come si è detto nelle premesse della terza parte, [3.1] non significherà necessariamente seguire quanto indicato dagli artisti in materia di, ad esempio, digitalizzazione dei supporti. L'esigenza dello storico dell'arte/conservatore di accedere, se non all'opera, a un suo documento al fine di trasmetterlo alla storia futura deve portare ad andare oltre il volere - *l'intenzione conservativa* - dell'artista qualora quest'ultimo si opponga. Così come, quando l'artista spinga per un aggiornamento del *display* di visione, si dovrà sempre tenere conto delle modalità percettive passate dell'epoca documentandole e ri-datando la *variante* aggiornata al momento in cui è stata riproposta in una nuova modalità.

Per ciò che concerne i cambiamenti della forma espressiva utilizzata dovrebbero essere poste una serie di domande che, per la loro specificità, è compito di chi intervista individuare caso per caso (pittura; lavori su carta; fotografia; scultura; installazioni; Media Art). Questo ha permesso di approfondire soprattutto gli aspetti riferiti alla digitalizzazione, alla storia e alla ri-esibizione delle opere.⁸²⁶ Per individuare alcune altre possibili domande riferite alla forma performativa è stato preso in considerazione il questionario ipotizzato da Jon Ippolito, curatore associato di Media Art presso il Solomon R. Guggenheim Museum di New York. All'interno del saggio *Accommodating the Unpredictable: The Variable Media Questionnaire* (2003), egli elenca i punti che dovrebbero essere toccati nel momento in cui si voglia compilare un questionario da proporre all'artista performativo: «*Props; Set; Costumes; Performers; Number of performers; Format of instructions; Instructions to apply to...; Documentation of new performances; Audience location; Synchronization of performance*».⁸²⁷ Non sono state poste delle domande così specifiche e dirette, che sono più adatte alla forma di un questionario, ma si è portata comunque l'attenzione anche su questi argomenti e, durante l'intervista, così come nella successiva fase di analisi del risultato, i suddetti punti sono stati presi in considerazione con particolare attenzione.

Si è anticipato nelle premesse [3.1] che nel caso di Ambrosini l'intervista non è completa dell'ultima parte. Nonostante l'incompletezza si è scelto comunque di prendere in considerazione l'opera e quindi di procedere con gli interventi di ricostruzione e catalogazione dello studio di caso

⁸²⁶ Nel volume *The Artist Interview* è prevista una parte costituita da esempi pratici tra i quali quello con Abramovič, la quale dichiarava la necessità di rendere sempre partecipe l'artista nella riproposta delle performance e non considerava che le foto e il materiale audiovisivo di documentazione fossero sufficienti a rendere comprensibile e comunicativo il lavoro. Per questo motivo l'artista aveva riproposto il re-enactment di alcune performances dove non era più lei ad agire, ma altri "attori" sotto precise indicazioni. Si è dunque scelto di porre una serie di quesiti relativi a questa particolare problematica agli artisti. Cfr., mostra organizzata al MOMA dal titolo *Marina Abramovič: The Artist Is Present*, catalogo e mostra a cura di Klaus Biesenbach, 14 marzo - 31 maggio, 2010. Per maggiori informazioni si veda www.moma.org [visitato in data 2/09/2016]. Cfr., anche Lydia Beerkens, *The Artists Interview...* Heyningen, 2012

⁸²⁷ J. Ippolito, *Accommodating the Unpredictable: The Variable Media Questionnaire*, in J. Ippolito, A. Epocas e C. Jones (a cura di), atti del convegno *The variable media approach. Permanence through change*, Guggenheim, New York, 2003; scaricabile nel sito www.variablemedia.net [visitato in data 2/09/2016].

anche in assenza dal parere dell'artista, per sottolineare l'esigenza di costruire delle linee guida di un processo che procedano indipendentemente dall'artista e, piuttosto, si mantengano reversibili in vista di nuove scoperte e nuovi studi.

Un'ultima analisi fondamentale nel momento in cui si voglia progettare l'archiviazione digitale delle opere è infine quella sull'accessibilità, elemento ritenuto importante da Laurenson, la quale pone la questione all'ultimo posto del suo modello d'intervista, in seguito all'indagine sul *video material*, sulle problematiche riguardanti il *copyright and editions* (che sono state ugualmente prese in considerazione) e sulle modalità di presentazione dell'opera.⁸²⁸

Venendo ora agli studi di caso e a ciò che è emerso dal loro studio approfondito, anche in collaborazione con gli artisti, è prima di tutto importante dire che si tratterà di quest'ultimi non in ordine cronologico ma in relazione alla forma artistica nella quale sono state ideate e/o sono state poi esposte le opere (e lo stesso ordine è dato in appendice alle schede compilate, a cui si rimanda in questo modo x. es App., 4.A), a partire dalla prima e meno complessa, ovvero il video monocanale di Fassetta dal titolo *Immagini per un video* (1979) [App., 4.A; Fig. 105].⁸²⁹ Quest'ultimo, realizzato durante il terzo video laboratorio programmato alla galleria del Cavallino nel 1979, si presenta come un'unica sequenza in bianco e nero molto probabilmente prodotta a partire da un dispositivo 1/2" Sony ma poi ultimata mediante la nuova tecnologia U-Matic e conservata solo su questo formato. L'uso del bianco e nero al posto del colore è quindi dettato da una scelta estetica e questo è confermato dall'artista.

Il titolo fa riferimento alla serie di immagini fotografiche o pittoriche riprodotte su diapositive che, secondo Fassetta, potrebbero essere usate per la realizzazione di un qualsiasi video e che riproducono alcuni schizzi dello stesso artista o paesaggi e dettagli dei quali è difficile intuire i contorni. Si aggiunge poi il confronto tra i diversi tempi rappresentati dai mezzi utilizzati per la produzione artistica e, in particolare, tra quello della fotografia e quello del video; la prima memorizza, il secondo è da usarsi in tempo reale. Ma l'opera monocanale si gioca anche sullo studio del supporto dell'immagine che qui si fa immateriale perché ciò che si vede è in realtà il frutto della luce proiettata su un'ampia garza sostenuta, come si nota dai disegni preparatori, [Fig. 106] grazie alla costruzione di un telaio in ferro.

⁸²⁸ Come si vedrà in appendice, nel caso della catalogazione con la OAC 4.0 è previsto un paragrafo strutturato dal titolo Accesso ai dati (AD) che consente di riportare l'opinione dell'artista e/o dell'avente diritto in merito e che è stato compilato in base a quanto dichiarato da Angelica Cardazzo e dagli stessi artisti. Cfr., P. Laurenson, *The Conservation and Documentation of Video Art*, 1999. In www.incca.org [visitato in data 2/09/2016].

⁸²⁹ Cfr., Schede delle opere (studi di caso) in appendice a questo volume. *Immagini per un video* (Fassetta, 1979) [4.A]

Il particolare materiale sul quale è proiettata la luce fa sì che quest'ultima trapassi la garza per stamparsi poi sul muro retrostante sdoppiando l'immagine. Come spiega lo stesso artista:

In quella fase del mio lavoro ero maggiormente interessato all'indagine sulle diverse possibilità di lettura che il video permetteva rispetto alla normale restituzione fotografica. Venendo io dalla pittura, portare il piano dell'opera a livello radiografico significava superare la superficie opaca e la stessa materia costitutiva dell'immagine. Stabilire cioè una relazione tra ciò che è dell'opera e gli altri elementi esterni che ne possono indagare le celate ragioni. Dissolvenze, sfocature e primi piani costituiscono atti partecipativi dello spettatore in un percorso non definito da una traccia bensì da emozioni visive sino alla consumazione delle immagini nell'assenza di luce.⁸³⁰

Nel video si fa dunque uso delle tecniche citate perché l'artista, portando avanti la lezione dello spazialismo, vuole sperimentare le diverse forme di rappresentazione e di percezione dell'immagine al di là del supporto nel quale quest'ultima si trova - momentaneamente - a vivere. Come in una specie di soggettiva l'obiettivo della telecamera, tra zoom e sfocature, consente all'artista non solo di portare al centro del discorso il dispositivo come occhio analitico sulla realtà, ma anche di approfondire il paradosso della materia *immateriale* costitutiva dell'arte e di coinvolgere lo spettatore nell'indagine per porlo di fronte alle riflessioni dell'artista.

Per ciò che concerne le problematiche poste dallo studio di *Immagini per un video*, come si diceva, l'opera era quella meno complessa ed era conservata in sole due copie, entrambe U-Matic, la cui differenza è unicamente relativa al diverso sistema di produzione dei cartelli che in un caso si presentano ancora scritti a macchina mentre, nell'altro, sono prodotti con la titolatrice. Si può quindi parlare, in questo caso, di variante, dove con questo termine si indicheranno i cambiamenti non significativi (tecnici o contenutistici) della componente audiovisiva tra due indicate dallo stesso titolo, dei quali non è necessario tenere conto in fase di catalogazione, se non eccezionalmente. Si tenga fin da subito presente - e si vedrà nel prossimo capitolo [3.4] come questa distinzione sia fondamentale nel corso della catalogazione - che il termine 'variante' può essere usato in due accezioni e, infatti, può anche indicare i cambiamenti significativi (contenutistici e/o tecnici) della forma espressiva concreta nella quale si manifesta l'opera e non la sua componente audiovisiva.

Si ritornerà su questo; rimanendo però ancora concentrati sul solo testo audiovisivo, vi può essere il caso in cui, invece di varianti, ci si trova di fronte a versioni, e questo avviene quando si notano cambiamenti significativi (tecnici o contenutistici) della componente audiovisiva tra due indicate

⁸³⁰ Cfr., Intervista Fassetta in appendice a questa tesi [3.5]

con lo stesso titolo, come avviene in *Progetto restituito* (1976) [App., 4.B; Fig. 88]⁸³¹ di Celli e Sillani e *Do You Remember this Film?* (1979) [App., 4.C1; Fig. 107]⁸³² di Luigi Viola, le quali sono opere video monocolore rifatte in una seconda versione. Nonostante, infatti, il contenuto, il titolo e parte del girato non cambino, non solo i cartelli ma anche il sistema produttivo si modificano: Celli e Sillani producono la prima versione, come si è anticipato [3.3.3], nel 1976 a Trieste su 1/2" *open-reel*, all'interno dello studio degli architetti Celli e Tognon; la seconda, invece, viene realizzata negli spazi del Cavallino durante il primo video-laboratorio del 1977 mediante tecnologie molto simili ma sfruttando la parete nera della galleria, grazie alla quale è possibile visualizzare meglio il contenuto della pellicola cinematografica e delle diapositive proiettate, registrate e montate a fianco delle immagini video. [Fig. 88]

Luigi Viola idea invece l'opera nel 1979 a colori facendo uso anche del film non solo per la proiezione di immagini poi registrate in video, ma mettendo in mostra il dispositivo di proiezione e il fascio di luce prodotta. Nel 1982 Paolo Cardazzo, all'interno delle attività svolte dall'oramai società Audio e Video, rifarà l'opera. Nella prima versione, per poter sovrapporre alla proiezione in pellicola le carte lucide con stampate tappezzerie casalinghe (che hanno l'intento di ricondurre lo spettatore ad una dimensione domestica, tema centrale dell'opera), viene usato lo sfuocato in modo tale da nascondere il processo produttivo. Nella seconda versione questo *escamotage* è sostituito dall'uso di un 'tavolo da regia' che consente la sovrapposizione di più immagini a colori. [Fig. 108]

Se, dunque, nel caso di Fassetta, si è di fronte a varianti che si distinguono tra loro solo per la presenza di diversi sistemi di titolazione nei cartelli, nei casi di Luigi Viola, Celli e Sillani si può parlare di diverse versioni in quanto non cambiano unicamente i cartelli ma anche il testo audiovisivo e le tecniche produttive impiegate. Conseguentemente, nel corso della video-preservazione e della successiva catalogazione, alle versioni è stato dato un peso rilevante e si è dedicata una scheda catalogografica specifica, mentre alle varianti si è attribuito un ruolo secondario e queste sono state considerate come copie delle quali è necessario tenere presente le differenze di titolazioni.

Con particolare riferimento, poi, a *Do You Remember this Film?*, ma anche a *Filarete* (1975) [App., 4.D1; Fig. 100]⁸³³ di Sartorelli e a *Il tempo consuma* (1978) di Sambin, [App., 4.E; Fig. 70]⁸³⁴ vi è un altro aspetto significativo da tenere in considerazione; infatti, se in un primo momento queste opere sono state realizzate come video monocolore e dunque pensate per essere trasmesse da sole,

⁸³¹ Cfr., Schede delle opere (studi di caso) in appendice a questo volume. *Progetto restituito* (Celli e Sillani, 1976) [4.B]

⁸³² Cfr., Schede delle opere (studi di caso) in appendice a questo volume. *Do You Remember this Film?* (Viola, 1979) [4.C1]

⁸³³ Cfr., Schede delle opere (studi di caso) in appendice a questo volume. *Filarete* (Sartorelli, 1989) [4.D1]

⁸³⁴ Cfr., Schede delle opere (studi di caso) in appendice a questo volume. *Il tempo consuma* (Sambin, 1989) [4.E]

nel corso del tempo le componenti audiovisive sono state impiegate anche all'interno di installazioni che portavano lo stesso o un altro titolo. Del primo caso fanno parte le opere di Luigi Viola e Sartorelli che saranno trasmesse in seguito nelle installazioni multimediali dai titoli, rispettivamente, di *I looked for... (da Alice 1977)* (1980) [App., 4.C2; Fig. 108]⁸³⁵ composta anche da fotografie e oggetti concreti; e *Trittico Filarete* (1988) [App., 4.D2; Fig. 100]⁸³⁶ composta da un pannello grafico, dal video e da un disegno computerizzato che rappresentano tutti lo stesso soggetto, ovvero la città immaginaria progettata da Antonio Averlino detto il Filarete nel suo *Trattato d'architettura* (1460-1464) e chiamata Sforzinda in onore di Francesco Sforza.

Del secondo caso, ovvero di un'opera in video pensata monocanale che poi viene reimpiegata in un'altra opera titolata nello stesso modo, fa parte *Il tempo consuma* che è complessa sia dal punto di vista produttivo perché l'artista impiega il già citato sistema *video-loop* [1.3.8; 2.4.8]; sia per la sua forma in quanto, nel 1980, il video monocanale sarà 'ri-utilizzato' nell'omonima installazione multicanale assieme ad altri video prodotti dal Cavallino nel 1980, quando il centro di produzione è già cooperativa.⁸³⁷ [Fig. 70]

Di conseguenza a quanto si è già detto in relazione alle varianti dell'opera e non della componente audiovisiva e in accordo con i pareri degli artisti si è scelto di considerare le installazioni multimediali citate opere a sé stanti rispetto a quella video monocanale anche in virtù della diversa titolazione utilizzata; mentre si è deciso di individuare nella video installazione di Sambin una delle varianti perché si presenta con lo stesso titolo e ed è concettualmente simile, ma si manifesta attraverso una diversa forma espressiva rispetto al video monocanale.

Come si è già accennato, si tornerà su questi aspetti nel quarto capitolo [3.4]. Qui si devono fare ancora delle riflessioni per ciò che concerne il video monocanale *Il tempo consuma*.⁸³⁸ È infatti anche necessario dire che quest'ultimo è stato allestito durante la mostra *EgosuperEgoalterEgo. Volto e Corpo Contemporaneo dell'Arte* (Claudio Crescentini, 2015) nel 2016 al Museo d'Arte Contemporanea di Roma (MACRO) su un monitor a tubo catodico, privo di audio, senza che per

⁸³⁵ Presentata alla già citata mostra *Camere Incantate. Video, cinema, fotografia e arte negli anni '70* a cura di Fagone a Milano, Palazzo Reale. Cfr., Schede delle opere (studi di caso) in appendice a questo volume. *I looked for... (da Alice 1977)* (1980) (Viola, 1979) [4.C2]

⁸³⁶ L'opera è allestita da Sartorelli nel 1988 all'interno del Padiglione d'Arte Contemporanea di Ferrara; cfr., Schede delle opere (studi di caso) in appendice a questo volume. *Trittico Filarete* (Sartorelli, 1989) [4.D2]

⁸³⁷ Presentata alla già citata mostra *Camere Incantate. Video, cinema, fotografia e arte negli anni '70* a cura di Fagone a Milano, Palazzo Reale. Cfr., Schede delle opere (studi di caso) in appendice a questo volume. *Il tempo consuma* (Sambin, 1989) [4.E]

⁸³⁸ È stato anche possibile rilevare che Paolo Cardazzo e Sambin, probabilmente in vista di una diffusione internazionale e, dunque, a partire dal 1978, producono il video non solo in italiano, ma anche in inglese, con titoli appositamente tradotti; lo stesso è accaduto per alcuni dei video di Ambrosini come *Videosonata*.

l'allestimento sia stato coinvolto l'artista.⁸³⁹ [Fig. 70] Si è deciso di non considerare questa come una delle possibili varianti dell'opera non perché non era stata approvata da Sambin - si è già detto della necessità, in alcuni momenti, di 'ignorare' *l'intenzione dell'artista* o dell'impossibilità di raccogliere un'opinione in merito - ma perché, così come disposto il monitor, non era possibile udire l'audio del video, elemento essenziale non solo per una giusta fruizione dell'opera, ma parte *essenziale* senza la quale l'opera non *sussiste* che in maniera frammentata.⁸⁴⁰

Questi aspetti rendono evidenti non solo l'approccio *astorico* e *afilologico* contemporaneo (più o meno consapevole e/o dichiarato) a forme espressive e audiovisive passate come quelle qui analizzate, ma anche e soprattutto la necessità di studiare approfonditamente la storia culturale e il percorso dell'artista anche in vista dei ri-allestimenti delle opere. Sapendo che Sambin parte allo stesso tempo dallo studio delle arti visive e musicali e che è proprio in questo rapporto che si svolge la sua ricerca, soprattutto con il video e in particolar modo negli anni Settanta - ma il discorso vale fino alle opere più contemporanee - si sarebbe forse evitato di 'dimenticare' la rilevanza del suono. Ma sarebbe bastato osservare attentamente l'opera per allontanare dalla tentazione di esporre il video senza audio perché l'artista, mentre muove il volto a mo' di metronomo di fronte alla telecamera, recita la seguente frase «il tempo consuma le immagini, il tempo consuma i suoni» che non solo è un diretto riferimento al tema del tempo e della storia che via via si perde, ma anche al processo realizzativo del video e a quanto accade - letteralmente - durante lo svolgersi del nastro che girando in *loop* fa consumare progressivamente sia le immagini che i suoni.

Diverso è il caso in cui la pratica espositiva sia di tipo re-interpretativo, ovvero indirizzata a procedere con una ricostruzione e ri-presentazione non filologica ma adattata al *gusto* contemporaneo, come avviene per il video monocanale *Videosonata* (1979) di Ambrosini [App., 4.F; Fig. 109],⁸⁴¹ il quale è stato preso in considerazione non tanto per l'uso della doppia lingua (la lunga spiegazione dell'artista che nel video originale è in italiano è stata doppiata dallo stesso in

⁸³⁹ Cfr., catalogo della mostra C. Crescentini (a cura di), *EgosuperEgoalterEgo. Volto e Corpo Contemporaneo dell'Arte*, Mostra organizzata al MACRO (Museo d'arte Contemporanea di Roma) e dal CSC-CN (Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale), 27 novembre 2015-8 maggio 2016, Palombi Edizioni, 2015. Non solo durante la mostra l'opera di Sambin è allestita male, ma per la realizzazione delle schede delle opere è evidentemente stato copiato il materiale tratto dal sito senza che sia citata la fonte di riferimento. I video conservati al MACRO sono stati donati da Paolo Cardazzo a Luca Massimo Barbero durante la sua dirigenza del MACRO ma l'accordo cartaceo è stato sottoscritto in occasione del convegno tenutosi nel museo Roma, dal 19 al 20 aprile 2012 da Angelica Cardazzo, per intercessione di Marco Fabiano, il responsabile dell'archivio video del museo.

⁸⁴⁰ Non si tratterà per ragioni di spazio della scelta di allestire il monitor dietro un vetro. Né delle motivazioni che hanno portato ad affiancare il lavoro di Sambin di fine anni Settanta, sempre su tubo catodico, ad alcuni film d'artista romani (che dovrebbero essere visti, piuttosto, in proiezione) della fine degli anni Sessanta. Quest'ultima scelta tuttavia è particolarmente opinabile non solo per i diversi supporti in cui è stato iscritto il contenuto audiovisivo digitale mostrato, ma anche perché le opere sono affiancate solo per l'evidente somiglianza *iconografica* data (non sempre) dalla presenza del volto al centro dell'immagine. In particolare, sono stati affiancati al video di Sambin il film di Franco Angeli, *Renato Castellani*, 1967; Plinio De Martiis, *Ritratti (Tano Festa, Cesare Tacchi, Eliseo Mattiacci)*, 1967 messi a disposizione dal Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale, Roma.

⁸⁴¹ Cfr., *Schede delle opere (studi di caso) in appendice a questo volume. Videosonata (Ambrosini, 1979) [4.F]*

inglese e registrata nel secondo canale audio del video) quanto per il fatto che, ultimamente, il 30 maggio del 2014, alla rassegna all'*Experimental Film and Video Festival* di Zurigo, durante la serata dedicata alla proiezione dei video del Cavallino a cura di Partridge e Leuzzi, Ambrosini è stato coinvolto nella riproposta in forma performativa, suonando *live* la tastiera visibile anche nel video e proiettando l'immagine di quest'ultimo sulla parete di fronte al pubblico.⁸⁴² Il riallestimento di *Videosonata* è anche significativo del ruolo che dovrebbe avere la documentazione in video - soprattutto oggi, di fronte al progresso tecnologico in atto - in qualità di testimonianza di come e in che contesto si sono svolti 'in fatti', ovvero in che modalità è stata riproposta l'opera.

La documentazione in video cui si è potuto avere accesso conferma che, come racconta anche Ambrosini, non è solo il *re-enactment* ad essere stato improvvisato (quando Ambrosini inizia a suonare non si sente il suono della sua tastiera ma quello proveniente dal video e la correzione viene fatta in diretta) ma anche la stessa documentazione. La telecamera che riprende non è posta dal punto di vista del pubblico che può assistere contemporaneamente all'azione di Ambrosini e alle immagini proiettate nel video, ma si trova di lato e punta solo verso l'artista rendendo la documentazione certo funzionale come testimonianza ma non utile per cercare di restituire la dimensione percettiva degli spettatori. [Fig. 109]

Il problema della documentazione di eventi effimeri e/o performativi non è solo contemporaneo naturalmente e lo si è visto nella prima e nella seconda parte della tesi. Anche quando si pensi ad opere videoartistiche, non è detto che l'intervento di preservazione dei supporti video consenta il recupero dell'opera, soprattutto quando il dispositivo viene utilizzato *live*. Se durante la performance di Ambrosini del 2014 si assiste all'uso dell'immagine video proiettata pre-registrata e, quindi, si è in possesso della componente audiovisiva, come accade in *Identità 1:1* (1979) [App. 4.G; Fig. 64]⁸⁴³ di Sillani vi può essere anche il caso in cui non vi sono tracce audiovisive della componente audiovisiva perché quest'ultima non è stata registrata e a documentarla rimangono solo le fotografie che Paolo Cardazzo ha diligentemente prodotto durante il *Video Show Ferrara*, la già citata manifestazione organizzata dal gallerista veneziano in collaborazione con Bonora nel 1979 [1.3.8]. L'opera, che si inserisce perfettamente all'interno della ricerca del fotografo, a quel tempo impegnato nel confronto tra i vari mezzi a disposizione, consiste nell'azione dell'artista che mediante l'uso della polaroid, la quale consente la produzione istantanea della foto, analizza le differenze tra i due mezzi e tra realtà e sua riproduzione.

⁸⁴² La documentazione video è stata prodotta e consegnata alla sottoscritta da Laura Leuzzi.

⁸⁴³ Cfr., *Schede delle opere (studi di caso) in appendice a questo volume. Identità 1:1* (Sillani, 1979) [4.G]

Sul palco della Sala Polivalente di Palazzo Massari a Ferrara sono disposti un monitor, un video registratore e uno dei primi proiettori video con annesso pannello. Quest'ultimi trasmettono quanto ripreso da una delle due telecamere: quella che dai disegni preparatori sembra essere utilizzata per le panoramiche sulla performance che vengono mostrate in diretta, in video-proiezione, affinché le azioni siano visibili anche a distanza; e quella invece che è fissa e riprende una porzione definita di una delle pareti della Sala Polivalente. Su uno di questi muri laterali è stata affissa una fotografia che l'artista, in un processo ripetitivo tipico della produzione meccanica, fotografa in alcune sue parti per poi riattaccare le polaroid realizzate esattamente sopra la medesima porzione fotografata e ripresa. Da questa sovrapposizione si crea un doppio rapporto di identità tra il reale e i mezzi di riproduzione. In un secondo momento la stessa operazione eseguita sulla fotografia appesa al muro viene riproposta - questa volta fotografando le parti del monitor che trasmette l'immagine della foto - in modo tale che, nuovamente, si crei un'interferenza tra i vari piani della realtà e della sua rappresentazione.

Quando si è chiesto a Sillani in che modo l'opera performativa potrebbe essere presentata oggi, egli ha risposto che metterebbe a disposizione del pubblico le fotografie e l'intervista perché non ritiene sia possibile ricostruire realmente la vera percezione del pubblico; la *performance* aveva senso nel suo contemporaneo e oggi gli spettatori avrebbero reazioni diverse alle stesse azioni. Poiché il corpo dell'artista è uno degli elementi dell'azione performativa e dunque, una delle componenti dell'opera, la scelta di non eseguire il *re-enactment* dipende in questo caso completamente dall'artista; ciò tuttavia non significa che si possa cancellare la memoria e il senso dell'operazione svolta.

Anche qualora l'artista e/o il conservatore scelgano di ri-esibire l'opera di Media Art, la particolare essenza di quest'ultima e il suo basarsi su tecnologie porta comunque a dover confrontarsi con il problema dell'obsolescenza. Vi sarà quindi sempre la necessità di tenere traccia delle modifiche eseguite sull'opera o sulle sue componenti. Se poi l'opera non viene 'musealizzata' ma viene conservata solo nella sua forma *latente* nell'archivio, allora si avrà il problema di come rendere conto della sua 'forma' e della sua storia (culturale e conservativa). È qui che si rende evidente l'esigenza di un sistema catalografico delle opere - necessariamente digitale - che porti con sé tutta la documentazione emersa nel corso della ricerca, che consenta di distinguere tra varianti, versioni e copie dell'opera e/o della componente audiovisiva, che renda conto delle parti concrete esistenti (nastro magnetico/fotografie/pellicole ecc.) o esistite (dispositivi di lettura, di trasmissione, di registrazione e di proiezione) e di tutto il processo di preservazione messo in atto. Di questo si tratterà più approfonditamente l'ultimo capitolo [3.4].

3.4 Fase III: Le opere, video-preservazione e scheda catalografica

3.4.1 Dal nastro analogico all'oggetto digitale

Come si diceva nel secondo capitolo [3.2], la migrazione, ossia la trascrizione dell'intero contenuto del nastro su un supporto digitale, è esclusivamente a fini preservativi e dà come risultato una copia conservativa – un file non compresso – che non consiste ancora nel recupero dell'opera perché quest'ultima si trova spesso frammentata in diverse copie, versioni e varianti. La video-preservazione *stricto sensu* è invece orientata alla ricostruzione e all'accessibilità delle opere, tenendo conto tanto dell'intenzionalità dell'autore, quanto dei segni della storia tecnologica e culturale.

Un esempio significativo della stratificazione di copie varianti e versioni cui si può assistere durante il progetto è quello dell'opera *Do You Remember this Film?* [App., 4.C1; Fig. 108] di Viola: seguendo l'evoluzione attraverso gli anni è possibile riscoprire almeno due versioni e quattro tipologie diverse di cartelli iniziali, da quelli scritti a mano, a quelli creati grazie alla titolatrice a quelli, infine, digitali. Un altro caso, che qui non sarà però approfondito, è quello di *Istria Suite* (1977) di Ambrosini, dove l'originale non montato e il master definitivo testimoniano degli interventi di post-produzione eseguiti sulle parti sonora e visiva delle registrazioni per andare incontro all'esigenza specifica del linguaggio audiovisivo messo in campo dall'artista.

La digitalizzazione della componente *time-based* (il nastro magnetico) e la conseguente possibilità di poter visionare il contenuto del nastro sono quindi essenziali per una corretta analisi, ma non sono affatto risolutive quando l'obiettivo sia quello di procedere alla preservazione e trasmissione futura non solo della componente audiovisiva. Caratteristici in questo senso sono alcuni degli allestimenti delle opere qui prese come studio di caso, come l'*estensione ambientale "concreta"* (*space-based*) della versione installativa di *Do You Remember this Film?*, [App., 4.C1; Fig. 108] ovvero *I looked for...(da Alice 1977)* [App., 4.C2; Fig. 108] dove lo spazio è fondamentale per una giusta fruizione; l'immersione sinestetica dello spettatore nell'ambiente attraverso luce, suono e immagini ne *Il tempo consuma* [App., 4.E; Fig. 70]; elementi tridimensionali e scultorei, come avviene per tutti i video (anche quello monocanale di Fassetta) e a

maggior ragione quando il dispositivo sia utilizzato in *performance* (Ambrosini, Sillani) o *installazioni* (Viola, Sillani, Sambin) dove i *monitor* costituiscono una vera e propria scultura tecnologica. Tutte le opere, infine, hanno un'essenza *variabile*,⁸⁴⁴ proprietà intrinseca del dispositivo videografico ma anche modalità alla quale gli artisti sono inclini quando, per esempio, scelgono di proiettare e non più trasmettere attraverso il tubo catodico le proprie opere, com'è avvenuto nel caso della riproposta in forma performativa di *Videosonata* [App., 4.F; Fig. 109] di Ambrosini.⁸⁴⁵ Per poter procedere alla conservazione di questa particolare tipologia di opere è necessario raccogliere e/o produrre un insieme di documenti che devono accompagnare l'archiviazione virtuale.

Il laboratorio La Camera Ottica non prevede ancora una base di dati che consenta di tenere traccia di tutte le informazioni raccolte. Si diceva infatti che in seguito alla documentazione fotografica quest'ultima (cui è dato un codice corrispondente a quello dell'ID Elemento) e i dati ricavati da una prima analisi degli elementi confluiscono nel *database* DAGMA che è composto attualmente solo da due livelli. Il primo è denominato Scheda Fondo e si suddivide tra i campi della tabella [Tab. 2].

Tab. 2: Campi DAGMA (Scheda Fondo) e spiegazione per l'inserimento dati

DAGMA	SPIEGAZIONE
ID Fondo	Codice identificativo unico del fondo in analisi x es. Cavallino = 0096
Nome Fondo	Nome dell'istituzione e/o del fondo specifico di riferimento. x es. Fondo Cavallino
Proprietà del Fondo	Nome della persona fisica o giuridica proprietaria del fondo. x es. Angelica Cardazzo
Data apertura fondo	Data di inizio lavorazione del fondo. x es. 17/07/2014
Operatore	Nome della persona fisica predisposta alla supervisione della compilazione delle schede tecniche del fondo e degli elementi componenti. x es. Lisa Parolo
Coordinatore	Nome della persona fisica predisposta al coordinamento delle operazioni di video-preservazione. x es. Cosetta G. Saba
Descrizione Fondo	Descrizione del numero degli elementi componenti il fondo. x. es. 99 elementi
Tipologia di deposito	Descrizione della tipologia di deposito [temporaneo o permanente] del fondo
Collocazione temporanea	Descrizione della collocazione temporanea all'interno del laboratorio del fondo
Referente committenza	Nome della persona fisica referente per i lavori sul fondo
Accounter	Nome della persona fisica predisposta alla compilazione dei campi in DAGMA x es. Caterina Pagano

⁸⁴⁴Cfr., Ippolito J., Epoca A. e Jones C., *The variable media approach. Permanence through change*, Guggenheim, New York, 2003; Testo consultabile all'indirizzo www.variablemedia.net. [visitato in data 2/2/2016]

⁸⁴⁵ Cfr., Saba, C. G., *Media Art and the Digital Archive*, in in Noordegraaf J., C. G. Saba, B. Le Maitre, V. Hediger (a cura di), *Preserving ...* Amsterdam, 2013.

Tel. Ref. Prop.	Numero telefonico del referente committenza.
Mail Ref. Prop.	Indirizzo e-mail del referente committenza.
Indirizzo Ref. Prop.	Indirizzo fisico del referente committenza.

Grazie all'uso di una base dati di tipo relazionale la Scheda Fondo è poi connessa a quella relativa all'‘Elemento’ e dedicata alla schedatura tecnica dei singoli oggetti (nastri magnetici) di modo che, a partire dal primo livello, sia sempre possibile avere una panoramica d'insieme sul fondo.

La Scheda ‘Elemento’ è composta dai seguenti campi di cui, quello definito ‘N° Inventariazione orig.’, è stato aggiunto di recente in virtù dei ragionamenti già fatti. [3.2.2] [Tab. 3].

Tab. 3: Analisi dei campi DAGMA (Scheda Elemento) e spiegazione per l'inserimento dati

DAGMA	SPIEGAZIONE
ID Elemento	Numero progressivo unico assegnato automaticamente da DAGMA per ogni elemento di ogni fondo
N° Elemento	Numero di quattro cifre progressivo e unico per ogni fondo assegnato dal compilatore x. es. 0001, 0002 ecc.
Data Inventario	Data di inserimento dati nella scheda elemento.
COD_Formato	In base al formato dell'elemento è assegnata una lettera dell'alfabeto corrispondente. x. es. 1/2" open reel = I; U-Matic = L; U-Matic Small = M; file= R
Generazione elemento	In base alla generazione dell'elemento indicare se si tratta di un originale, un master e/ o una copia di accesso; nel caso in cui si stia catalogando oggetti fisici si tratterà sempre di un originale; nel caso dei file digitale sarà originale (O) la Copia Conservativa, master (M) il master e (A) la copia d'accesso.
Descrizione elemento	Descrivere specifiche dell'elemento come la marca del formato, la durata totale ecc. x es. Sony V-60H, 60 min.
Fondo di appartenenza	Inserire nel campo chiuso il nome del fondo di appartenenza dell'elemento; in questo modo viene direttamente assegnato all'elemento in codice univoco del fondo corrispondente. x es. Fondo Cavallino = 0096
Collocazione elemento	Inserire nel campo la collocazione temporanea dell'elemento negli spazi del laboratorio La Camera Ottica (archivio video/archivio film)
Data di reso	Inserire la data in cui è stato ri-consegnato l'oggetto alla committenza alla fine delle lavorazioni.
Etichetta Elemento	Campo automatico formato da [N° Elemento+COD_Formato+Generazione elemento +Fondo di appartenenza]. x es. 0096-IO-0001
N° Inventariazione orig. [aggiunto da poco]	Inserire il numero di inventariazione dell'elemento in uso presso l'istituzione committente. x es. 84
Note tecniche	Inserire tutte le informazioni deducibili dalla custodia del nastro (Fronte, costa e retro) e dal carter/cassetta (fronte, retro)
Documentazione Fotografica	Inserire la documentazione fotografica realizzata durante l'analisi tecnica e diagnostica dell'elemento fisico. Devono essere realizzate dalle quattro alle più foto che documentino l'intero elemento e i dettagli significativi per la sua descrizione.

Il livello di inventariazione ‘Elemento’ è fondamentale per una prima schedatura e organizzazione degli elementi fisici, ma è insufficiente per descrivere lo stato di conservazione e il flusso di lavoro

successivo che porta alla creazione dei master e delle copie d'accesso. Per, questo, come si diceva nelle premesse a questa terza parte [3.1], ci si è confrontati con la scheda di catalogazione ministeriale per le opere d'arte contemporanea complesse OAC 4.0.⁸⁴⁶

Quest'ultima propone una prima distinzione tra tre livelli di compilazione della scheda (inventario; precatalogo; catalogo) a seconda che s'intendano immettere solo le informazioni richieste per la validità stessa del catalogo (e generalmente indicate mediante l'obbligatorietà del campo); che si vogliano acquisire altre notizie desumibili dall'osservazione diretta del bene e del suo contesto; o che l'obiettivo sia quello di eseguire una lettura analitica dell'opera.

Vi è poi un'ulteriore stratificazione possibile grazie alla distinzione tra 'scheda madre' - usata o quando il bene artistico è semplice e, dunque, catalogabile con un'unica scheda, o quando quest'ultimo è complesso, e in questo caso si riferisce al bene nella sua unità complessiva - e 'schede figlie', ovvero le componenti e sotto componenti dell'opera d'arte complessa. Questo tipo di relazioni sono definite dal paragrafo (RV) previsto dalla scheda ma, come si è già anticipato nelle premesse a questa terza parte [3.1] le linee guida della OAC non impongono una norma per ciò che concerne la catalogazione delle opere complesse. A seconda della soluzione per cui opta il catalogatore quest'ultimo dovrà semplicemente dichiarare l'approccio scelto in un campo espressamente dedicato alla definizione del Trattamento Catalografico (OGCT) all'interno del paragrafo Oggetto (OG)⁸⁴⁷ distinguendo tra 'Scheda unica' - quando un bene, anche se complesso, sarà descritto in un'unica scheda - o 'Scheda di insieme' - quando il bene complesso viene trattato catalograficamente come tale e la scheda che si sta redigendo è quella che lo descrive nel suo insieme (Scheda madre).

Se ora si confrontano la stratificazione di livelli e le norme della OAC con quanto previsto nelle linee guida del già citato progetto di ricerca DCA, si vedrà che quest'ultimo propone invece tre livelli tra cui *Work/Expression*, *Manifestation* e *Item* rifacendosi in parte, come d'altronde il progetto DOCAM (Documentation and Conservation of The Media Art Heritage), al modello concettuale proposto dal gruppo di studio dell'IFLA (International Federation of Library Associations and Institution) e denominato *Functional Requirements for Bibliographic Records* (FRBR).

⁸⁴⁶ Cfr., OAC 4.0, [Bozza 1.06], 2015

⁸⁴⁷ «L'applicazione dell'una o dell'altra modalità dipende dall'approccio al bene adottato dal catalogatore, anche in relazione alla situazione in cui si trova ad operare e agli obiettivi individuati dal soggetto responsabile della catalogazione (censimento, inventariazione, operazioni più complesse finalizzate a mostre o pubblicazioni, ecc.). Pertanto, nel caso si stia catalogando un bene complesso, è opportuno specificare nella scheda che lo descrive nel suo insieme il trattamento catalografico applicato. Nelle schede che descrivono le parti componenti, sarà la compilazione stessa del sottocampo OGTP (vedi), unitamente alla compilazione del campo RVE (vedi) ad indicare il trattamento catalografico applicato dal catalogatore». In, OAC 4.0, [Bozza 1.06], 2015, introduzione.

In questo caso l'opera viene vista come un insieme gerarchico tra cui:

- **Work:** This element applies to an abstract concept, before it is made physical.
- **Expression:** An expression of a work is a representation of that work, but it is not yet a physical representation.
- **Manifestation:** A manifestation is a physical/digital representation of an expression. Thus, a manifestation can be a set of physical things, containing multiple expressions of work.
- **Item:** An item is a single example of a manifestation.⁸⁴⁸

Significativamente anche il già citato *FIAF Moving Image Cataloguing Manual* (2015) condivide lo stesso modello concettuale di partenza del FRBR, proponendo tuttavia una gerarchia composta da quattro livelli che si differenziano da quelli del progetto DCA per il fatto che in questo secondo caso le varianti dell'opera non necessitano di un'altra scheda catalografica 'madre', ma corrispondono al 'work', ovvero all'opera così come originariamente ideata e prodotta:

- **Work:** An entity comprising the intellectual or artistic content and the process of realisation in a cinematographic medium [...] This core information usually does not change throughout any Variant or Manifestation.
- **Variant:** An entity that may be used to indicate *any change* to content-related characteristics that do not significantly change the overall content of a Work as a whole. This is similar to a Work since it does not yet describe physical or digital embodiments of the content. [...]
- **Manifestation:** The embodiment of a moving image Work/Variant. Manifestations include all analogue, digital and online media. Manifestation information can include a description of what the particular Manifestation should ideally contain, regardless of the Items held in the archive. [...]
- **Item:** The physical product of a Manifestation of a Work or Variant, i.e. the physical copy of a Work or Variant. An Item may consist of one or more components, i.e. the whole Item may consist of 1 reel or 5 reels [...].⁸⁴⁹

In tutti i casi, quando si fa riferimento al *Work* (d'ora in poi Opera), *all'Expression* (d'ora in poi Espressione) o alla *Variant* (d'ora in poi Variante) ci si riferisce alla componente intellettuale e

⁸⁴⁸ Cfr., Fascicolo D3.1. *Metadata Implementation Guidelines fo Digitised Contemporary Artworks*, DCA, 2013. p. 22 *Dossier* disponibile al sito www.dca-project.eu [visitato in data 2/06/2016].

⁸⁴⁹ Cfr., Il manuale *FIAF Moving Image Cataloguing Manual* (2015), p. 12. Disponibile al sito www.fiafnet.org [visitato in data 2/06/2016].

artistica (sempre e comunque astratta) dell'opera che non cambia (o varia solo in parte) a seconda delle diverse manifestazioni che può avere avuto e dei diversi oggetti fisici che la compongono.

Prendendo ad esempio uno degli studi di caso, *Videosonata* [App., 4.F; Fig. 109] di Ambrosini, è possibile constatare che l'opera iniziale è quella del 1979, monocolore, che viene realizzata dall'artista con Paolo Cardazzo e Varisco e che ha un'unica manifestazione e un unico master digitale di riferimento. A seconda delle occasioni in cui è stata mostrata, poi, *Videosonata* potrà aver avuto più varianti e, di conseguenza, altrettante manifestazioni tra le quali quella in cui l'opera è stata riproposta in forma performativa e il video è stato proiettato. In questo senso si assiste alla stratificazione di diversi livelli in cui l'opera 'originaria' non solo si frammenta in copie, ma viene anche riproposta (storicizzata) in una sua variante.

Con riferimento alla scheda di catalogazione OAC, preso atto della differenza della struttura gerarchica proposta, che nei progetti internazionali risulta molto più definita e comprende già la possibilità di riferirsi a beni immateriali (astratti o digitali, da non confondersi con i Beni Immateriali così come li definisce l'ICCD, il quale vi fa riferimento per indicare il patrimonio culturale italiano) si deve evidenziare la forte incompatibilità che si crea tra i due sistemi di catalogazione, quello internazionale e quello italiano e che porta ad una serie di svantaggi, soprattutto per il secondo.⁸⁵⁰

Se ora, ancora prima di individuare i diversi metadati che descrivono l'opera in qualità di 'Oggetto Digitale', ovvero un oggetto «che è stato codificato in modo digitale e integrato con metadati tali da supportarne l'individuazione, l'uso e l'immagazzinamento»⁸⁵¹, si cerca di ipotizzare un sistema che consenta di ridefinire i livelli della OAC in relazione a quanto proposto da DCA e FIAF, si potrebbe avere l'equivalenza proposta in tabella [Tab. 4]. In questo modo, a seconda del livello, viene indicato se la parte del bene oggetto della catalogazione è l'opera (scheda madre-I° livello), una variante (scheda figlia-II° livello), una manifestazione/master (sotto-scheda figlia-III° livello) o l'oggetto fisico e quello digitale corrispondente (sotto-scheda figlia-IV° livello).

In questo modo la scheda madre sarà utilizzata solo per i metadati descrittivi del bene complesso e sarà collegata alla variante-II° livello (qualora esposta) e/o alla manifestazione-III° livello e ai relativi oggetti fisici (IV° livello). Quest'ultimi due livelli della schedatura corrispondono a quelli

⁸⁵⁰ «One can also opt to develop one's own metadata schema for implementing these metadata descriptions and their relations, but this might have some disadvantages: 1) Existing tools for certain metadata standards cannot be reused. 2) Metadata export will require mappings to the standards, because no one understands the metadata model. 3) Metadata standards incorporate a lot of domain knowledge, because domain experts developed them. Using one's own metadata model can result in the loss of some best practices». Cfr., Fascicolo D3.1. *Metadata Implementation Guidelines for Digitised Contemporary Artworks*, DCA, 2013. p. 25 *Dossier* disponibile al sito www.dca-project.eu [visitato in data 2/06/2016].

⁸⁵¹ Mia traduzione dal Fascicolo D6.1, *Guidelines for a Long-term Preservation Strategy for digitale Reproductions and Metadata*, DCA, 2013. *Dossier* disponibile al sito www.dca-project.eu [visitato in data 2/06/2016].

che in DAGMA sono stati definiti, rispettivamente, ‘elemento’ e ‘master’, anche se, allo stato attuale, il *database* del laboratorio prevede solo il primo livello di schedatura.

Tab. 4: Confronto tra i livelli proposti dai vari sistemi catalografici.

DCA	FIAF	OAC	DAGMA	Spiegazione
Work (Abstract)	Work (Abstract)	Scheda Madre	-	I° Livello: Opera d’arte ‘originale’. Prima espressione artistica/ astratta
Expression (Abstract)	Variant (Abstract)	Scheda Figlia	-	II° Livello: Varianti opera/ astratta
Manifestation (Physical)	Manifestation (Physical)	Sotto-scheda Figlia	Master [non presente]	III° Livello: Master/ versioni componente audiovisiva/altre componenti digitali/ fisiche
Item (Physical)	Item (Physical)	Sotto-scheda Figlia	Elemento	IV° Livello: Oggetto fisico di riferimento/ copie, varianti e versioni componente audiovisiva/altre componenti analogiche/ fisiche

Con più stretto riferimento alla composizione dell’opera d’arte contemporanea complessa in un ambiente ‘virtuale’, il progetto DCA spiega che l’oggetto digitale finale è composto da quattro parti/oggetti fondamentali: l’opera d’arte (astratta), le sue rappresentazioni digitali e analogiche, la documentazione (piante dell’allestimento, certificati e contratti) e le informazioni contestuali (attori, luoghi, date eventi ecc.).

Questi stessi oggetti possono essere legati tra di loro grazie ai metadati amministrativi e necessitano, ognuno, di specifici metadati descrittivi sia per ciò che concerne la forma analogica dell’opera e della documentazione, sia per quanto riguarda la loro rappresentazione digitale. Ogni oggetto è infatti diverso in relazione alla sua natura e si può distinguere, in questo senso, tra tre tipologie:

- The artwork and its related documentation.
- The object (artwork or related documentation) and its representation.
- Analogue objects and digital objects.⁸⁵²

Viene da sé che ognuna delle tipologie dovrà essere descritta mediante metadati specifici che possono variare a seconda dell’istituzione preposta alla catalogazione e del fondo archivistico

⁸⁵² Cfr., Fascicolo D3.1. *Metadata Implementation Guidelines fo Digitised Contemporary Artworks*, DCA, 2013. p. 24 Dossier disponibile al sito www.dca-project.eu [visitato in data 2/06/2016].

trattato. Nel caso si tratti dell'opera ci si riferirà, ad esempio, all'opera pittorica, mentre, quando si parli della sua rappresentazione digitale, si dovrà distinguere a seconda della tipologia della risorsa digitale che la 'rappresenta' e, dunque, tra immagine, video, registrazione sonora ecc. Una distinzione, ovviamente, deve essere fatta anche tra oggetti analogici e oggetti digitali perché mentre nel primo caso dovranno essere previsti metadati espressamente riferiti, ad esempio, alla durata del nastro, nel secondo caso si tratterà di informazioni più strettamente tecniche quali il formato del file digitale o la sua 'grandezza' in termini di bits o bytes.

Affinché la scelta dei metadati possa poi risultare feconda ai fini di una interoperabilità tra gli archivi e le piattaforme aggregatrici, a questo punto il DCA propone una serie di strutture standardizzate dalle quali partire per la catalogazione e che sono da scegliersi tra le molte comunemente usate a livello internazionale a seconda dei vantaggi e degli svantaggi elencati.⁸⁵³ Ma, come si è detto in introduzione, qui non si ambisce a risolvere tutte le problematiche concernenti la catalogazione delle opere d'arte contemporanea complesse, tema che non può essere affrontato se non in collaborazione con le istituzioni preposte alla conservazione attiva dei fondi.

In particolare, tutta la problematica relativa all'interoperabilità delle basi dati è particolarmente complessa e necessita di una trattazione specifica e di un gruppo di lavoro interdisciplinare. Per questo ci si limiterà a proporre solo delle ipotesi di implementazione del sistema di inventariazione e catalogazione interno al laboratorio La Camera Ottica e della OAC 4.0, a partire dalla descrizione dell'*Item* (l'oggetto fisico che in questo caso corrisponde ai nastri magnetici analogici) [3.4.2] e delle operazioni d'indagine diagnostica e di migrazione effettuate [3.4.3; 3.4.4], per arrivare: alla descrizione delle relazioni che intercorrono tra copie, varianti e versioni [3.4.5]; alla definizione del bene che ci si trova a catalogare [3.4.6]; all'analisi degli allegati digitali della scheda OAC [3.4.7]; e, infine, alle strategie da adottare per la conservazione a lungo termine delle opere, delle loro componenti fisiche e/o digitali e della documentazione emersa e/o prodotta durante il progetto [3.4.8].

3.4.2 Inserimento dati amministrativi, tecnici e descrittivi elemento fisico (MT)

Se, come si diceva, durante la schedatura tecnica del fondo tutti i dati presenti sulla custodia, sul carter o sulla cassetta del nastro magnetico vengono inseriti in un unico campo definito

⁸⁵³ Tra queste, quelle più strettamente rivolte al settore artistico e dei musei sono la CDWA (Categories for the Description of Works of Art) e la SPECTRUM; mentre la ISAD(G) (General International Standard Archival Description) e la EAD (Encoded Archival Description) sono più pertinenti per il settore archivistico e EN15907 e EN15744 sono invece strettamente rivolti alle collezioni audiovisive. Cfr., Fascicolo D3.1. *Metadata Implementation Guidelines for Digitised Contemporary Artworks*, DCA, 2013. Disponibile al sito www.dca-project.eu [visitato in data 2/06/2016].

‘Informazioni tecniche’ (in alto a destra sull’immagine Imm. 1) la prima operazione che è stata svolta per l’implementazione di DAGMA è stata quella di aggiungere una serie di campi relativi all’elemento fisico esaminato all’interno dei quali, a partire dalle informazioni dedotte, è possibile procedere alle prime ipotesi relative al contenuto del nastro (in basso sull’immagine Imm. 1).

In un modo molto simile a quanto viene fatto per gli elementi di ciascun fondo, alla tabella ‘Elemento’ è stata aggiunta quella ‘contenuto’ in cui sono stati inseriti campi dove è possibile immettere in modo ordinato i dati descrittivi di ciascuna opera o componente audiovisiva che si suppone presente all’interno del nastro solo mediante l’analisi della custodia [Relazione uno a molti]. In questo modo è possibile fare le prime ipotesi relative al numero di opere e/o componenti audiovisive presenti nei singoli oggetti che costituiscono il fondo e le relative copie o varianti, aggiungendo un ulteriore livello di analisi.

Imm. 1: Screenshot dell’interfaccia secondo livello (Scheda Elemento) implementato



In vista della collaborazione con un’istituzione italiana per la ri-consegna e la custodia del fondo, si è poi fatto riferimento alla OAC per individuare i campi o i paragrafi della scheda ‘Elemento’ [Tab. 5] che potrebbero essere connessi a quelli usati in DAGMA. Dal confronto è possibile notare che la problematica maggiore consiste nella non corrispondenza tra il sistema di codificazione usato in DAGMA e quello adoperato dalla scheda OAC. Questo, connesso al fatto che si sta costruendo un nuovo oggetto digitale, porta quindi a dover individuare un altro sistema di codifica del bene connesso e a quello interno laboratoriale e a quello dell’istituzione committente e, in ultimo, a quello in uso a livello ministeriale e che è proposto più avanti [2.4.5].

Tab. 5: Schema di confronto campi secondo livello (Scheda Elemento) implementato

DIDASCALIA TABELLA [Arancione: Scheda Elemento I° Vs; Giallo: Campi aggiunti durante il progetto]

DAGMA	SPIEGAZIONE	OAC
ID Elemento	Numero progressivo unico assegnato automaticamente da DAGMA per ogni elemento di ogni fondo	CD [Paragrafo Codici] Non c'è corrispondenza
N° Elemento	Numero di quattro cifre progressivo e unico per ogni fondo assegnato dal compilatore x. es. 0001, 0002 ecc.	CD [Paragrafo Codici] Non c'è corrispondenza
Data Inventario	Data di inserimento dati nella scheda elemento.	CO [Paragrafo Conservazione] RST [Sotto-Paragrafo] RSTD [Campo: Riferimento cronologico]
COD_Formato	In base al formato dell'elemento è assegnata una lettera dell'alfabeto corrispondente. x. es. 1/2", open reel = I; U-Matic = L; U-Matic Small = M; file= R	MT [Paragrafo] MTC [Sotto-Paragrafo] MTCM [Campo: Materia]
Generazione elemento	In base alla generazione dell'elemento indicare se si tratta di un originale, un master e/o una copia di accesso; nel caso in cui si stia catalogando oggetti fisici si tratterà sempre di un originale; nel caso dei file digitale sarà originale (O) la Copia Conservativa, master (M) il master e (A) la copia d'accesso.	Non presente in OAC ma da aggiungere in riferimento alle varie componenti
Descrizione elemento	Descrivere specifiche dell'elemento come la marca del formato, la durata totale ecc. x es. Sony V-60H, 60 min.	MT [Paragrafo] MTC [Sotto-Paragrafo] MTCM [Campo: Materia]
Fondo di appartenenza	Inserire nel campo chiuso il nome del fondo di appartenenza dell'elemento; in questo modo viene direttamente assegnato all'elemento in codice univoco del fondo corrispondente. x es. Fondo Cavallino = 0096	TU [Condizione giuridica e provvedimenti di tutela] CTG [Condizione Giuridica] CDGS [Indicazione specifica]
Collocazione elemento	Inserire nel campo la collocazione temporanea dell'elemento negli spazi del laboratorio La Camera Ottica (archivio video/ archivio film)	Se temporanea non necessaria per la descrizione dell'elemento in OAC
Data di reso	Inserire la data in cui è stato ri-consegnato l'oggetto alla committenza alla fine delle lavorazioni.	Non necessaria per la descrizione dell'elemento in OAC
Etichetta Elemento DAGMA	Campo automatico formato da [N° Elemento+COD_Formato +Generazione elemento+Fondo di appartenenza]. x es. 0096-IO-0001	AC [Paragrafo Altri codici] ACC [Codice Scheda-altri enti] ACS [Schede correlate-Altri Enti]
N° Inventariazione e orig.	Inserire il numero di inventariazione dell'elemento in uso presso l'istituzione committente. x es. 84	AC [Paragrafo Altri codici] ACC [Codice Scheda-altri enti] ACS [Schede correlate-Altri Enti]
Note tecniche	Inserire tutte le informazioni deducibili dalla custodia del nastro (Fronte, costa e retro) e dal carter/cassetta (fronte, retro)	-
Documentazione Fotografica	Inserire la documentazione fotografica realizzata durante l'analisi tecnica e diagnostica dell'elemento fisico.Devono essere realizzate dalle quattro alle più foto che documentino l'intero elemento e i dettagli significativi per la sua descrizione.	DO [Paragrafo] FTA [Sotto-paragrafo Documentazione Fotografica]
Sottolivello N Inventariazione e orig.	[ovvero il sotto livello del codice relativo alle varie parti componenti la copia conservativa] x es. 84_1; 84_2	CD [Paragrafo Codici] Non c'è corrispondenza
Etichetta Elemento DAGMA	[codice di riferimento interno usato dal Laboratorio per la Copia conservativa] 0096-RO-0087	AC [Paragrafo Altri codici] ACC [Codice Scheda-altri enti] ACS [Schede correlate-Altri Enti]
Titolo	[dedotto dalla custodia del nastro]	OG [Paragrafo] OGDN [Denominazione]

Autore	[Campo ripetitivo riferito agli autori dell'opera]	AU [Paragrafo] AUTN (Campo Nome e Cognome della persona fisica o ente) Fare riferimento ad <i>Authority File</i> , ovvero all'Archivio controllato dei nomi: persone e enti
Anno	[dedotto dalla custodia, se presente]	OG [Paragrafo Bene Culturale] OGDR [Campo: riferimento cronologico]
Durata	[dedotta dalla custodia, se presente]	MT [Paragrafo] MIS [Sotto-Paragrafo]
Luogo di produzione	[dedotto dalla custodia, se presente]	LC [Paragrafo] PVL [Sotto-paragrafo/altro toponimo] PVLS [camp note: luogo di produzione]
Altre info	[altre informazioni deducibili dalla custodia e riguardanti ciascuna opera all'interno del nastro]	-

Com'è possibile osservare dalla tabella [Tab. 5], e al di là dei codici, nella maggior parte dei casi vi è almeno un paragrafo della OAC, se non addirittura un campo specifico, all'interno del quale poter inserire i dati raccolti sottoforma di metadati descrittivi e amministrativi.

Qualora si volesse rendere interoperabili alcuni dei campi previsti in DAGMA con i paragrafi della OAC 4.0 ci si deve però anche porre di fronte al problema relativo alla non compatibilità dei vocabolari messi a disposizione dalla OAC com'è il caso, ad esempio, del paragrafo materia (MT) e, in particolare, del sotto paragrafo MTC (Materia e Tecnica) con i relativi campi MTCM (Materia) e MTCT (Tecnica). Il paragrafo è in parte diverso da quello della normativa precedente 3.1 e, sebbene possa essere considerato un ampliamento positivo delle possibilità catalografiche, nel caso di opere in video risulta più inadeguato.

Per ciò che concerne gli aspetti positivi, nella versione 4.0 è possibile riferirsi ad un'unica parte del bene che si sta catalogando e si hanno a disposizione un buon numero di campi per una descrizione analitica della parte indagata. Gli aspetti negativi sono invece relativi al fatto che dopo il campo 'riferimento alla parte' (MTC), quelli definiti MTCM e MTCT risultano difficili da compilare nel caso in cui si stia catalogando un nastro videomagnetico. Infatti, nel campo Materia la normativa propone di inserire termini quali acciaio/argento/argilla ecc. mentre in Tecnica gli esempi sono l'incisione a fuoco o la soffiatura a stampo.

Un altro problema è quello relativo al sotto-paragrafo MIS: nella OAC 4.0 quest'ultimo è costituito a sua volta da una serie di campi dedicati al tipo (MISZ) e all'unità (MISU) di misura che presentano un vocabolario chiuso comprendente tutte le possibili misurazioni, tra le quali, tuttavia, è assente la 'durata' e l'unità di misura corrispondente (00o:00m:00s,00ms). Poiché si tratta di una

normativa ancora in fase di definizione è possibile ipotizzare che questa tipologia di misurazioni sarà aggiunta a breve perché invece è appunto compresa tra gli esempi nella scheda OAC 3.1.

In attesa delle modifiche della scheda OAC, nel corso del progetto si è confrontato quanto previsto dalla normativa ministeriale anche con le indicazioni del DCA, dal quale sono stati dedotti alcuni dei campi essenziali qualora si vogliano descrivere documenti *time-based* analogici e digitali quali lo standard di acquisizione, il formato originale ecc. Si è dunque deciso di aggiungere, durante la compilazione delle schede relative ai singoli elementi, alcuni campi così come suggerito dal progetto internazionale, sia nel livello relativo all'oggetto fisico, sia in quello del master realizzato. Prendendo ad esempio l'opera *Immagini per un video* [App., 4.A; Fig. 105] si avrà quindi una compilazione della scheda OAC come da tabella [Tabb. 6-7]:

Tab 6: 56-0.0.0.0 Livello scheda oggetto, paragrafo MT (Materia)⁸⁵⁴

MT -OAC 4.0 [Bozza 1.06]		DATI TECNICI	COMPILAZIONE
MTC		MATERIA E TECNICA	
	MTCP	Riferimento alla parte	Nastro magnetico analogico
	MTCM	Materia/Carrier Type & Format	Cassetta U-matic Memorex - UCA60 60min/0096-LO-0087
	MTCT	Tecnica	Trasmesso e prodotto con U-Matic Sony VP-7040
	MTCS	Note	
MIS		MISURE	
	MISP	Riferimento alla parte	Nastro magnetico analogico
	MISZ	Tipo di misura	Durata
	MISU	Unità di misura	hh:mm:ss:ms
	MISM	valore	00:40:19:09
AGGIUNTE DA DCA			
Carrier Type & Format			Cassetta U-matic Memorex - UCA60 60min/0096-LO-0087
Colour Sistem			PAL, b/n
Soundtrack			si
Quality Analysis			by a subcontractor (Laboratorio la camera Ottica)
Age			30 anni
Duration			00:40:19:09
Type of digitale file			video file/0096-RO-0014

⁸⁵⁴ Cfr., La Tab. 6 corrisponde al IV° livello della scheda catalografica (56-0.0.0.0) dedicata alle opere (studi di caso) in appendice a questo volume. Cfr., *Immagini per un video* (Fassetta, 1979) [4.A]

Tab 7: 56-0.0.0 Livello Master, paragrafo MT (Materia)⁸⁵⁵

MT -OAC 4.0 [Bozza 1.06]		DATI TECNICI	COMPILAZIONE
MTC		MATERIA E TECNICA	
	MTCP	Riferimento alla parte	Master digitale
	MTCM	Materia	Apple Pro Res 422 H
	MTCT	Tecnica	Da trasmettere in copia accesso H246 - monitor a tubo catodico/col
	MTCS	Note	Presenza diffusa di sfocature e zoom/assenza di montaggio
MIS		MISURE	
	MISP	Riferimento alla parte	Master digitale
	MISZ	Tipo di misura	Durata
	MISU	Unità di misura	hh:mm:ss:ms
	MISM	valore	00:04:13:09
AGGUNTE DAGMA			
MARK-IN			00:28:13:00
MARK-OUT			00:32:26:09
AGGIUNTE DA DCA			
Wrapper format			Video
Codec			.mov
PAL/SECAM/NTSC			PAL/b/n
Uncompressed/ Compressed			Uncompressed
Bith Depth			16 bits/48KHz
Frame size			720x576
Frame rate			25fps
Frame type			interlacing
Field Order			-
Frame Aspect Ratio			4:3
File name			0096-RM-0014_6/56-0.0.0

Come si vede nelle tabelle [Tabb. 6-7], per ciò che concerne i campi MTCM e MTCT, così come per tutti gli altri, si è scelto di strutturare la compilazione in base al tipo di oggetto - digitale o fisico

⁸⁵⁵ Cfr., La Tab. 7 corrisponde al III° livello della scheda catalografica (56-0.0.0) dedicata alle opere (studi di caso) in appendice a questo volume. Cfr., *Immagini per un video* (Fassetta, 1979) [4.A]

- descritto. Nel caso degli elementi fisici [Tab. 6] il campo MTCM è stato compilato con i dati relativi al formato e alla marca, ovvero, ad esempio, una cassetta U-matic [Memorex - UCA60 60min/0096-LO-0087]. Lo stesso [Tab. 7] sarà diverso nel momento in cui si debba descrivere un file digitale perché in questo caso si tratterà di definire il *codec* e gli altri parametri usati in fase di migrazione.

Seguendo lo stesso ragionamento nel campo MTCT sono stati inseriti i dati relativi al dispositivo di produzione e riproduzione dell'oggetto fisico [Tab. 6], ma lo stesso è stato compilato diversamente per i master [Tab. 7], in quanto in questo caso si devono dare le indicazioni sui dispositivi per la trasmissione futura dell'opera. Una serie di specifiche possono essere date nel campo MTCS, ovvero quello dedicato alle note aggiuntive, nel quale, nel livello descrittivo del master [Tab. 7], si possono aggiungere informazioni relative alle tecniche specifiche usate quali la sovrapposizione, lo *split-screen*, il montaggio, sottotitoli ecc.

Per tutti gli altri campi previsti dal progetto DCA, [Tab. 5, segnalati in rosso], non vi è interoperabilità con la OAC ma quest'ultimi sono indispensabili in un ambiente di conservazione digitale. Tra questi non erano previsti dal DCA e sono stati aggiunti nel livello master [Tab. 7, segnalati in giallo], due campi relativi al Mark-In e Mark-Out che individuano esattamente la parte delle copia conservativa selezionata per la produzione del master. Ma per chiarire meglio questo passaggio è bene, prima, procedere alla spiegazione della diagnostica attuata sugli elementi fisici e sui contenuti migrati.

3.4.3 Analisi diagnostica e metadati conservativi elemento fisico (CO)

Il protocollo del laboratorio prevede che della descrizione delle analisi diagnostiche e dell'intervento tecnico sia tenuta traccia solo nel rapporto finale e più generico relativo all'intero fondo. Questo perché alcune delle informazioni come il formato di digitalizzazione delle copie conservative, dei master e delle copie d'accesso e il *work-flow* di migrazione sono generalizzabili per tutti gli elementi del fondo. Tuttavia lo stesso non si può dire per ciò che concerne la valutazione empirica di ogni nastro, la verifica di scorrimento, il processo di *baking* e la pulitura perché in tutti questi casi gli interventi sono definiti *ad hoc* in base alle peculiarità dell'elemento fisico e si deve registrarli ad uno ad uno per poter monitorare inoltre, sul lungo periodo, la tenuta e la validità degli interventi di rigenerazione eseguiti.

A livello internazionale il progetto di ricerca europeo DCA sancisce che la descrizione delle attività di digitalizzazione e migrazione del contenuto analogico su un nuovo 'supporto' digitale delle opere possa essere riassunta in un unico rapporto che viene consegnato all'istituzione committente alla

fine dei lavori e, in questo, si pone in linea con le attività del laboratorio.⁸⁵⁶ Tuttavia nel modulo D3.1 dello stesso progetto,⁸⁵⁷ si fa invece riferimento all'importanza dei cosiddetti *Preservation Metadata* per l'istituzione adibita alla conservazione delle copie virtuali e/o analogiche, al fine di preservarne l'autenticità. Anche la scheda OAC, nella serie di sotto-campi presenti nel paragrafo denominato con il codice CO, ovvero *Conservazione e interventi*, prevede la compilazione con dati strettamente rivolti alla diagnostica degli oggetti fisici.

Nella normativa OAC si prescrive infatti che il campo CO sia dedicato a tutte le informazioni sullo stato di conservazione del bene e le notizie relative ad eventuali interventi (restauro, ri-lavorazioni, ripristini, trasformazioni, ecc.) che hanno interessato l'oggetto fisico o virtuale analizzato, o solo una sua parte (il campo è infatti ripetibile e può essere compilato più volte). Diversamente dalla precedente OAC 3.1 la nuova normativa prevede inoltre che la compilazione di questo paragrafo sia obbligatoria, almeno per quanto attiene lo stato generale della conservazione, se non di una parte specifica. Contestualmente, è fornito un nuovo vocabolario chiuso, come nel caso dello stato di conservazione (STC) o aperto, come per le specifiche sulle proposte (STP) e le tipologie di interventi effettuati (RSTI), che consente di standardizzare una pratica diagnostica e descrittiva altrimenti troppo arbitraria.

Se l'istituzione che ha il compito di conservare gli elementi virtuali o analogici deve inserire nel proprio sistema di catalogazione digitale tutti i metadati che consentono di verificare la storia genealogica, conservativa e restaurativa dell'opera e delle diverse versioni, il laboratorio - che esegue in prima linea le attività connesse a queste indagini - dovrebbe poter registrare sin dall'inizio tutte le problematiche specifiche che emergono nel corso del restauro tecnico e della migrazione.

Per questo motivo si è ipotizzato di proporre un'implementazione di DAGMA a partire dall'aggiunta del campo specifico denominato 'Dagma File', il quale deve essere compilato con il codice identificativo della copia conservativa corrispondente ad un unico e solo oggetto fisico [x es. DAGMA 0096-LO-0087 diventa il file conservativo DAGMA FILE 0096-RO-0087, cambia solo la L (U-Matic) in R (file)].

Naturalmente, il sistema di classificazione delle problematiche conservative impiegato dal laboratorio dovrà poi essere pensato compatibile e interoperabile con quello dell'istituzione finale o, quantomeno, qualora siano state redatte schede specifiche che riguardano il bene (ente produttore, codice identificativo, progetto di riferimento, ecc.) deve essere possibile - come decreta la scheda OAC 4.0 - registrare la presenza di altre schede nel paragrafo *Altri Codici* (AC), campo SCHEDE

⁸⁵⁶ Cfr., Fascicolo D4.2, *Guidelines for an A-Z digitization work-flow*, DCA, 2013. *Dossier* disponibile al sito [visitato in data 2/06/2016].

⁸⁵⁷ Cfr., Fascicolo D3.1. *Metadata Implementation Guidelines for Digitised Contemporary Artworks*, DCA, 2013. *Dossier* disponibile al sito www.dca-project.eu [visitato in data 2/06/2016].

CORRELATE-ALTRI ENTI (ACS) in modo tale da consentire al ricercatore di risalire all'istituzione che ha eseguito gli interventi di digitalizzazione ed eventualmente contattarla per maggiori informazioni.⁸⁵⁸

Con riferimento agli interventi di 'restauro tecnico' e migrazione [3.2] eseguiti sugli elementi fisici del fondo con finalità di accesso o conservazione, è stato adottato in via sperimentale un sistema di descrizione dello stato dei nastri e delle analisi specifiche effettuate a partire dal campo denominato '*valutazione empirica*' che consiste nell'analisi dello stato dell'oggetto in generale (cassetta o bobina *open-reel*) e da quelli intitolati: *analisi del nastro* (da includersi nei casi in cui si analizzi il nastro magnetico per risolvere eventuali problemi legati al malfunzionamento); *verifica di scorrimento* (eseguita per verificare lo stato dei nastri ove non siano state riscontrate problematiche ad una prima analisi empirica); *baking, pulizia sulla passafilm e/o sul dispositivo di lettura* (a seconda del grado di pulizia e del supporto adoperato).

Questo consente di definire tutto il processo di migrazione. I vari passaggi, se necessari, sono segnati con una x la cui presenza o assenza determina l'intervento rispettivamente effettuato e non; nel caso si siano rese necessarie più operazioni si procederà all'aggiunta di una x per ogni ciclo effettuato. Alla fine di questa fase, durante le operazioni di migrazione, la 'x' dovrà essere posta anche nel campo *acquisizione* con il conseguente inserimento del codice nel campo *Dagma_file*.

Considerando che alle schede DAGMA si potrà sempre accedere attraverso i codici e che non sarebbe comunque possibile inserire dei campi così specifici in una normativa trasversale, non è necessario che al paragrafo CO della scheda OAC siano aggiunte tutte le specifiche relative al processo di preparazione dei nastri e di migrazione ma, piuttosto, è importante trovare un sistema di trasferimento dell'unico dato relativo allo stato di conservazione generale dell'oggetto fisico o, come si vedrà, del file corrispondente.

Per fare questo ci si è confrontati con il vocabolario messo a disposizione dalla OAC 4.0⁸⁵⁹ che propone i termini *buono, discreto, mediocre, cattivo (o dato non disponibile)* indicandone l'uso a seconda che non occorranza interventi di restauro o conservazione; che l'opera sia leggibile in tutte le sue componenti ma con rischi di deterioramento o che sia già parzialmente compromessa; e, infine, che manchino alcune parti e/o sia impossibile la lettura. Con riferimento ai supporti che ci si trova ad indagare, poiché 'buono' implica che non siano necessari il restauro o la preservazione attiva, non è possibile usare questo tipo di descrizione perché è sempre necessario un intervento per

⁸⁵⁸ Cfr., OAC 4.0, [Bozza 1.06]

⁸⁵⁹ In OAC 4.0, [Bozza 1.06], p. 132

consentire la lettura del contenuto. Per questo motivo, lo stesso vocabolario della OAC è stato adattato in questo caso come mostrato in tabella [Tab. 8].

Tab. 8: Compilazione del campo STCC in relazione allo stato di conservazione del nastro

STCC	situazione (OAC)	situazione (LABORATORIO)	FOTOGRAFIA
buono	non occorrono interventi di restauro o di conservazione	Lo stato del nastro magnetico e/o della cassetta non rende necessario nessun intervento di restauro tecnico in vista della migrazione; pulizia meccanica	
discreto	leggibile in tutte le sue componenti, ma con rischi di deterioramento	Lo stato dei nastri richiede un minimo intervento di pulizia manuale e/o <i>baking</i> in vista dell'acquisizione.	
mediocre	leggibile, ma mancano alcune sue parti o si è verificato uno stato di deterioramento	Lo stato dei nastri rende imprescindibili più cicli di <i>baking</i> / presenza di tagli, stropicciature, rotture; minima assenza di pasta magnetica.	
cattivo	mancano parti rilevanti, cattiva leggibilità, necessità di interventi di restauro	Lo stato dei nastri presenta stadi avanzati di muffe e contaminazioni biologiche; presenza di <i>sticky shed syndrome</i> porta alla perdita diffusa della pasta magnetica	

Prima di procedere all'analisi diagnostica del segnale video e alla conseguente video-preservazione, si deve fare un ulteriore riferimento al campo strutturato (STC) e, in particolare, al campo 'Specifiche' (STCS), grazie al quale è possibile dare informazioni più dettagliate sullo stato di conservazione. Diversamente dal vocabolario relativo alla definizione dello stato, in questo molti dei termini già usati per l'arte contemporanea possono essere presi a riferimento anche per le specifiche sullo stato del nastro magnetico. Di seguito sono elencati i termini da usare in relazione a quelli messi a disposizione dalla OAC [Tab. 9].

Tab. 9: Compilazione del campo STCS in relazione allo stato di conservazione del nastro

specifiche da inserire nel sottocampo STCS	situazione	specifiche da inserire DAGMA
colonizzazione biologica	presenza riscontrabile macroscopicamente di micro e/o macro organismi	DA USARE SOLO NEL CASO DI GRAVE PRESENZA DI MUFFE
colonizzazione biologica-microrganismi	presenza riscontrabile macroscopicamente di microrganismi (funghi, alghe, licheni, batteri)	DA USARE SOLO NEL CASO DI GRAVE PRESENZA DI MUFFE
colonizzazione biologica-organismi animali	presenza riscontrabile macroscopicamente di organismi animali (insetti xilofagi, ecc.)	RARA
deformazione	variazione della sagoma o della forma che interessa l'intero spessore del materiale	DA USARE NEL CASO DI DEFORMAZIONI DEL NASTRO

difetti di coesione	disgregazione con caduta del materiale sotto forma di polvere o minutissimi frammenti	DA USARE PER INDICARE LA PRESENZA DI OSSIDO SU CARTER E NATRI
erosione	asportazione di materiale dalla superficie (graffi, superfici abrase per uso o cause accidentali)	DA USARE NEL CASO IL NASTRO RISULTI GRAFFIATO O SIANO PRESENTI GRAVI PERDITE DI PASTA MAGNETICA
fratturazione	interruzione della continuità (lesioni, rotture)	DA USARE NEL CASO DI ROTTURE DEL NASTRO
macchia	variazione cromatica localizzata della superficie dovuta alla presenza di materiale estraneo (acqua, prodotti di ossidazione di materiali metallici, sostanze organiche, vernici)	DA USARE IN PRESENZA DI MACCHIE D'ACQUA O ALTRI ELEMENTI VISIBILI DALL'ANALISI DEL NASTRO
mancanza di parti	perdita di elementi costitutivi	DA USARE SOLO PER ANALISI COPIA CONSERVATIVA
presenza di depositi superficiali	accumulo di materiali estranei di varia natura, quali polvere, terriccio, ecc.; ha spessore variabile, generalmente scarsa coerenza e scarsa aderenza al materiale sottostante	DA USARE SOLO NEL CASO DI POLVERE SUL NASTRO
NON PRESENTE	Da usare nel caso di stato avanzato di idrolisi del nastro che non consente più lo scorrimento dello stesso.	<i>Stichy Sched Syndrome</i>

Se ora si cerca di compilare il paragrafo CO della scheda OAC 4.0 secondo le norme appena definite e con riferimento sempre a *Immagini per un video* [App., 4.A; Fig. 105] si avrà la seguente tabella [Tab. 10] dove la definizione di ‘buono’ sul campo STCC è stata dedotta dalla compilazione dei dati DAGMA. Naturalmente, qualora si siano susseguiti più di un intervento sull’oggetto fisico indagato, sarà necessario aggiungerli tutti e rendere conto delle finalità (conservazione, accesso, restauro) e dei soggetti che hanno portato avanti le operazioni, come è accaduto per tutte le opere selezionate come studio di caso.

Tab. 10: 56-0.0.0.0 - Paragrafo CO, esempio di compilazione elemento fisico⁸⁶⁰

CO			CONSERVAZIONE E INTERVENTI	
	STC		STATO DI CONSERVAZIONE	
		STCC	Stato di conservazione	Buono
	RST		INTERVENTI	1
		RSTP	Riferimento alla parte	nastro magnetico analogico
		RSTI	Tipo intervento	migrazione digitale
		RSTD	Riferimento cronologico	2014
		RSTT	Descrizione intervento	intervento con fini preservativi/ conservativi

⁸⁶⁰ Cfr., La Tab. 7 corrisponde al IV° livello della scheda catalografica (56-0.0.0.0) dedicata alle opere (studi di caso) in appendice a questo volume. Cfr., *Immagini per un video* (Fassetta, 1979) [4.A]

		RSTE	Ente responsabile	Laboratorio La Camera Ottica
		RSTR	Ente finanziatore/sponsor	Università degli Studi di Udine
		RSTN	Responsabile dell'intervento/nome operatore	Lisa Parolo
		RSTO	Note	Coordinatore dell'intervento professoressa Cosetta G. Saba/ Direttore tecnico del laboratorio: Gianandrea Sasso
	RST		INTERVENTI	2
		RSTP	Riferimento alla parte	nastro magnetico analogico
		RSTI	Tipo intervento	migrazione digitale
		RSTD	Riferimento cronologico	2001
		RSTT	Descrizione intervento	intervento con finalità d'accesso
		RSTN	Responsabile dell'intervento/nome operatore	Paolo Cardazzo
		RSTO	Note	Digitalizzazione finalizzata alla creazione di DVD poi diffusi tra gli artisti
	RST		INTERVENTI	3
		RSTP	Riferimento alla parte	nastro magnetico analogico
		RSTI	Tipo intervento	migrazione analogica
		RSTD	Riferimento cronologico	fine anni novanta
		RSTT	Descrizione intervento	intervento con finalità d'accesso
		RSTN	Responsabile dell'intervento/nome operatore	Paolo Cardazzo
		RSTO	Note	Migrazione da U-Matic a VHS

3.4.4 Analisi diagnostica e metadati conservativi elemento digitale (CO)

Se, fino a questo momento, si è fatto più strettamente riferimento alla parte relativa all'oggetto fisico, da qui in poi si tratterà il processo di digitalizzazione dei *files* e la conseguente analisi di quest'ultimi sia dal punto di vista conservativo sia entrando nel merito della ricerca storica/documentaria.

Nel rapporto finale del quale abbiamo già parlato il laboratorio La Camera Ottica prevede che sia inserita una parte relativa alla descrizione del *work-flow* utilizzato che può essere anche resa schematicamente. Per questo motivo non era previsto in DAGMA un campo relativo al formato prescelto per l'acquisizione delle copie conservative o per la realizzazione dei master e delle copie d'accesso.

Vista la complessità della gestione dei dati e dei metadati relativi alle opere d'arte complesse si è pensato che sarebbe invece stato importante poter inserire tre campi specifici e con vocabolario chiuso dove fossero indicati per intero gli *standard* utilizzati per la copia conservativa, i master e le copie di accesso con le relative specifiche riguardanti il luogo (archivio privato e/o pubblico) e/o supporto fisico (HDD e LTO) o digitale (Cloud) dove sono conservati i file.

Per ciò che concerne il formato d'acquisizione della copia conservativa e del master si è visto come questo potrebbe essere inserito nel paragrafo Materia (MT) della OAC. Con riferimento, invece, ai luoghi di conservazione vi è il paragrafo LC (Localizzazione) che per i master degli elementi è stato compilato come da tabella [Tab. 11]

Tab. 11: Paragrafo LC, esempio di compilazione per file digitale

LC			LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO - AMMINISTRATIVA	COMPILAZIONE
	PVC		LOCALIZZAZIONE	
		PVCS	Stato	Italia
		PVCR	Regione	Veneto
		PVCP	Provincia	Venezia
		PVCC	Comune	Venezia
		PVCL	Località	Venezia
		PVCI	Indirizzo	Archivio Cavallino—
	LDC		COLLOCAZIONE SPECIFICA	
		LDCT	Tipologia contenitore fisico	Hard Disk
		LDCQ	Qualificazione contenitore fisico	
		LDCN	Denominazione contenitore fisico	HDD_CAVALLINO
		LDCF	Uso contenitore fisico	Conservazione/supporto
		LDCK	Codice contenitore fisico	HDD_CAVALLINO_1
	LDI		SITO INTERNET	
		LDII	Indirizzo	http://www.edizionicavallino.it/

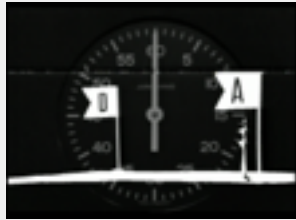
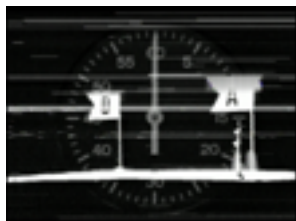
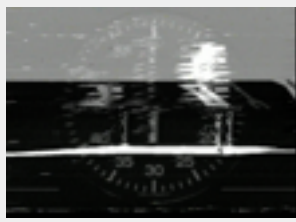
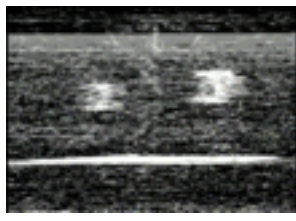
Vi sono poi un'altra serie di questioni da tenere in considerazione. In generale, tutti i nastri, a seconda del formato specifico, vengono migrati a partire dai lettori d'epoca che in questo caso sono stati rinvenuti nell'archivio della galleria, documentati e trasportati al laboratorio dove sono stati rigenerati in vista del loro utilizzo per la migrazione del fondo Cavallino. Per il formato 1/2" *open-*

reel è stato utilizzato il dispositivo SONY AV 3620CE (l'altro rinvenuto, un Sony AV-3670 CE, non è stato usato) mentre per l'U-matic ci si è serviti di un Sony VP-7040.

Ma nonostante il processo sia uguale per tutti gli elementi, il segnale in uscita non è trasmesso, convertito e registrato digitalmente nello stesso modo perché a seconda dello stato di conservazione (non del tutto definibile a partire da un'indagine empirica) si potrà avere un disturbo sul quale si può intervenire poco in fase di migrazione e molto di più nel caso si prospetti un restauro digitale successivo della componente audiovisiva.

Per ciò che concerne, in particolare, l'analisi del segnale e il conseguente stato di conservazione della copia digitale prodotta, questo tipo di informazioni, poiché facenti ancora riferimento allo stato dell'oggetto fisico, sono state aggiunte in un campo relativo allo 'Stato Copia Conservativa' da completarsi molto similmente a quanto previsto dalla normativa OAC 4.0 già analizzata [3.4.3], anche se in questo caso, naturalmente, cambieranno i parametri di riferimento. [Tab. 12]

Tab. 12: Compilazione del campo STCC in relazione allo stato di conservazione del file digitale

STCC	situazione (OAC)	situazione (LABORATORIO)	
buono	non occorrono interventi di restauro o di conservazione	Il segnale non presenta disturbi di nessun tipo a parte pochissimi drop-out e <i>speckle</i> ; lievissima presenza di drop-out e rumore; assenza di sguanci e di fuori synch.	
discreto	leggibile in tutte le sue componenti, ma con rischi di deterioramento	Il segnale presenta discreti drop-out, rumore e <i>speckle</i> ; pochi sguanci e fuori synch. L'immagine video è comunque quasi del tutto visibile e la visione non è particolarmente disturbata.	
mediocre	leggibile, ma mancano alcune sue parti o si è verificato uno stato di deterioramento	Il segnale presenta drop-out, rumore e <i>speckle</i> diffusi; molti sguanci e fuori synch. L'immagine video è particolarmente disturbata ma è ancora possibile la visione di alcune parti.	
cattivo	mancano parti rilevanti, cattiva leggibilità, necessità di interventi di restauro	Il segnale presenta drop-out e rumore diffusi; diffusissimi sguanci e fuori synch. L'immagine video è così disturbata che non è più possibile riconoscere il contenuto per l'intera lunghezza del nastro.	

Per quanto riguarda, invece, il campo specifiche dello stato della copia conservativa (SSCC) nella scheda OAC, non sono definiti neppure in questo caso dei parametri strettamente relativi all'analisi diagnostica dell'immagine video e dovrebbe essere compilata una tabella relativa agli errori più comuni (da non confondersi con i guasti, riguardanti solo l'elemento fisico) che possono essere dovuti o allo stato fisico del supporto di partenza (errori diretti) o ad un problema in fase di registrazione o copiatura del nastro (errori indiretti).⁸⁶¹ Un aiuto in questo senso può essere dato dalle già note classificazioni dei difetti video,⁸⁶² ma un'indagine più accurata del segnale è preferibile sia fatta non tanto sulla copia conservativa quanto sul master. Infatti, in molti casi, una stessa copia conservativa può presentare al suo interno varie parti tra cui alcune corrotte e altre in buono stato di conservazione, mentre diversa è la situazione per ciò che concerne il master.

Prima di procedere in tal senso, sono fondamentali due operazioni:

- 1) la ricostruzione della stratificazione del fondo e l'individuazione delle copie, delle varianti e delle versioni mediante l'analisi e il confronto dei metadati presenti sulle custodie e sui cartelli iniziali nel file conservativo;
- 2) la selezione della copia a partire dalla quale procedere per la creazione dei Master.

A questo punto è stato quindi necessario ipotizzare un'ulteriore implementazione di DAGMA producendo un terzo livello di catalogazione oltre a quelli denominati 'Fondo' ed 'Elemento', dedicato espressamente all'analisi delle copie conservative e composto come nell'immagine. [Imm. 2] In questo livello definito 'Copia Conservativa/Master' vengono messe in relazione la precedente tabella [Tabb. 5 e 12, giallo] denominata 'contenuto' e già connessa con l'elemento fisico [Tab. 5 e 12, arancione] e una nuova tabella denominata 'Revisione video digitale' [Tab. 12, verde] in cui vengono riportati i metadati amministrativi e conservativi delle varie opere o componenti audiovisive presenti in un unico file conservativo [Relazione uno-molti] verificati grazie all'indagine tecnica e documentaria. Di seguito [Tab. 12] i campi aggiunti e le relazioni con la OAC insieme alla tabella precedente [Tab. 5] per dimostrare la continuità relazionale tra le varie schede che sono tutte unite a partire dai codici messi a disposizione:

⁸⁶¹ Con riferimento alla classificazioni di errori, guasti e difetti, si veda S. Venturini (a cura di), *Il restauro cinematografico. Principi, teorie, metodi*, Campanotto, Udine, 2006.

⁸⁶² Con riferimento alla terminologia da utilizzare per descrivere le tipologie di errori individuati si può fare riferimento alla classificazione fatta da Fedor Lovriha in collaborazione con l'Archivio di Stato di Trieste e dedicato, in particolar modo allo sviluppo di un algoritmo per il restauro automatico di segnali video degradati. disponibile al sito dell'Università degli Studi di Trieste: www2.units.it [visitato in data 2/06/2016]

Tab. 12: Schema di confronto campi primo, secondo e terzo livello (Scheda Copia Conservativa) e OAC implementato

DIDASCALIA TABELLA [Arancione: Scheda Elemento I° Vs; Giallo: Campi aggiunti durante il progetto scheda elemento; Verde: Campi aggiunti durante il progetto scheda copia conservativa]

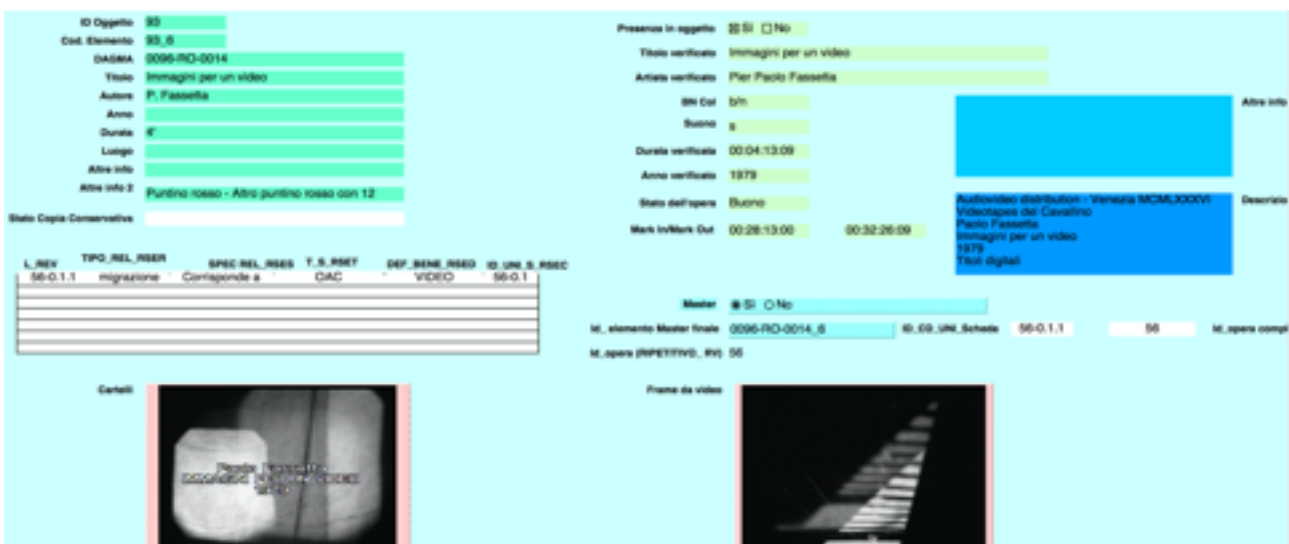
DAGMA	SPIEGAZIONE	OAC
Etichetta Elemento DAGMA	Campo automatico formato da [N° Elemento+COD_Formato +Generazione elemento+Fondo di appartenenza]. x es. 0096-IO-0087	AC [Paragrafo Altri codici] ACC [Codice Scheda-altri enti] ACS [Schede correlate-Altri Enti]
N° Inventariazioni e orig.	Inserire il numero di inventariazione dell'elemento in uso presso l'istituzione committente. x es. 84	AC [Paragrafo Altri codici] ACC [Codice Scheda-altri enti] ACS [Schede correlate-Altri Enti]
Sottolivello N Inventariazioni e orig.	[ovvero il sotto livello del codice relativo alle varie parti componenti la copia conservativa] x es. 84_1; 84_2	CD [Paragrafo Codici] Non c'è corrispondenza
Etichetta Elemento DAGMA	[codice di riferimento interno usato dal Laboratorio per la Copia conservativa] 0096-RO-0087	AC [Paragrafo Altri codici] ACC [Codice Scheda-altri enti] ACS [Schede correlate-Altri Enti]
Presenza in oggetto	[da scegliere Si/No in base alla presenza dell'opera o della componente audiovisiva prevista dai metadati sull'oggetto fisico]	
Titolo Verificato	[da immettere in base alla ricerca documentaria svolta e ai metadati raccolti da file e oggetto fisico]	OG [Paragrafo] OGDN [Denominazione]
Artista	Verificato [da immettere in base alla ricerca documentaria svolta e ai metadati raccolti da file e oggetto fisico]	AU [Paragrafo] AUTN (Campo Nome e Cognome della persona fisica o ente) Fare riferimento ad <i>Authority File</i> , ovvero all'Archivio controllato dei nomi: persone e enti
Anno Verificato	[da immettere in base alla ricerca documentaria svolta e ai metadati raccolti da file e oggetto fisico]	OG [Paragrafo Bene Culturale] OGDR [Campo: riferimento cronologico]
Durata Verificata	[Immissione automatica in base alle immissioni di Mark-In e Mark-Out]	MT [Paragrafo] MIS [Sotto-Paragrafo]
Luogo di produzione	[dedotto dalla custodia, se presente]	LC [Paragrafo] PVL [Sotto-paragrafo/altro toponimo] PVLs [camp note: luogo di produzione]
Colore	[da immettere in base ai metadati raccolti da file e oggetto fisico]	VEDI DCA
Altre info	[altre informazioni deducibili dalla custodia e riguardanti ciascuna opera all'interno del nastro]	VEDI DCA
Suono	[da scegliere Si/No o misto in base alla presenza del suono immettere in base ai metadati raccolti da file e oggetto fisico]	VEDI DCA
Stato conservativo opera	[da immettere in base all'analisi del file; è possibile che in alcuni casi uno stesso nastro sia corrotto solo in alcuni punti e, dunque, sia possibile comunque ottenere un buon master se un'opera]	Paragrafo CO scheda OAC Campo STCC
Mark-In	[da immettere in base all'analisi del file]	
Mark-Out	[da immettere in base all'analisi del file]	
Altre Info	[altre note non inseribili negli altri campi; in fase di studio del file questo è un utile campo per descrivere più nel dettaglio lo stato di conservazione del Master]	

Descrizione titoli	[descrizione dei cartelli, a mano/macchina da scrivere/digitali/colore/durata ecc., FACOLTATIVO]	
Documentazione <i>still</i> cartelli	CAMPO CONTENITORE MULTIMEDIALE IMMAGINI [Standard catalografici ICCD]	
Documentazione <i>still</i> per confronto copie	CAMPO CONTENITORE MULTIMEDIALE IMMAGINI [Standard catalografici ICCD]	

Così facendo i campi proposti sono da una parte quelli amministrativi e descrittivi dell'elemento fisico e della varie componenti audiovisive già strutturati e compilati in base alle indicazioni emerse dalle custodie (Id oggetto, Cod. Elemento, DAGMA, Titolo, Autore, Anno, Durata, Luogo, Altre Info, Altre Info 2, SCC e SSCC) [a sinistra in alto, Imm. 2]; dall'altra quelli descrittivi verificati attraverso l'indagine dei file digitale e della documentazione rinvenuta che devono essere dedotti *ex-novo* dall'operatore in base a quanto emerso dalla ricerca documentaria e dall'analisi del file. [in alto e in basso a destra, in basso a sinistra Imm. 2]

Imm. 2: Screenshot dell'interfaccia terzo livello (Scheda Copia Conservativa) aggiunto in DAGMA durante il progetto.

[Master 0096-RO-0014_6/nastro 93/CC 0096-MO-0014], *Immagini per un video* (Fassetta, 1979) [4.A]



Grazie alla compilazione dei campi di questo livello è finalmente possibile avere una panoramica completa delle copie e varianti presenti in ciascuna copia conservativa. È però a partire da una sola di quest'ultime che si procederà in un secondo momento alla produzione dei master e la cernita deve essere fatta in base ai criteri proposti del laboratorio La Camera Ottica che a sua volta prende

spunto dal volume *The Sustainability of Video Art: Preservation of Dutch Video Art Collections* (2003)⁸⁶³ e che prevede che debba essere dato questo ordine di precedenza:

1. La prima copia o master originale
2. La copia più completa (lunga)
3. La copia tecnicamente migliore di tutte (dal punto di vista dell'artista e del conservatore)

Per poter procedere a questo tipo di selezione è dunque indispensabile non solo essere in possesso dei dati relativi alla durata e allo stato conservativo, ma si dovrà sottoporre a verifica comparativa tutti i testi migrati e, in particolare, i cartelli utilizzati che spesso indicano quale, tra le varie copie e varianti, è quella 'originale' e quale, tra le varie versioni, è la prima.

Per facilitare questo tipo specifico di analisi in DAGMA sono stati aggiunti due campi 'contenitori' (In basso a destra e sinistra, Imm. 2] dedicati all'inserimento di file multimediali all'interno dei quali è possibile inserire alcuni *still* dei cartelli e/o di particolari parti dei video in modo tale da avere un tipo di relazione come quella avuta dall'analisi della componente audiovisiva di *Do You Remember this Film?* [Tab. 13].

Tab. 13: Esempio di confronto tra cartelli e frame delle copie e/o versioni di *Do You Remember this Film?*

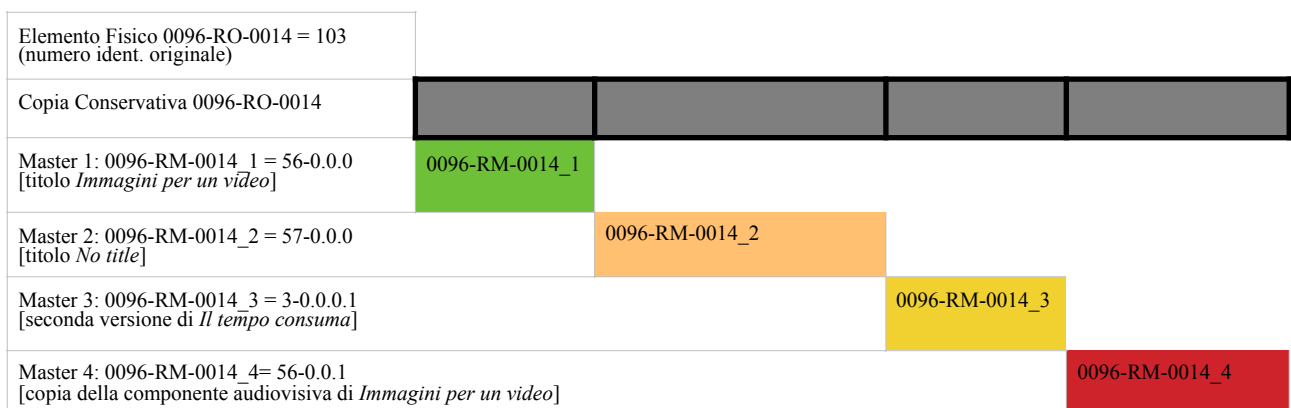
ID Orig	DAGMA	Stato CC	Durata verificata	Stato master	MASTER	Cartelli	Frame
84	0096-RO-0087_3	buono	00:04:09:06	buono	COPIA 3-0.0.0		
117	0096-RO-0081_1	buono	00:04:23:01	buono	3-0.0.0		
125	0096-RO-0088_4	buono	00:04:07:01	discreto	COPIA 3-0.0.1		

⁸⁶³ Cfr., A. Bordina, *La conservazione dell'arte video: teorie, strategie e tecniche*, tesi di dottorato di ricerca, Università degli Studi di Udine 2007-2008 (relatrice: C. Saba); cfr., anche R. Coelho, G. Wijers (a cura di), *The Sustainability of Video Art: Preservation of Dutch Video Art Collections*, Foundation for the Conservation of Modern Art, Amsterdam, 2003. Il testo è disponibile all'indirizzo www.montevideo.nl [visitato in data 2/06/2016]

91	0096-RO-0086_6	discreto	00:05:20: 03	buono	COPIA 3-0.0.0		
87	0096-RO-0033_2	buono	00:05:04: 10	buono	3-0.0.1		
90	0096-RO-0040	Dato non disponibile	NON ESEGUITO	NON ESEGUITO	NON ESEGUITO		
111	0096-RO-0085_4	discreto	-	pessimo/ parte			

Considerando il tempo che si impiega a produrre questo tipo di documentazione il confronto può essere anche effettuato visivamente e a questo punto verranno riportati gli *still* del solo file digitale scelto per il master. Poiché quest'ultimo sarà quello poi utilizzato dall'istituzione committente a fini conservativi e d'accesso, deve essergli assegnato un codice ex-novo che per il laboratorio consisterà nell'etichetta file DAGMA (x es. 0096-RM-0014) compresa del numero che indica la posizione del master all'interno della copia conservativa (x es. 0096-RM-0014_4); e per l'istituzione, come si vedrà più nel dettaglio [3.4.5], deve consistere nel codice identificativo *ex-novo* dell'opera (x es. 56 e non più quello di inventario originale) cui è aggiunto in forma numerica il numero corrispettivo al livello di scheda OAC che si sta compilando (x es. 0096-RO-0014 = 56-0.0.0.0; 0096-RM-0014_4 = 56-0.0.0). [Imm. 3]

Imm. 3: Schema del passaggio dalla Copia Conservativa del contenuto digitale del nastro magnetico ai Master dell'opera o della sua componente audiovisiva.



Una volta reso compatibile il sistema di codificazione utilizzato con quello previsto dalla OAC è possibile utilizzare altri strumenti messi a disposizione dalla normativa italiana come il paragrafo RV (Relazioni), grazie al quale si può descrivere il sistema di relazioni tra copie, varianti e versioni che intercorrono nell'archivio mettendo inoltre in rapporto la componente audiovisiva (fisica e digitale) dell'opera con le parti più 'astratte'.

Prima però di procedere oltre, di seguito sono descritte le operazioni eseguite sul master che, una volta che sono stati definiti i Mark-in e Mark-out [inizio e fine] dell'opera, viene licenziato in un formato uguale a quello della copia conservativa, cui è aggiunto il *crop* dell'immagine mirato a coprire i disturbi del segnale video presenti alle estremità (destra, sinistra, in alto e in basso) dell'immagine video e che vengono naturalmente nascosti qualora sino trasmessi, come dovrebbe essere, su un monitor a tubo catodico, ma che è necessario ugualmente coprire durante la produzione del Master per consentire la visualizzazione corretta al computer o su altri dispositivi di trasmissione e proiezione. [Fig. 114]. Anche in questo caso, come per le copie conservative, vengono aggiunte una testa e una coda al file digitale nelle quali sono inseriti alcuni cartelli con i dati descrittivi e conservativi e con la descrizione dell'intervento di video-preservazione eseguito.⁸⁶⁴ [Tab. 14]

Tab. 14: Schema dell'aggiunta dei cartelli all'inizio e alla fine del file Master

0096-RM-0014_1	DURATE
Cartello logo istituzione committente	4 sec
Fade in, fade out	1 sec
Eventuali altri cartelli	4 sec
Fade in, fade out	1 sec
Dati descrittivi analitici dell'opera [titolo, autore, anni, supporto, colore, durata, suono]	7 sec.
Fade in, fade out	1 sec
<u>MASTER [CROPPATO]</u>	—————
Fade in, fade out	1 sec
Cartello con i loghi dell'istituzione che ha eseguito i lavori di video-preservazione	8 sec

⁸⁶⁴ Relativamente al Master il Fascicolo D4.2, «While for the image files the chromatic corrections are only done after the capture, this is not always the case for moving image files. The colours of the video signal can be corrected by adjusting the TBC or colour corrector prior to digitisation. Also the sound can be corrected by adjusting the equipment prior to digitisation. In cases of digital restoration (e.g., noise reduction and image cropping), there will be a production master file that differs from the archival master file. It is recommended to use the same quality parameters for the production master file as the archival master file» In., Fascicolo D4.2, *Guidelines for an A-Z digitization work-flow*, DCA, 2013, p. 46. *Dossier* disponibile al sito [visitato in data 2/06/2016]

Fade in, fade out	1 sec
Descrizione del progetto di video-preservazione I materiali originali (1/2" open reel e U-Matic) sono stati sottoposti a interventi di ripristino dello scorrimento del supporto, riprodotti attraverso lettori d'epoca rigenerati e il segnale è stato convertito in digitale. La presente copia di accesso, ottenuta dalla copia di conservazione, è stata confermata agli attuali sistemi di visualizzazione. L'intervento è stato realizzato nel 2014 presso il Laboratorio La Camera Ottica dell'Università degli Studi di Udine - Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali in collaborazione con il fondo archivistico della galleria Cavallino.	10 sec.
Fade in, fade out	1 sec

3.4.5 Trasferimento dei dati dal laboratorio all'istituzione (RV)

Se, fino a questo momento, il sistema di relazioni era dato dal codice DAGMA connesso a quello dell'oggetto fisico digitalizzato, a questo punto è stato necessario, come si è anticipato, dare un nuovo 'nome' (CD) all'opera nella sua componente astratta [Scheda catalografica madre o I° livello). In questo modo è stato poi possibile far discendere le varie linee genealogiche determinate dalle varianti dell'opera e dalle versioni del contenuto audiovisivo (manifestazioni e oggetti).⁸⁶⁵

La scheda di catalogazione OAC prevede che sia possibile distinguere tra 'scheda madre' e schede figlie; questo tipo di relazioni sono definite dal paragrafo RV, ovvero Relazioni. Usando il sistema di codificazione standard così come indicato nella tabella [Tab. 15] si avrà così, ad esempio, che alla scheda madre dell'opera n° 56 (*Immagini per un video*) è affiancato lo 0, come definito dalla normativa OAC.

Poiché, diversamente da quanto prescritto dalla OAC, si vuole dare una struttura gerarchica standard alle opere e alle varie componenti, è necessario che con 56-0 siano indicati solo i metadati in comune a tutte le parti componenti o varianti, in modo tale da consentire che qualsiasi altro dato contestuale sia inserito nella scheda del livello corrispondente. Con 56-0.0 (e 56-0.0.0 e 56-0.0.0.0) si indicherà invece la linea genealogica principale e originaria dell'opera, che comprenderà i dati relativi alla prima produzione e al rispettivo (se esistente) contesto di esposizione (variante) fisico.

Con 56-0.1 e 56-0.2 si indicheranno, rispettivamente, le varianti dell'opera 'astratta' che nel caso specifico di opere di Media Art sono tali se viene cambiata la forma di trasmissione e/o l'ambito in cui viene installata l'opera (x es. da video-monocanale a installazione).

⁸⁶⁵ A *Immagini per un video* (Fassetta, 1979) [4.A] è stato assegnato il codice 56 [App., 4.A; Fig. 105]; a *Progetto restituito* (Celli e Sillani, 1976) [4.B] è stato assegnato il codice 3 [App., 4.B; Fig. 88]; a *Do You Remember this Film?* (Viola, 1979) [4.C1] è stato assegnato il codice 31 [App., 4.C1; Fig. 107]; a *I looked for... (da Alice 1977)* (1980) (Viola, 1979) [4.C2] è stato assegnato il codice 14 [App., 4.C2; Fig. 108]; a *Filarete* (Sartorelli, 1989) [4.D1] è stato assegnato il codice 4 [App., 4.D1; Fig. 100]; a *Trittico Filarete* (Sartorelli, 1989) [4.D2] è stato assegnato il codice 7 [App., 4.D2; Fig. 100]; a *Il tempo consuma* (Sambin, 1989) [4.E] è stato assegnato il codice 23 [App., 4.E; Fig. 70]; a *Videosonata* (Ambrosini, 1979) è stato assegnato il codice 8 [4.F] [App., 4.F; Fig. 109]; a *Identità 1:1* (Sillani, 1979) [4.G] è stato assegnato il codice 10, [App. 4.G; Fig. 64]. In appendice.

Infine, con 56-0.0.1.0 o con 56-0.0.0.1 si indicheranno la componente fisica originaria e le diverse versioni della parte audiovisiva. [Tab. 15]

Tab. 15: Confronto tra i livelli proposti dai vari sistemi catalogafici e attribuzione del codice in base al sistema utilizzato durante il progetto. *Immagini per un video*, Scheda Madre n. 56-0⁸⁶⁶

DCA	FIAF	OAC	Spiegazione	x. es
Work (Abstract)	Work (Abstract)	Scheda Madre Livello 0	Opera d'arte 'originale'. Prima espressione artistica	id_opera: 56-0
Expression (Abstract)	Variant (Abstract)	Scheda Figlia Livello 1	Varianti	id_variante: 56-0.2 id_variante: 56-0.1
Manifestation (Physical)	Manifestation (Physical)	Sotto-Scheda Figlia Livello 2	Master/versioni	Id_op.origi: 56-0.0.0 (MASTER) id_versione: 56-0.0.1 (MASTER)
Item (Physical)	Item (Physical)	Sotto-scheda Figlia Livello 3	Oggetto fisico di riferimento/copie, varianti e versioni	id_ogg.origi: 56-0.0.0.0 (OGGETTO FISICO) id_ogg.versione: 56-0.0.1.0 (OGGETTO FISICO) id_ogg.copia: 56-0.0.0.1 id_ogg.variante: 56-0.0.0.2

Per ciò che riguarda la compilazione del paragrafo RV, è il campo denominato RVEL (livello struttura gerarchica) ad avere la funzione di indicare a partire da quale scheda catalogafica si stanno predisponendo le relazioni; in quest'ultimo dovrà essere inserito il codice così come precedentemente stabilito. Il sotto-paragrafo RSE (Relazioni con altri beni) è invece dedicato alla descrizione del tipo di rapporto instaurato tra la componente (o la scheda madre) che si sta catalogando, l'opera, le parti complesse e altri beni. Nel nostro caso, questo è il paragrafo che risulta più interessante al fine di mettere in relazione la base dati del laboratorio con quella dell'istituzione e di descrivere opere d'arte contemporanea complesse.

Affrontando le norme di compilazione del primo dei campi (RSER), ovvero quello dedicato alla definizione del tipo di relazione che intercorre tra il bene in esame e le sue parti componenti/altri beni è possibile riscontrare che il vocabolario è chiuso e propone una lista di nomi, solo alcuni dei quali potrebbero essere utilizzati, ma in nessun caso si tratta di termini tecnici e, dunque, funzionali allo scopo qui proposto.

Per questo motivo si è scelto di individuare un vocabolario specifico che consenta, a seconda del livello, di definire le relazioni che intercorrono tra la componente audiovisiva analogica, il master digitale, l'opera e le sue eventuali varianti e versioni. Dal vocabolario chiuso predisposto dalla OAC è stato recuperato solo il termine 'è in relazione con' che prevede la compilazione anche del

⁸⁶⁶ Cfr., Schede delle opere (studi di caso) in appendice a questo volume. *Immagini per un video* (Fassetta, 1979) [4.A]

capo RSES, da usarsi qualora ci si trovasse di fronte a versioni e varianti. In tutti gli altri casi è stato identificato un vocabolario *ex-novo* com'è possibile notare prendendo ad esempio il caso della scheda madre di *Do You Remember this Film?*. [Tab. 16]

Tab. 16: 31-0 RV. Esempio di compilazione paragrafo RV,

Livello Scheda Madre (31-0), *Do You Remember this Film?* [App., 4.C1; Fig. 107]⁸⁶⁷

RVEL (livello relazione)	RSER (tipo relazione)	RSET (specifiche tipo relazione)	RSET (Tipo di scheda)	RSED (Definizione Bene)	RSEC (Id univoco scheda)
31-0	equivale a	la parte audiovisiva corrisponde a	OAC	Video	31-0.0.0
31-0	equivale a		OAC	Video	31-0.0
31-0	è in relazione con	l'opera	OAC	Installazione	14-0
31-0	è in relazione con	la versione	OAV	Video	31-0.0.1

Compilando il sotto-paragrafo relazioni della scheda madre si è deciso di usare il termine 'equivale a' per indicare la linea genealogica originale dell'opera compresa di sue manifestazioni, varianti e rapporti con altre opere; l'opera video monocolonale *Do You Remember this Film?* corrisponde alla forma espressiva originaria (31-0.0) e non presenta nessuna variante.

Per ciò che concerne la componente audiovisiva, quest'ultima si trovava in due versioni solo una delle quali corrisponde all'opera originaria, quella segnalata con *equivale a/la parte audiovisiva corrisponde a* (31-0.0.0) mentre l'altra è indicata come una diversa versione (31-0.0.1). In quest'ultimo caso e nel caso l'opera in questione sia legata ad un'altra, all'uso di 'è in relazione con' è stato necessario aggiungere nel campo RSET le specifiche relative al bene o alla componente con cui la scheda era relazionata. In questo modo si avranno le 'frasi' [l'opera *Do You Remember this Film?* è in relazione con l'opera *I looked for...(da Alice 1977)*]⁸⁶⁸ e [l'opera *Do You Remember this Film?* è in relazione con la II° versione del master (III° livello) di *Do You Remember this Film?*]

Poiché il video monocolonale *Do You Remember This Film?* presentava due diverse versioni solo una delle quali era stata poi trasmessa nel 1980, all'interno di una nuova installazione multimediale *I looked for...(da Alice, 1977)*, e in base a quanto emerso dall'intervista con l'artista [3.3.5] si è

⁸⁶⁷ Cfr., Schede delle opere (studi di caso) in appendice a questo volume. *Do You Remember this Film?* (Viola, 1979) [4.C1]

⁸⁶⁸ Cfr., Schede delle opere (studi di caso) in appendice a questo volume. *I looked for...(da Alice 1977)* (1980) (Viola, 1979) [4.C2]

deciso di specificare il tipo di relazione aggiungendo ‘l’opera’ o ‘la versione’ in modo tale da poter avere sin da subito una panoramica della complessità dell’opera. Allo stesso modo, nel momento in cui si sta catalogando la scheda madre dell’installazione multimediale *I looked for...(da Alice, 1977)* (14-0), dentro la quale è stata trasmessa *Do You Remember This Film?* si avrà la compilazione come segue. [Tab. 17]

Tab. 17: esempio di compilazione paragrafo RV

Livello scheda madre (14-0) *I looked for...(da Alice, 1977)* [App., 4.C2; Fig. 108]

RVEL (livello relazione)	RSER (tipo relazione)	RSET (specifiche tipo relazione)	RSET (Tipo di scheda)	RSED (Definizione Bene)	RSEC (Id univoco scheda)
14-0	equivale a		OAC	Video	14-0.0
14-0	è composto da	la parte audiovisiva corrisponde a	OAC	Video	31-0.0.0 [Do you remember this movie]
14-0	è composto da	la parte audiovisiva corrisponde a	OAC	Video	57-0.0.0 [Video as no video]
14-0	è composto da	la parte audiovisiva corrisponde a	OAC	Video	59-0.0.0 [Urlo]
14-0	è composto da	la parte audiovisiva corrisponde a	OAC	Video	72-0.0.0 [Frammenti di uno spazio Interiore]
14-0	è composto da		OAC/Serie	Fotografia	39-0 [Alice]

Altri problemi si hanno qualora si passi alla compilazione di questo paragrafo nelle sotto schede figlie relative alle eventuali varianti dell’opera (II° livello) e alle versioni o copie o varianti della componente audiovisiva (III° e IV° livello). Si è dunque scelto, anche in questo caso, di aggiungere altri termini al vocabolario chiuso della OAC.⁸⁶⁹ [Tab. 18]

Tab. 18: compilazione del campo RSER secondo quando stabilito durante il progetto

⁸⁶⁹ Se, com’è suggerito dalla normativa ministeriale, il sistema di relazioni permette di rapportare l’opera alle sue parti, devono essere individuati anche i termini che definiscono anche la relazione inversa. Questo perché nella scheda di catalogo relativa al bene con cui quello che si sta catalogando è in rapporto si creerà automaticamente la relazione contraria a quella proposta consentendo la visualizzazione dell’informazione in entrambe le schede. «La metodologia catalografica prevede che, in considerazione della situazione che si vuole descrivere e sulla base della definizione prescelta fra quelle disponibili nel vocabolario chiuso (individuate come le più ricorrenti fra le diverse tipologie di beni), la relazione venga instaurata da un bene verso un altro bene (*relazione diretta*), registrando i dati necessari nel campo RSE della scheda di catalogo che descrive il bene dal quale parte la relazione. Il bene verso il quale viene instaurata tale relazione diventa a sua volta soggetto della *relazione inversa*: nella scheda di catalogo che lo descrive non viene inserito alcun valore, ma la gestione informatizzata permette di stabilire collegamenti che consentono la navigazione fra le schede in rapporto fra loro, nonché - come avviene nel sistema *SIGECweb*- di comporre tabelle riassuntive, in modo da poter ricostruire i vari contesti di appartenenza (territoriali, funzionali e concettuali)». OAC 4.0, [Bozza 1.06], p. 46, 2015

valore da inserire nel sottocampo RSER (OAC)	note esplicative	RELAZIONE INVERSA
1) è migrato in	DA OGGETTO FISICO A MASTER	è la migrazione di
2) è trasmesso in	Da usarsi per indicare relazione tra MASTER e MANIFESTAZIONE	trasmette
3) è una variante di	Da usarsi SOLO nel caso di VARIANTI altre dall'opera 'originale' (livello 0.1, 0.2 ecc.) nei confronti della scheda madre	è una variante di
4) è una versione di	Da usarsi SOLO nel caso di diverse versioni di diverse MANIFESTAZIONI (livello 0.0.1, 0.0.2)	è una versione di
5) è una copia di	Da usarsi per indicare LIVELLO OGGETTO i master contenenti copie e/o varianti della componente audiovisiva) [LIVELLO LABORATORIO]	è una copia di
6) equivale a	Da usarsi SOLO per indicare il rapporto che intercorre tra la variante n-0.0 e la scheda madre [opera 'originaria']	equivale a

Seguendo quanto indicato dalla OAC è stata ipotizzata una tabella [Tab. 18] che consente di descrivere più nello specifico il rapporto intercorso:

- 1) tra oggetto fisico, sua equivalenza digitale e master (III-IV° livello) a partire dal quale si conetteranno il database del laboratorio e quello dell'istituzione committente [equivale a; è migrato in]. La scheda relativa alla lavorazione del fondo analogico sarà accessibile alla committenza, ma non sarà più necessario accedervi spesso, almeno fino alla prossima lavorazione o alla prossima indagine sullo stato fisico degli oggetti analogici di partenza;
- 2) tra master/versione e varianti, ovvero la relazione che intercorre o è intercorsa nel passato (o nel futuro), tra la componente audiovisiva (digitale e connessa ad uno degli oggetti fisici di riferimento) e le diverse occasioni in cui quest'ultima è stata mostrata [è trasmesso in]; (II°-III° livello)
- 3) tra varianti di una stessa opera - ovvero i cambiamenti significativi (contenutistici e/o tecnici) della forma espressiva concreta nella quale si manifesta l'opera dallo stesso titolo in diverse occasioni (video monocanale/video installazione) nel corso del tempo [è una variante di] - e tra l'opera originaria X-0 e le sue varianti tranne quella iniziale (cfr., punto 6). N.B. Per 'varianti' si intendono anche i cambiamenti non significativi (tecnici o contenutistici) della componente audiovisiva tra due indicate dallo stesso titolo e della quale si tiene conto solo nel quarto livello della scheda. (II°-II° livello)
- 4) tra versioni (e dunque manifestazioni) della componente audiovisiva individuate. Per 'versioni' si intendono i cambiamenti significativi (tecnici o contenutistici) della componente audiovisiva tra due indicate con lo stesso titolo. Per ogni diversa versione, qualora sia stata esposta in una o

più occasioni, deriveranno una o più varianti dell'opera X-0 a seconda del contesto produttivo ed espositivo; [è una versione di] (III° - III° livello)

- 5) tra copie diverse di una stessa componente e/o opera audiovisiva o varianti per cartelli, durate, edizioni che non sono significative per definire la copia di riferimento una diversa versione, ma che sono importanti per analizzare le prassi produttive, espositive e conservative del fondo [è una copia di]; (IV° - IV° livello)
- 6) infine, tra la scheda madre e la prima realizzazione dell'opera, ovvero la prima tra le varianti e versioni che è sempre segnalata con la codificazione corrispondente a 0. [x es. l'opera X-0 si è manifestata la prima volta nella [equivale a] variante x-0.0 e versione X-0.0.0 che è la migrazione dell'oggetto fisico X-0.0.0.1]. (I°-II°-III°-IV° livello)

Prendendo ad esempio la scheda figlia (variante 31-0.0, Tab. 19) corrispondente all'opera *Do You Remember This Film?* e le sotto-schede relative al master/componente audiovisiva (31-0.0.0, Tab. 20) e all'oggetto fisico di riferimento (31-0.0.0.0, Tab. 21), si avranno quindi le seguenti compilazioni:

Tab. 19: 31-0.0 RV ⁸⁷⁰

Esempio di compilazione paragrafo RV - secondo livello (variante *Do You Remember This Film?* 0.0)

RVEL (livello relazione)	RSER (tipo relazione)	RSET (specifiche tipo relazione)	RSET (Tipo di scheda)	RSED (Definizione Bene)	RSEC (Id_univoco scheda)
31-0.0	trasmette		OAC	Video	31-0.0.0
31-0.0	equivale a	la variante	OAC	Video	31-0

Tab. 20: 31-0.0.0 RV ⁸⁷¹

Esempio di compilazione paragrafo RV - terzo livello (versione *Do You Remember This Film?* 0.0.0)

RVEL (livello relazione)	RSER (tipo relazione)	RSET (specifiche tipo relazione)	RSET (Tipo di scheda)	RSED (Definizione Bene)	RSEC (Id_univoco scheda)
31-0.0.0 [0096-RM-0081_1]	equivale a		OAC	Video	31-0.0.0.0 [0096-RO-0062]
31-0.0.0 [0096-RM-0081_1]	è trasmesso in		OAC	Video	31-0
31-0.0.0 [0096-RM-0081_1]	è trasmesso in		OAC	Video	14-0.0

⁸⁷⁰ Cfr., Schede delle opere (studi di caso) in appendice a questo volume. *Do You Remember this Film?* (Viola, 1979) [4.C1]

⁸⁷¹ Cfr., Schede delle opere (studi di caso) in appendice a questo volume. *Do You Remember this Film?* (Viola, 1979) [4.C1]

31-0.0.0 [0096-RM-0081_1]	è una versione di		OAC	Video	31-0.0.1 [0096-RM-0033_2]
---------------------------	-------------------	--	-----	-------	---------------------------

Tab. 21: 31-0.0.0.0 RV⁸⁷²

Esempio di compilazione paragrafo RV - quarto livello (copia conservativa/oggetto *Do You Remember This Film?* 0.0.0.0)

RVEL (livello relazione)	RSER (tipo relazione)	RSET (specifiche tipo relazione)	RSET (Tipo di scheda)	RSED (Definizione Bene)	RSEC (Id univoco scheda)
31-0.0.0.0 [0096-MO-0081]	equivale a		OAC	Video	31-0.0.0 [0096-RM-0081]
31-0.0.0.0 [0096-MO-0081]	è la copia di		OAC	Video	31-0.0.0.1 [0087]
31-0.0.0.0 [0096-MO-0081]	è la copia di		OAC	Video	31-0.0.0.1 [0086]

Com'è possibile vedere dalle tabelle compilate [Tabb. 16; 17; 19; 20; 21], in questo modo è possibile in un certo senso comporre delle frasi in cui i codici univoci e il vocabolario chiuso consentono di definire esattamente il tipo di relazione intercorsa tra i vari beni, permettendo dunque al catalogatore e/o al ricercatore di poter avere sotto controllo, in ogni momento, il numero di componenti dell'opera e le relazioni di quest'ultima con altre/i parti e/o beni.

Una volta stabilite le relazioni e i nuovi codici, per i restanti dati e metadati relativi all'opera d'arte contemporanea complessa e alle sue varianti si può fare completamente riferimento a quanto previsto dalla normativa OAC 4.0, la quale prevede che subito dopo il paragrafo CD corrispondente ai codici vi sia quello dedicato più nel dettaglio alla definizione del bene culturale e/o delle parti componenti (OG) e che, come si vedrà, necessita anch'esso di una revisione soprattutto per ciò che riguarda il vocabolario utilizzato.

3.4.6 Definizione del bene (OG)

Nel paragrafo (RV) della scheda OAC non sono previsti solo i campi già descritti ma anche altri due relativi, più nello specifico, al tipo di scheda di catalogazione (RSED) e alla definizione del bene (RSET) con il quale quello che si sta catalogando è relazionato. Per la compilazione di questi campi la normativa prevede che si faccia riferimento ai paragrafi CD e OG della scheda del bene con cui è in relazione quello che si sta catalogando e, in particolare, si devono guardare i campi: TSK (tipo di scheda), dove la compilazione è standardizzata e, qualora si stia catalogando un'opera d'arte

⁸⁷² Cfr., Schede delle opere (studi di caso) in appendice a questo volume. *Do You Remember this Film?* (Viola, 1979) [4.C1]

complessa, si dovrà scrivere ‘OAC’; e OGTD (Definizione) che invece presenta una serie di problematiche.

Il paragrafo OG è uno dei più lunghi della scheda OAC ed è articolato in sotto-paragrafi tra cui AMB (ambito di tutela del MIBACT), CTG (Categoria), OGT (Definizione del bene), OGD (Denominazione), QNT (Quantità), OGC (Trattamento Catalografico). Ciò che ci interessa prima di tutto è il campo Definizione (OGTD) che deve essere compilato con il nome o locuzione che individua «l’opera in base alla tipologia e/o alla manifestazione espressiva adottata dall’artista e individuata come dominante o determinante nell’identificazione».⁸⁷³ Prima però di arrivare a quest’ultimo, è necessario prendere in esame il campo definito (CTG) ovvero ‘categoria’, il quale «contiene le indicazioni che consentono di inquadrare l’individuazione terminologica del bene catalogato (cfr. campo OGT) nell’ambito di una più ampia e complessa organizzazione semantica».⁸⁷⁴

Essendo un campo aggiunto nella versione 4.0 della scheda OAC, la normativa non prevede ancora un vocabolario esemplificativo da utilizzarsi per la definizione della categoria. Poiché, però, l’inserimento di un unico termine dovrebbe essere rivolto strettamente all’identificazione del bene in esame nell’ambito di una più complessa organizzazione, quest’ultimo dovrà essere sufficientemente indicativo e condiviso. In questo senso per la definizione del bene la OAC fa riferimento ai glossari già predisposti, alcuni dei quali sono suggeriti dalla stessa normativa, sebbene quando esaminati non siano stati sufficientemente esaustivi in questo caso.

Il progetto di ricerca DCA, suggerendo anch’esso di rifarsi ai *thesauri* messi a disposizione per la definizione dell’oggetto/opera, indica la piattaforma GAMA come punto di riferimento per l’interoperabilità tra gli archivi dedicati alla Media Art. Scegliendo di partire da quest’ultima ci si è poi confrontati con il glossario messo a disposizione dal progetto di ricerca DOCAM, il quale non solo è frutto di uno studio accurato dei termini condivisi internazionalmente e delle relative definizioni;⁸⁷⁵ ma propone anche una gerarchia semantica che consente di individuare il vocabolario da usarsi per definire le sovra e sotto categorie del termine utilizzato.

Questo significa, ad esempio, che la parola *Installation* per il progetto DOCAM è parte della sovra categoria Pratiche Artistiche (*Artistic Practices*), può essere relazionato con termini quali *Installed*

⁸⁷³ In, OAC 4.0, [Bozza 1.06], p. 34, 2015

⁸⁷⁴ «Per la compilazione fare riferimento alle definizioni consolidate in ambito catalografico e agli specifici strumenti terminologici (vocabolari e thesauri) pubblicati a cura dei servizi tecnico-scientifici dell’ICCD». In, OAC 4.0, [Bozza 1.06], p. 33, 2015

⁸⁷⁵ Il glossario è composto a partire da quelli in uso da istituzioni artistiche come il Museum of Modern Art, MoMA, New York e la TATE, Londra e da quelli messi a disposizione in passati progetti di ricerca. Per maggior informazioni sugli strumenti messi a disposizione del progetto si veda www.docam.ca [visitato in data 2/06/2016].

(da usarsi solo nel caso della descrizione di uno spazio espositivo) e *Installation Art* e può comprendere la sotto-categoria *Video-installation* dove il video assume un ruolo predominante nei confronti degli altri mezzi impiegati.

Per ciò che concerne la categoria del bene (CTG) si è scelto di utilizzare per tutta questa tipologia di opere (anche) audiovisive *sub specie tecnologica* l'unica definizione di Media Art che è di fatto il termine utilizzato a livello internazionale, come spiega il progetto DOCAM riprendendo la definizione data dalla rivista *Artpress2 Media Arts, Conservation and Restoration*. Il campo successivo, quello rivolto alla definizione del bene in esame (OGTD), deve invece essere compilato con la definizione terminologica che indica l'intero bene complesso e deve essere uguale per tutte le parti componenti.

Diverso è il discorso per il campo OGTP, dedicato alla definizione della parte componente, la cui terminologia individua nello specifico l'elemento che si sta catalogando. Anche se non obbligatorio, quest'ultimo, insieme ai restanti campi relativi alla tipologia del bene (OGTT) e alla 'configurazione strutturale e di contesto' (OGTV), è estremamente utile nel caso in cui ci si trova a che fare con un bene complesso o con una delle parti componenti che le sole Categoria (Media Art) e Definizione non definiscono esaurientemente.

In seguito a un esame dei glossari prescelti è stata costruita una tabella [Tab. 22]. Prendendo ad esempio l'opera *Il tempo consuma*, quest'ultima fa parte della categoria Media Art, la sua definizione generale è 'video', la tipologia sarà 'video-monocanale' nella prima variante e 'video-installazione' nella seconda mentre il master e il nastro magnetico elettronico sono, rispettivamente, le componenti digitali e fisiche dell'opera. La scelta di non usare il termine 'video art' come fa GAMA ma piuttosto 'video' è motivata dal fatto che la definizione di videoarte non è necessariamente quella preferita dagli artisti che piuttosto si riferiscono alle loro pratiche come intermediali. [Tab. 22]

Tab. 22: Confronto delle definizioni dedotte da vari *thesauri* per la compilazione del paragrafo OG

[Didascalia: giallo: primo livello; arancione: primo livello; verde: secondo livello; blu: terzo livello; rosso: quarto livello]

Campo OAC	PROPOSTA Intergrazione	Titolo Campo GAMA	Proposta GAMA	livello superiore DOCAM	Eng (DOCAM)	Franc (DOCAM)
CTG	[Proposta per OAC]	Media art	Media art	ArtPractices	Media art	Arts médiatiques
OGTD	Video	ArtPiece	Video	Tool and technology	Single-channel video	Monobande

OGTD	Happening	ArtPiece	Happening	ArtPractices	Happening	Art événementiel
OGTD	Installazione	ArtPiece	Installation	ArtPractices	Installation	Installation
OGTD	Performance	ArtPiece	Performance	ArtPractices	Performance	Performance
OGTT	Video-installazione	ArtPiece	VideoInstallati on	Installation	Video installation	Vidéo-environnement
OGTT	Installazione sonora	ArtPiece	SoundInstallati on		Sound spatialization	Spatialisation sonore
OGTT	Installazione multicanale	MediaArtPres entation	MultiChannel	VEDI VOCE INSTALLATI ON	VEDI VOCE INSTALLATI ON	VEDI VOCE INSTALLATI ON
OGTT	Installazione multimediale	ArtMedia	MixedMedia	VEDI VOCE INSTALLATI ON	VEDI VOCE INSTALLATI ON	VEDI VOCE INSTALLATI ON
OGTT	Video monocanale	MediaArtPres entation	SingleChannel	VEDI VOCE VIDEO	VEDI VOCE VIDEO	VEDI VOCE VIDEO
OGTT	Video performance	VEDI PERFORMA NCE	VEDI PERFORMA NCE	VEDI PERFORMA NCE	VEDI PERFORMA NCE	VEDI PERFORMA NCE
OGTT	Performance musicale	VEDI PERFORMA NCE	VEDI PERFORMA NCE	VEDI PERFORMA NCE	VEDI PERFORMA NCE	VEDI PERFORMA NCE
OGTP	Master					
OGTP	NASTRO MAGNETICO ANALOGICO			Storage carrier	Videotape	Bande vidéographiq ue

Per ciò che concerne gli altri campi relativi al paragrafo OG, quest'ultimi non saranno qui trattati nello specifico, anche se il sotto-paragrafo (OGD) dedicato alla titolazione dell'opera è stato molto utile in fase di catalogazione per indicare quei casi in cui stati attribuiti nomi diversi nel corso del tempo.⁸⁷⁶

Prendendo a riferimento gli studi di caso si avranno dunque i seguenti esempi di compilazione del campo *oggetto* a seconda del livello della scheda che si sta catalogando. [Tabb. 25-28]

Tab. 23: Esempio di compilazione paragrafo OG ⁸⁷⁷

1° livello (scheda madre/opera *Immagini per un video 56-0*)

OG		BENE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AMB	Ambito di tutela MiBACT	storico-artistico
	CTG	Categoria	Media Art
	OGT	DEFINIZIONE BENE	
	OGTD	Definizione	Video

⁸⁷⁶ Cfr., Schede delle opere (studi di caso) in appendice a questo volume. *Progetto restituito* (Celli e Sillani, 1976) [4.B] e *Do You Remember this Film?* (Viola, 1979) [4.C1]

⁸⁷⁷ Cfr., Schede delle opere (studi di caso) in appendice a questo volume. *Immagini per un video* (Fassetta, 1979) [4.A]

		OGTV	Configurazione strutturale e di contesto	Opera Complessa
	OGD		DENOMINAZIONE	
		OGDT	Tipo	Attuale
		OGDN	Denominazione	Immagini per un video
		OGDA	Codice lingua	Italiano
		OGDR	Riferimento cronologico	1979
		OGDL	Luogo	Venezia
		OGDF	Fonte	Cartelli video e altra documentazione
		OGDS	Note	Ambito prima produzione: Venezia, Galleria del Cavallino

Tab. 24: Esempio di compilazione paragrafo OG ⁸⁷⁸

II° livello (scheda figlia/Variante 0 *Immagini per un video* 56-0.0)

OG			BENE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AMB		Ambito di tutela MiBACT	storico-artistico
	CTG		Categoria	Media Art
	OGT		DEFINIZIONE BENE	
		OGTD	Definizione	Video
		OGTT	Tipologia	Video-monocanale
		OGTP	Parte componente	
		OGTS	Classificazione/repertorio	
		OGTV	Configurazione strutturale e di contesto	Opera Complessa
	OGD		DENOMINAZIONE	
		OGDT	Tipo	Attuale
		OGDN	Denominazione	Immagini per un video
		OGDA	Codice lingua	Italiano
		OGDR	Riferimento cronologico	1979
		OGDL	Luogo	Venezia
		OGDF	Fonte	Cartelli video e altra documentazione
		OGDS	Note	Ambito prima produzione: Venezia, Galleria del Cavallino

⁸⁷⁸ Cfr., Schede delle opere (studi di caso) in appendice a questo volume. *Immagini per un video* (Fassetta, 1979) [4.A]

Tab. 25: Esempio di compilazione paragrafo OG ⁸⁷⁹**II° livello (scheda figlia variante 0 *I looked for...*(da Alice 1977) (1980) 14-0.0)**

OG		BENE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AMB	Ambito di tutela MiBACT	storico-artistico
	CTG	Categoria	Media Art
	OGT	DEFINIZIONE BENE	
	OGTD	Definizione	Installazione
	OGTT	Tipologia	Installazione multimediale
	OGTP	Parte componente	
	OGTV	Configurazione strutturale e di contesto	Opera Complessa
	OGD	DENOMINAZIONE	
	OGDT	Tipo	Attuale/storico
	OGDN	Denominazione	<i>I looked for...</i> (da Alice 1977)
	OGDA	Codice lingua	Italiano
	OGDR	Riferimento cronologico	1980
	OGDL	Luogo	Venezia
	OGDF	Fonte	Catalogo della mostra Camere Incantate 1980
	OGDS	Note	Mostra a cura di Vittorio Fagone, Palazzo Reale, Milano 16 maggio 18 giugno 1980

Tab. 26: Esempio di compilazione paragrafo OG ⁸⁸⁰**III° livello (Sotto-Scheda Figlia/Manifestazione 0, *Immagini per un video* 56-0.0.0)**

⁸⁷⁹ Cfr., Schede delle opere (studi di caso) in appendice a questo volume. *I looked for...*(da Alice 1977) (1980) (Viola, 1979) [4.C2]

⁸⁸⁰ Cfr., Schede delle opere (studi di caso) in appendice a questo volume. *Immagini per un video* (Fassetta, 1979) [4.A]

OG		BENE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AMB	Ambito di tutela MiBACT	storico-artistico
	CTG	Categoria	Media Art
	OGT	DEFINIZIONE BENE	
	OGTD	Definizione	Video
	OGTT	Tipologia	Video-monocanale
	OGTP	Parte componente	Master
	OGTV	Configurazione strutturale e di contesto	Opera Complessa
	OGD	DENOMINAZIONE	
	OGDT	Tipo	Attuale
	OGDN	Denominazione	Immagini per un video
	OGDA	Codice lingua	Italiano
	OGDR	Riferimento cronologico	1979
	OGDL	Luogo	Venezia
	OGDF	Fonte	Cartelli video e altra documentazione
	OGDS	Note	Ambito prima produzione: Venezia, Galleria del Cavallino

Tab. 27: Esempio di compilazione paragrafo OG ⁸⁸¹

III° livello (Sotto-Scheda Figlia/Manifestazione 1, *Do you Remember this Film?* 31-0.0.1)

OG		BENE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AMB	Ambito di tutela MiBACT	storico-artistico
	CTG	Categoria	Media Art
	OGT	DEFINIZIONE BENE	
	OGTD	Definizione	Video
	OGTT	Tipologia	Video-monocanale
	OGTP	Parte componente	MASTER
	OGTV	Configurazione strutturale e di contesto	Opera Complessa
	OGD	DENOMINAZIONE	1
	OGDT	Tipo	Attuale
	OGDN	Denominazione	Do You Remember this Film?
	OGDA	Codice lingua	Italiano

⁸⁸¹ Cfr., Schede delle opere (studi di caso) in appendice a questo volume. *Do You Remember this Film?* (Viola, 1979) [4.C1]

		OGDR	Riferimento cronologico	1982
		OGDL	Luogo	Venezia
		OGDF	Fonte	Cartelli video
		OGDS	Note	Ambito Prima Produzione-Audio Video S.r.l., (Archivio della Galleria del Cavallino)

Tab. 28: Esempio di compilazione paragrafo OG ⁸⁸²

VI° livello (Sotto-scheda figli/oggetto-Copia Conservativa-*Immagini per un video* 56-0.0.0)

OG			BENE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AMB		Ambito di tutela MiBACT	storico-artistico
	CTG		Categoria	Media Art
	OGT		DEFINIZIONE BENE	
		OGTD	Definizione	Video
		OGTT	Tipologia	Video-monocanale
		OGTP	Parte componente	Nastro magnetico analogico
		OGTV	Configurazione strutturale e di contesto	Opera Complessa
	OGD		DENOMINAZIONE	
		OGDT	Tipo	Attuale
		OGDN	Denominazione	Immagini per un video
		OGDA	Codice lingua	Italiano
		OGDR	Riferimento cronologico	1979
		OGDL	Luogo	Venezia
		OGDF	Fonte	Cartelli video e altra documentazione
		OGDS	Note	Ambito prima produzione: Venezia, Galleria del Cavallino

3.4.7 Allegati digitali (DO)

L'ultimo paragrafo che qui si prende in considerazione è quello relativo alla documentazione (DO) che nel caso di opere d'arte complesse ed effimere acquisisce un ruolo fondamentale per la descrizione delle parti dell'opera non più fisicamente presenti. La scheda OAC prevede che in questo campo siano registrate le informazioni relative alla documentazione di corredo (immagini,

⁸⁸² Cfr., Schede delle opere (studi di caso) in appendice a questo volume. *Immagini per un video* (Fassetta, 1979) [4.A]

disegni e rilievi, cartografia, documenti audio e video, fonti e documenti editi e inediti, referenze bibliografiche) a cui occorre far riferimento per la conoscenza specifica del bene.⁸⁸³

Il paragrafo DO è poi articolato come gli altri in una serie di sotto-paragrafi dai titoli: FTA, rivolto alla documentazione fotografica; DRA per la documentazione grafica e cartografica; VDC per la documentazione video-cinematografica; REG per le registrazioni audio; FNT per le fonti e i documenti, ADM per altra documentazione multimediale e, infine, BIB per la bibliografia.

La compilazione, anche in questo caso, deve essere diversa a seconda che si stia compilando la scheda madre o le schede e sotto-schede figlie in quanto ognuna delle componenti e l'opera stessa possono essere testimoniate da fonti e documenti non in comune tra di loro. La documentazione fotografica dell'oggetto fisico che viene realizzata all'arrivo dei nastri in laboratorio, ad esempio, dovrà essere inserita nella sotto-scheda figlia di quarto livello mentre gli *still* dei cartelli andranno in quella di terzo livello relativa al master realizzato. Lo stesso discorso vale per i progetti, gli schizzi e le fotografie trovate nell'archivio della galleria e/o in quello degli artisti che devono essere differenziati a seconda che il soggetto sia la produzione della componente audiovisiva (scheda quarto livello), quella del master (schede terzo livello) o l'allestimento di una delle varianti (secondo livello). L'intervista, invece, poiché riguarda l'opera nel suo insieme e contemporaneamente la contestualizza storicamente e nel percorso dell'artista, sarà una delle poche documentazioni da allegare al primo livello.

In relazione agli studi di caso, e una volta stabilite le differenze tra i documenti, la compilazione di questo paragrafo non ha fatto emergere particolari problematiche e quest'ultimo già prevede che le fonti possano derivare da archivi e istituzioni diverse consentendo di conseguenza al catalogatore di tenere separati i luoghi fisici in cui è conservato il materiale originale. Ma con riferimento alla documentazione cinematografica e audiovisiva si possono ancora riscontrare una serie di carenze.

Partendo dal primo dei campi da compilarsi nel sotto-paragrafo VDC e leggendo la normativa in merito è già possibile verificare che il sistema di codifica non deve presentare segni di interpunzione o spazi per una gestione migliore del formato da parte del sistema informatico *Sigec Web Lab*.

Questo significa che non andrà bene il sistema utilizzato da DAGMA, né quello usato per la nuova catalogazione dell'opera complessa. Per quanto invece attiene al genere (VDCX) della documentazione, è possibile scegliere tra le due opzioni *Documentazione allegata* (ovvero acclusa

⁸⁸³ Poiché l'intervista è a tutti gli effetti una parte fondamentale della documentazione prodotta durante la ricerca, si è ipotizzato di allegare anche quest'ultima tra i vari documenti lasciando in questo modo la possibilità, a chi volesse riesibire l'opera, di ricostruirne il percorso o studiarne la storia, di avere sempre a disposizione il punto di vista dell'artista. Cfr., interviste in appendice a questa tesi [3.2; 3.3; 3.4; 3.5; 3.6; 3.7; 3.8]

alla scheda di catalogo) e *Documentazione esistente* (ovvero che viene solo citata ma non si trova disponibile all'interno della base dati) e dunque, di conseguenza, allegare in forma digitale gli oggetti fisici cui si fa riferimento. Successivamente è necessario indicare il tipo e/o il formato (VDCP) del documento riferendosi all'elemento originario da cui è stato trasferito il file e non a quello digitale i cui dati vengono invece inseriti nel campo VDCK solo nel caso in cui la documentazione sia stata allegata alla scheda.

Ma la problematica maggiore sorge nel momento in cui si devono stabilire gli standard per la visualizzazione sulla scheda delle parti audiovisive. Come si diceva a premessa di questa terza parte [3.1], nella normativa OAC si fa riferimento agli standard dell'ICCD che tuttavia nella loro forma attuale risalgono al 2005 e sono solo in parte aggiornati nell'appendice V dal titolo *Indicazioni per il trattamento tecnico dei documenti multimediali da allegare alla scheda di catalogo* della Normativa Trasversale 4.0 (2015), la stessa da cui deriva anche la OAC 4.0. Seguendo quanto indicato dalla normativa è possibile notare che mentre esistono molte indicazioni relative alla documentazione fotografica e grafica, meno chiare sono quelle relative alle forme video-cinematografica e sonora in quanto non si parla di uno standard definito bensì vengono indicati i formati compatibili con il *software SigecWebLab* ed evidentemente le indicazioni non hanno il fine di uniformare, più in generale, la produzione dei file e, soprattutto, delle copie d'accesso *web*.

Il *SigecWebLab* non è quindi stato pensato come una banca dati multimediale grazie alla quale poter usufruire di numerosi contenuti audiovisivi. Il *software* dedica infatti poco spazio ai file che è possibile allegare alla scheda e che non possono superare le dimensioni fisiche di 5 MB ciascuno, corrispondenti a circa 10 secondi di contenuto. Tale spezzone, secondo quanto previsto dalla normativa «deve essere ricavato dal documento originale tramite l'utilizzo di strumenti per l'editing video che consentano di selezionare le parti ritenute significative e di memorizzarle in uno dei formati previsti».⁸⁸⁴

Per ovviare alla problematica di poter mostrare un contenuto più lungo di 10 secondi, la normativa trasversale prevede che a una stessa scheda possano essere allegati anche più spezzoni, ciascuno dei quali deve rientrare nelle dimensioni previste dalla normativa. Questo porta a dover frammentare il

⁸⁸⁴ In, appendice V dal titolo *Indicazioni per il trattamento tecnico dei documenti multimediali da allegare alla scheda di catalogo* in Normativa Trasversale 4.0 (2015), p. 156. A questo proposito nel fascicolo D 4.2 è riportato: «There are currently no elaborate recommendations for derivative files. Also *Europeana* has no special guidelines for moving image files, since the portal will not harvest them. It only harvests links to moving image files. We recommend the use of file formats and codecs that have no licensing restrictions and that can be played by every common web browser. It is recommended to deinterlace the video file if the original was interlaced. It is worth considering the creation of a still image from the moving image files. The recommendations for these are: JPEG, sRGB or AppleRGB, 72 ppi based on the original size of the video image: for web publishing and other purposes; JPEG, sRGB or AppleRGB, 72 ppi with a width of 200 pixels: for the DCA project and provision to *Europeana*». In., Fascicolo D4.2, *Guidelines for an A-Z digitization work-flow*, DCA, 2013, p. 46. *Dossier* disponibile al sito [visitato in data 2/06/2016]

file secondo una logica non definita mettendo di conseguenza a rischio l'autenticità del documento allegato.

Per risolvere la problematica, come previsto nel caso della produzione dei master, si potrebbe decidere di aggiungere due campi relativi al *Mark-in* e *Mark-out* o riportare solo alcuni *still significativi*, ma sarebbe più opportuno individuare uno standard definito e universale d'accesso che sia sì 'leggero' in termini di dimensioni fisiche ma che renda possibile la visualizzazione on-line dell'intero documento.

In questo modo, oltre alla documentazione sarebbe possibile visualizzare le anteprime dei master ed eventualmente delle copie conservative mettendo a disposizione del ricercatore un maggior numero di informazioni. Ma per far questo si dovrebbe anche poter implementare il *software* attualmente utilizzato prevedendo che esso possa accogliere file di grandezza maggiore rispetto ai 5 MB. Tale aggiornamento è più urgente quando si pensi agli ultimi sviluppi tecnologici che consentono di memorizzare *cloud* enormi quantità di documenti e, dunque, in un breve futuro, di poter costruire un vero e proprio archivio digitale organizzato, come già previsto dal progetto DCA.

In attesa di modifiche in tal senso, il laboratorio la Camera Ottica prevede che, completata la fase di studio e realizzati i master, si proceda alla produzione delle copie d'accesso il cui formato deve poter essere definito in base alla funzione che hanno quest'ultime. Infatti, nel caso in cui il file sia espositivo, la copia d'accesso dovrà mantenere una qualità pari a quella del master mentre, nel caso in cui si voglia predisporre un'anteprima on-line o donare una copia digitale del file ad un altro archivio, sarà bene aggiungere nell'immagine video un *watermark* identificativo dell'istituzione proprietaria della copia di partenza e un altro nascosto che consenta di individuare esattamente la provenienza originale e, dunque, l'utilizzo di un protocollo definito. Solo in questo modo sarà possibile avere sempre sotto controllo l'autenticità del file esaminato, la proliferazione di copie e varianti e la provenienza dei file digitali che si stanno osservando.

3.4.8 Conservazione a lungo termine dei file digitali

Arrivati a questo punto l'intervento può dirsi concluso. Ma la migrazione, la video-preservazione così come la catalogazione degli oggetti fisici e delle relative opere complesse se sono momenti fondamentali non sono sufficienti a garantire la trasmissione futura del bene, a meno che non si prospetti sin da subito un piano, oltre che di accesso, preservazione e valorizzazione, di conservazione a lungo termine.

La normativa OAC 4.0 non parla di questo particolare aspetto che è invece trattato dal modulo 4.2 del progetto europeo DCA e, in particolare, nel paragrafo in cui si spiega che per inserire i file


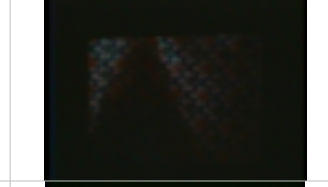


all'interno di un archivio digitale è stato compilato un modulo specifico, il D6.1, intitolato *Guidelines for a Long-term Preservation Strategy for Digital Reproductions and Metadata*. In questo sono indicate le strategie che un'istituzione che abbia a che fare con contenuti digitali deve seguire per tenere sotto controllo la conservazione dei file prodotti a lungo termine e per produrre un piano di conservazione che, a seconda degli sviluppi tecnologici, dovrà poi necessariamente essere aggiornato.⁸⁸⁵ Il progetto spiega infatti che qualsiasi piano di preservazione deve essere posto a verifica e può cambiare nell'arco di due generazioni. Per questo è fondamentale che ogni volta si riparta dal sistema adottato in precedenza.

Si è fatto più volte riferimento alla questione dell'autenticità che è uno dei problemi maggiori qualora si abbia a che fare con file digitali, sia perché nel tempo quest'ultimi possono corrompersi senza che sia possibile accorgersene ad occhio nudo, sia perché nelle fasi di copiatura e produzione intercorre spesso l'intervento più o meno intenzionale dell'artista o dell'archivista.

Nel caso del video *Do you Remember this Film?*, ad esempio, l'artista ha modificato inconsapevolmente il rapporto d'aspetto da 4:3 a 16:9 del file digitale intervenendo quindi in modo piuttosto invasivo sull'immagine video e producendo un numero di varianti diverse dagli originali.

[Tab. 29]

Tab. 29: Confronto tra diverse copie digitali migrate da Paolo Cardazzo o rielaborate dall'artista

	Titolo/i	Frame	Carta da parati
Copia dell'artista (16:9) anni 2000, copia II° VS			
DVD (2001) Cavallino (Copia I° VS)			
DVD 2004 Cavallino (Copia I° VS)			

⁸⁸⁵ « As we can't predict the future, a strategy made in 2000 will have to be adjusted along the way and will probably be different in 2012, so when using the expression long-term it does not refer to a permanent solution. Often a timespan of two generations is used to determine if a strategy is long-term. The first generation still has a direct link with the creators of the data (which might help them to access it); the second generation does not. If the necessary measures are taken to make sure that this second generation can still access the data, chances increase that it will survive long-term – especially if each generation approaches the preservation of data in the same way». Cfr., Fascicolo D6.1, *Guidelines for a Long-term Preservation Strategy for digitale Reproductions and Metadata*, DCA, 2013. Dossier disponibile al sito www.dca-project.eu [visitato in data 2/06/2016]

Secondo il DCA, un modo di ridurre al minimo la possibilità di errore è quello di automatizzare il più possibile le procedure per la produzione delle copie e la preservazione dei file originali, ma questo può essere fatto solo con un investimento economico ingente da parte di un'istituzione e che si renderà sempre più necessario in futuro.

Non avendo ancora a disposizione tale tecnologia, qui ci si limiterà ad osservare che, come già previsto dal protocollo del laboratorio, sarà sempre necessario individuare un luogo con caratteristiche ambientali idonee dove tenere i nastri originali e pianificare sopralluoghi a cadenza semestrale per verificarne lo stato. In secondo luogo le componenti audiovisive digitali, suddivise tra copie conservative, master e copie d'accesso, dovrebbero essere conservate su doppia copia e in supporti diversi i quali, a loro volta, devono essere custoditi in luoghi distanti tra di loro così da evitare il rischio di perdere in una sola volta tutto il lavoro eseguito.

Dovranno poi definirsi dei sistemi per verificare lo stato di conservazione dei file e dei relativi supporti che abbiano una cadenza diversa a seconda della tipologia di supporto: nel caso di HDD si dovrà verificare il loro stato ogni anno; per quanto riguarda l'LTO, invece, poiché nato con una funzione conservativa e non d'accesso, è sufficiente una valutazione dello stato ogni cinque anni. Diverso è il supporto *cloud*, non previsto dal protocollo del laboratorio La Camera Ottica ma citato dal modulo 6.1 del DCA, nel quale vi si fa riferimento solo qualora le finalità siano di accesso e stoccaggio ma non per una vera e propria conservazione a lungo termine. Questo, connesso al fatto che si tratta di una tecnologia recente, porta a sconsigliarlo come supporto per le copie conservative e i master ma a suggerirlo per quelle d'accesso.

Conclusioni

Nel novembre 2016 Angelica Cardazzo ha rinvenuto nella sua abitazione un foglio scritto al computer con il testo riportato in nota,⁸⁸⁶ probabilmente databile alla seconda metà degli anni Novanta [Fig. 115] e sicuramente attribuibile a Paolo Cardazzo. I motivi per cui si cita a conclusione della tesi il documento autografo del gallerista e produttore sono molteplici, ma il primo e il più importante è il fatto che esso consiste in una ricostruzione della storia del centro di produzione inedita rispetto a quella pubblicata all'interno del libro *Videotapes del Cavallino* (2004, Marangon) - una testimonianza indiretta - ma anche rispetto a quella che Paolo Cardazzo dà nel volume *Art Artist and the Media* (1978) - una fonte diretta.

Un secondo ma non per questo meno importante motivo è il fatto che il documento non solo confermava la direzione intrapresa nella ricostruzione della storia del centro, ma rafforzava la metodologia applicata durante l'indagine. La testimonianza di Paolo Cardazzo è infatti la dimostrazione che non solo è necessario, ma è anche imprescindibile che lo storico, conservatore e/o restauratore svolgano la ricerca a partire da *tutte* le fonti a disposizione, conservate in uno o più archivi. Sia nel caso in cui, al centro dell'attenzione, vi siano le fonti critiche e storiografiche dirette e indirette e il loro impatto sulla definizione di un canone artistico e/o sulla *cancellazione* di alcune memorie che devono ancora essere portate alla luce, com'è stato nella prima parte della tesi [1]. Sia

⁸⁸⁶ «Fin da ragazzo il mio interesse è sempre stato rivolto verso le immagini in movimento. Mio padre, Carlo Cardazzo, mi aveva permesso di usare la sua vecchia camera a 16 mm e con questa ho fatto i miei primi esperimenti. Ma la pellicola 16mm costava cara, la cinecamera, era del '37, usava particolari caricatori che dovevo preparare di notte, chiuso in bagno, ovviamente a luci spente con la pellicola vergine che non voleva saperne di entrare nelle scanalature del caricatore. Alla fine mi fu regalata una piccola cinepresa 8mm e in seguito una Super8. Con queste realizzai i miei primi 'filmetti' assieme ai miei compagni di scuola e poi d'università. In quegli anni frequentavo spesso le sale cinematografiche, ho visto moltissimi films e li annotavo diligentemente in un grosso quaderno, ognuno con una breve nota critica e talvolta illustrati con immagini ritagliate dalle riviste. Però era sempre il lato tecnico che più mi affascinava. Ho smontato e rimontato più volte le mie cineprese per apportarvi miglioramenti che spesso si rivelavano illusori. Quando, all'inizio degli anni '50 arrivò in città la televisione, fui uno dei primi ad acquistare un televisore. Le immagini che arrivavano da un monte degli Appennini erano molto deboli e allora, seguendo le istruzioni contenute in una rivista americana, mi costruii un *booster*, che amplificava il segnale ma anche i disturbi dell'etere. Negli anni successivi vidi molta televisione, ne osservai il lato tecnico e compresi la grande differenza tra l'immagine cinematografica e quella televisiva: di origine chimica la prima e fisica la seconda. Anche la sintassi era molto diversa. Mi interessai soprattutto allo sviluppo del mezzo tecnico televisivo, rileggendone la storia in libri e riviste. Perciò quando finalmente, alla fine degli anni '60, la Sony mise in vendita anche a Venezia il primo videoregistratore portatile ne acquistai uno. Allora dirigevo assieme a mia sorella la Galleria del Cavallino e pensavo all'inizio di usare il mezzo televisivo come supporto alle esposizioni che organizzavo alla mia galleria. L'incontro con Michele Sambin e con Claudio Ambrosini e gli esperimenti che condussi assieme a loro in uno studio di Sergio Ballini nei pressi della Salute mi convinse che la televisione poteva essere anche usata in modo differente. Sono nati così i 'Videotapes del Cavallino'». Cfr., Fig. 115, Documento rinvenuto nell'abitazione di Angelica Cardazzo nell'ottobre 2016.

quando si riparta dall'archivio e dalle fonti dirette per ricostruire la storia mettendo in secondo piano (ma non evitando di considerarle) le testimonianze degli artisti e degli 'addetti ai lavori' stratificatesi nel tempo [2]. Sia quando, in ultimo, si decida di partire da un nuovo intervento di video-preservazione e dal coinvolgimento degli artisti per la ricostruzione della storia culturale delle opere (di videoarte) e dei loro 'artefici' [3].

Con riferimento alla prima questione, ovvero all'importanza di rivedere fonti critiche e storiografiche all'interno del contesto in cui sono sorte distinguendo tra i fatti e la loro interpretazione, si noter  che anche un tecnico esperto come Paolo Cardazzo si confonde nel documento e fa riferimento al Sony, che sar  acquistato solo nel 1972, in qualit  di primo videoregistratore con il quale inizia, nel 1970, la sperimentazione in video alla galleria.

Confrontando la cronologia delle testimonianze di Paolo Cardazzo, si pu  supporre che il testo sia stato scritto negli anni Novanta. Si tratta, inoltre, di un documento stampato al *computer* e la carta e il *font* utilizzati fanno pensare che si possa parlare della seconda met  degli anni Novanta. Esaminando, da un lato, il *mezzo* attraverso il quale   scritto il documento e, dall'altro, confrontandolo con altre fonti a disposizione potr  quindi dedursi una datazione. E dopo aver ricostruito le varie fasi storiografiche, sar  inoltre facile supporre che il *falso* ricordo di Paolo Cardazzo sia dovuto all'influenza della *memoria collettiva* di una certa fase storiografica/mitologica databile (in Italia) proprio tra la seconda met  degli anni Novanta e la prima degli anni Duemila. Quando per  Paolo Cardazzo riprende in mano i nastri (aprimi anni Duemila) per sottoporre alcuni alla migrazione digitale e, poco dopo, studia i documenti del suo archivio insieme a Marangon,   portato naturalmente a rivedere questa sua convinzione datando - com'  giusto - l'arrivo del Sony in una fase successiva della galleria e parlando del Philips LDL 1000 come del primo videoregistratore usato per la produzione di un video di documentazione poi trasmesso alla mostra *Anticipazioni memorative* (1970).

Da ci  l'importanza non solo di rivedere criticamente le fonti storiografiche indirette che iniziano ad emergere a partire dalla met  degli anni Novanta e che - per quanto, soprattutto all'inizio, abbiano sicuramente contribuito ad una prima ricostruzione della storia della videoarte degli anni Settanta in Italia - hanno solo smosso la superficie non aprendo una vera e propria riflessione critica. Questo sia prima ma, ci  che   pi  grave, anche dopo gli interventi di preservazione coordinati, in Italia, dal laboratorio La Camera Ottica su alcuni dei pi  importanti e corposi fondi video(artistici) italiani come quello di art/tapes/22, conservato all'Archivio Storico delle Arti Contemporanee di Venezia, e quello del Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti di Ferrara.

Un altro aspetto che si noterà leggendo il documento è il fatto che il gallerista fa riferimento molto chiaramente alle sue prime esperienze con la cinepresa e la pellicola, le quali risalgono alla fine degli anni Cinquanta e all'inizio dei Sessanta (Paolo Cardazzo ha poco più di vent'anni). Si tratta di una testimonianza diversa da quella che lui stesso dà in altre occasioni. Nel volume del 2004, il più recente, Paolo Cardazzo attribuisce a Sirio Luginbuhl (1971) l'interesse verso un certo cinema sperimentale e dunque, un'apertura verso un nuovo modo di vedere il racconto cinematografico, mentre a Bicocchi (1974) da invece il merito di aver spinto il gallerista verso l'attivazione del centro di produzione.

Si è visto [2.3; 2.4.2] come quest'ultimi momenti sono stati fondamentali e devono certo aver influito se le fonti dirette e indirette lo attestano. Ma già dalla sola analisi dell'archivio era emerso che Paolo Cardazzo, alla fine degli anni Cinquanta, appuntava in modo ordinato i film visti e nello stesso periodo sperimentava in prima persona l'uso della cinepresa, entrando nel merito di differenze tra tecnologie (16mm, 8mm, Super 8), linguaggi e stili (*gangster*, documentaristico). Se, quindi, da un lato, per ciò che riguarda il dispositivo di videoregistrazione, il documento non è attendibile e Cardazzo si correggerà alcuni anni dopo, dall'altro lo stesso è importante perché dalle parole del gallerista emerge un racconto più inedito e intimo. Paolo Cardazzo, qui più che in altri casi, parla del contesto prima di tutto culturale in cui si situa la sua esperienza privata. Si tratta di una testimonianza dello *sguardo* del gallerista verso quella nuova e nascente forma di comunicazione *mass-mediale*. Uno *sguardo* che non è quello odierno, oramai *assuefatto* e *appiattito* dall'audiovisivo digitale in ogni sua forma, ma uno attento ai dettagli, non solo tecnologici, ma soprattutto *sintattici*, *lessicali*. Non è però questo che convince Cardazzo ad aprire un centro di produzione videoartistica. Il gallerista fa riferimento ad Ambrosini e Sambin e alle loro pratiche musicali e performative in quanto sono tra i primi nel territorio veneto, come si è visto, [3.3] a sperimentare un linguaggio *audiovisivo*, il primo negli spettacoli teatrali e, il secondo, con la pellicola. Si trattava di due dei pochi artisti in ambito territoriale - e per il gallerista e la sorella Gabriella Cardazzo l'appartenenza a un territorio è un valore aggiunto - ad operare con pratiche concettuali e inter-mediali *tout-court* che ben si confacevano alle caratteristiche specifiche del nuovo mezzo.

Non si avevano, prima di questa, testimonianze relative a prove effettuate in collaborazione con Sergio Ballini, che dalle fonti e da ciò che dicono gli artisti sembra essere comunque una figura marginale nella produzione della galleria. Inoltre, nonostante l'importanza che per Paolo Cardazzo possono aver avuto le prime prove, il documento video che testimonia la loro esistenza non era stato migrato in digitale dal gallerista (inizi anni 2000) ed è riemerso solo durante l'ultimo progetto di

digitalizzazione, ovvero quello svolto dall'Università degli Studi di Udine nel 2014. Ma l'identificazione del video è stata possibile solo dopo il ritrovamento del documento cartaceo e il coinvolgimento di Sambin.

Non si può quindi fare la storia delle videoarte senza le opere e un'attenta analisi dei fondi che le conservano, ma non si può neppure fare a meno del resto della documentazione, in ogni caso e a maggior ragione quando si stia indagando un'opera d'arte complessa come quella realizzata attraverso il dispositivo videografico negli anni Settanta. Se durante la ricerca e la ricostruzione della storia della galleria del Cavallino ci si fosse affidati solo ad una delle ricostruzioni del primo e principale testimone dei fatti così come si svolsero durante il decennio dei Settanta, Paolo Cardazzo; e/o se si fossero analizzati solo i DVD prodotti dal gallerista e diffusi oggi in molteplici istituzioni, in Italia e all'estero, probabilmente la ricostruzione della storia della galleria in qualità di centro di produzione sarebbe rimasta parziale e il ritrovamento di un documento inedito come questo avrebbe portato lo studioso di fronte a una scelta: decidere di ignorarne l'esistenza - ma questo è, prima di tutto, eticamente e poi metodologicamente scorretto nei confronti del proprio oggetto di studio; o rivedere quanto fino a quel momento affermato alla luce dei nuovi 'dati' emersi, ripartendo dall'archivio. Naturalmente, se non si mette in atto una vera e propria ricerca sul campo e ci si affida solo a fonti indirette, difficilmente emergeranno dati e/o elementi che possono rendere problematiche le ricostruzioni storiografiche precedenti. Poiché, invece, in questa ricerca ci si è affidati alla disamina critica di *tutte* le tipologie di fonti dirette e indirette e a quanto emergeva dal loro confronto, non dando credito a nessuna di queste e scavandone a fondo le problematiche e le ragioni, il documento trovato non ha fatto che confermare la ricostruzione svolta e, anzi, ha contribuito all'indagine.

Quanto scritto da Paolo Cardazzo in diversi momenti della sua storia dimostra che non esiste nessuna fonte *vera* o *falsa*, ci sono solo documenti che devono essere analizzati prima di tutto per ciò che sono, ovvero frutto di una selezione, più o meno volontaria e sulla quale non può non influire il contesto. L'analisi di una sola delle fonti, dirette e indirette, prodotte da un singolo, non può che portare a ricostruzioni *parziali*, se non *scorrette*. Si dovrà prendere invece in considerazione qualsiasi documento, cercando la storia *tra le* e non *nelle* fonti., da quelle più "oggettive" quali documentazioni fotografiche, cinematografiche, audio, video, a quelle più soggette ad errore o ad interpretazione, come annuari, *brochures*, presentazioni di eventi, cataloghi etc.. La gerarchia di "attendibilità" è fondamentale giacché, come si è visto, non è sempre possibile riferirsi ad un unico tipo di documentazione. Nel caso le fonti siano discordanti, è buona regola dare la precedenza alla documentazione considerata più 'oggettiva'. Da qui l'interesse, oggi, anche per

un documento come le prove in video svolte «alla Salute», che - anche se non avevano la priorità per Paolo Cardazzo, Ambrosini e Sambin impegnati prima di tutto nel recupero dei nastri con un valore artistico - per uno storico dell'arte (video) corrispondono a ciò che in pittura si definirebbe bozza, ovvero un primo schizzo di quella che per i successivi quaranta/cinquant'anni, fino ad oggi, è un'espressione artistica diffusa.

Non era dovere (solo) di Paolo Cardazzo o di chi, dopo di lui, come Angelica Cardazzo, si è preso l'onere, privatamente, di conservare l'archivio, applicare un metodo di ricostruzione e recupero di *tutti* i nastri e, più in generale, dei documenti del fondo; così come non è compito dei testimoni e degli artisti ricostruire in maniera filologicamente corretta la loro storia, quella delle opere o quella di un periodo che sono chiamati a raccontare dal loro punto di vista. Una volta che un archivio è dichiarato di estremo interesse, l'onere della sua conservazione spetta allo Stato e agli organi competenti [2.1]. Se si paragona la storia della videoarte a quella di qualsiasi altra forma artistica precedente, non sorprende data la sua 'giovinezza' che ancora oggi si fatichi a ritenere rilevanti i *segni* che testimoniano della nascita di una pratica alle sue origini, dove più spesso, come rilevano in tanti, si annida il mito [1.3.9]. Ma nel particolare caso di questa forma artistica, a meno che non si attivino progetti specificamente indirizzati alla sua conservazione e valorizzazione, la dichiarazione di «specifico interesse» rischia di arrivare tardi e/o di non essere idonea. Di fronte alla diffusione del dispositivo videografico e, più in generale, della tecnologia, nelle odierne pratiche degli artisti e alla veloce obsolescenza dei supporti e dei dispositivi di lettura, trasmissione e proiezione, emerge chiara la necessità di individuare e mettere in pratica nuovi (o meno nuovi) approcci per la ricostruzione, lo studio e/o la documentazione di una pratica che non si manifesta solo, come spesso si è portati a pensare, in forma monocanale, ma anche in forma installativa, performativa ed effimera.

Gli studi di caso presi a riferimento nella terza parte della tesi [3.3.5] hanno permesso di constatare che la forma acquisita dalle opere di videoarte può modificarsi nel tempo, a seconda del contesto in cui esse si trovano a vivere. L'opera d'arte diventa così fluida e variabile, e una metodologia che si occupi del restauro, della conservazione e della riproposta attuale, concreta e/o virtuale, deve, innanzi tutto, individuare il tipo di approccio che vuole avere nei confronti di ciò che studia. Riprendendo quanto scritto da Richard Rinehart: «Do we want to preserve this art or keep it alive?».⁸⁸⁷ Si vuole che dell'opera sia trasmessa memoria o che di questa si faccia un'esperienza se

⁸⁸⁷ Richard Rinehart, *Berkeley Art Museum/Pacific Film Archive*, in Jon Ippolito, Alain epoca e Caitlin Jones, *The variable media approach*. ... New York, 2003, p. 25; scaricabile nel sito www.variablemedia.net, visionato in data 10/09/2012

non uguale, il più simile possibile a quella originale? Non si può che, inoltre, considerare il contesto in cui un'opera dev'essere esposta in quanto forma e valore muteranno a seconda che si tratti di una retrospettiva o una mostra permanente, un archivio o un museo. Questo non deve però portare alla tentazione di re-installare le opere indipendentemente dalla loro storia tecnologica e culturale, o di considerare che la sola migrazione delle componenti audiovisive di opere complesse e riproducibili come quelle analizzate sia bastevole alla loro trasmissione futura.

L'aver selezionato diverse 'forme' artistiche nelle quali si manifesta la videoarte negli anni Settanta è stato utile al fine di individuare non solo una metodologia d'indagine che può essere applicata ogni qualvolta si presenti la necessità di approfondire opere con uguali o simili caratteristiche. Ma anche in vista della definizione di un protocollo unico e standardizzato di conservazione, preservazione, classificazione e accesso fisico e virtuale alle opere di Media Art. Ovvero, per usare un unico termine, in previsione della costituzione di un archivio dedicato e accessibile *on-line* che consenta di rendere conto dell'immensa quantità di documenti analogici e digitali che emergono e/o sono prodotti durante tutte le fasi della vita dell'opera e degli interventi effettuati per la sua conservazione e trasmissione.

Per fare questo si deve sempre istituire un lavoro d'*equipe*, e coinvolgere numerosi specialisti che si occupino, ognuno, di un ambito preciso. Nel caso specifico di opere in video si dovrà necessariamente coinvolgere un esperto di digitalizzazione e restauro di questa particolare forma artistica, al fine di individuare le metodologie d'intervento applicate "di norma", ma anche quelle applicabili al caso specifico. Così come non si affiderebbe a un imbianchino il restauro di un affresco di chiaro interesse storico artistico, così non si può pensare che chiunque sappia convertire un nastro da analogico a digitale possa mettere mano al patrimonio artistico audiovisivo italiano senza un metodo chiaro, definito e, soprattutto, documentato. Questo vale anche per le competenze che si devono avere nell'ambito della catalogazione, a maggior ragione in un ambiente digitale, ovvero di un sistema relazionale di campi e tabelle.

Su questo punto la ricerca si è fermata in vista di nuovi e più approfonditi studi. Ma non si poteva non fare un riferimento alle linee guida della scheda OAC 4.0 che a breve sarà licenziata dall'ICCD, le quali non sono sufficientemente adeguate per standardizzare, rendere interoperabili e soprattutto facilmente accessibili le informazioni e le documentazioni relative alle opere d'arte contemporanea complesse, soprattutto quando composte anche da documenti dinamici, *time-based*. Per questo motivo, ci si è dedicati nello specifico ad individuare i primi e più importanti punti problematici del sistema di catalogazione ministeriale, con la speranza che queste indicazioni

possano essere, se non adottate, quanto meno prese in considerazione da chi, oggi, ha l'onere ma soprattutto l'onore di conservare e tramandare la storia contemporanea, artistica e culturale italiana.

Bibliografia

Cataloghi delle rassegne ed esposizioni nazionali e internazionali

- Karl Gunnar Pontus Hultén (a cura di), *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, Catalogo della mostra Museum of Modern Art, New York, 26 novembre, 1968-9 febbraio 1969, MoMa, New York, 1968
- Howard Wise, *TV As a Creative Medium*, Catalogo della mostra alla Howard Wise Gallery, New York, 17 maggio-14 giugno 1968, disponibile all'indirizzo www.monoskop.org [visitato in data 9/12/2016]
- Harald Szeemann (a cura di), *Live in Your Head: When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information)*, Kunsthalle, Berna, disponibile all'indirizzo www.radicalmatters.com [visitato in data 9/12/2016]
- Konrad Fischer, Hans Strelow e Seth Siegelaub (a cura di), catalogo della mostra *Prospect '69*, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 30 settembre-12 ottobre 1969
- Catalogo della mostra *Trigon '69 : Architektur und Freiheit*, Künstlerhaus Graz, 4 ottobre- 15 novembre 1969.
- Kynaston McShine, *Information*, Catalogo della mostra alla Howard Wise Gallery, New York, 2 giugno-20 settembre 1970, Moma, disponibile all'indirizzo www.monoskop.org [visitato in data 9/12/2016]
- Renato Barilli, Maurizio Calvesi, Tommaso Trini, Andrea Emiliani, Catalogo della mostra *3. Biennale internazionale della giovane pittura, gennaio 70: comportamenti, progetti, mediazioni*, EBMA, Alfa stampa, Bologna, 1970.
- Francesco Carlo Crispolti, (a cura di), *Videolibro n. 1. Art Video Recording*, Galleria dell'Obelisco, Roma, 1971 (Finito di Stampare il 14 Maggio 1971, Tipografia Taccari. Foto di C. Baccolini, Roma.
- Renato Barilli, *Dall'oggetto al comportamento, la ricerca artistica 1960-1970*, Ellegi, Roma, 1971.
- Catalogo della mostra *Trigon 71; intermedia urbana*, Künstlerhaus, Graz, 9-21 ottobre 1971
- Francesco Carlo Crispolti e Italo Mussa (a cura di), *Circuito chiuso-aperto*, catalogo della VI Rassegna d'arte contemporanea Acireale Turistico-Termale, Acireale, Palazzo comunale, 24 settembre-15 ottobre 1972
- Catalogo *Festival dei due mondi*, Panetto & Petrelli, Spoleto, 21 giugno-9 luglio 1972
- Harald Szeemann, Arnold Bode, Karlheinz Braun, Bazon Brock, Peter Iden, Alexander Kluge, Edward Ruscha, *Documenta 5. Befragung der Realität/Bildwelten heute*, catalogo della mostra, 30 giugno - 8 ottobre, 1972.
- AA. VV., *L'altro video (incontro sul videotape)*, in *Quaderno informativo n° 44 della IX° Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*, Pesaro, 1973
- Catalogo della mostra *Trigon '73. Audiovisuelle Botschaften*, Künstlerhaus, Graz, 6 ottobre- 11 novembre 1973
- Catalogo della *IX° Mostra internazionale del nuovo cinema*, Centro Stampa del Comune, Collana: Quaderni informativi, n° 44, Pesaro, 12-19 settembre 1973
- Achille Bonito Oliva (a cura di), Catalogo della mostra *Contemporanea*, Parcheggio di Villa Borghese, Incontri Internazionali d'Arte, novembre 1973-febbraio 1974, Roma
- René Berger e Jole de Sanna, *Impact Art, Video Art '74. 8 Jours video*, catalogo della mostra Musée des Arts Decoratifs, Losanna, 1974

- Maria Gloria Bicocchi e David Ross (a cura di), *Americans in Florence. Europeans in Florence. Videotape Produced by Art/tapes/22*, catalogo della mostra al Long Beach Museum of Art, Centro Di, Firenze, 1974
- Vittorio Fagone, Catalogo della mostra *XXVIII Biennale Nazionale d'Arte Città di Milano, Presenze e tendenze nella giovane arte italiana*, Palazzo della Permanente, Milano (10 gennaio -10 marzo 1974, Arti Grafiche Crespi & Occhipinti) in www.maremagnum.com [visitato in data 3/07/2016]
- Daniela Palazzoli (a cura di), Catalogo della mostra *Fotomedia*, Rotonda di Via Besana, 24 marzo - 13 aprile, Grafiche Vera, Milano, 1975
- Catalogo della mostra *Trigon 75: Identität*, Künstlerhaus, Graz, 6 ottobre-2 novembre 1975
- Catalogo del 3° festival internazionale del film sull'arte e di biografie d'artisti, Trevisanstamp, Mestre, 1975
- Catalogo *Arte Fiera 75. Mostra mercato d'arte contemporanea*, Quartiere Fieristico, Bologna, 28 maggio-8 giugno 1975
- Catalogo del *Third International Open Encounter on Video* rassegna di video a cura del CAYC e del Centro Video Arte, Ferrara, 25 maggio-29 febbraio, 1975
- Catalogo del *Fourth International Open Encounter on Video* rassegna di video a cura del CAYC, Buenos Aires, 31 ottobre-14 novembre, 1975
- Catalogo *Arte Fiera 76. Mostra mercato d'arte contemporanea*, Quartiere Fieristico, Bologna, 22-30 maggio 1976
- Filmstudio70, *Dimensione Super 8*, Collana *Quaderni del Filmstudio*, Centro grafico GPR, Roma, 1976
- Horst Gerard Haberl (a cura di), catalogo dell'incontro *Video End*, Pool, Graz, 1976
- Catalogo del *Seventh International Open Encounter on Video* rassegna di video a cura del CAYC e della Fundacià Juan Miró, Barcelona. 1977
- Manfred Schneckenburger (a cura di), *Documenta 6*, catalogo della mostra, 24 giugno-2 ottobre, Kassel. 1977
- Renato Barilli e altri (a cura di), *La performance*, La nuova foglio, Bologna, 1977
- Janus (a cura di), *Avanguardia, Avanguardia*, Sala delle colonne, Teatro Gobetti, Assessorato per la cultura, Torino, 11-febbraio-6 marzo, 1977
- Catalogo *Arte Fiera 77. Mostra mercato d'arte contemporanea*, Quartiere Fieristico, Bologna, 1977
- Filiberto Menna (a cura di), Catalogo della mostra *Dall'opera al coinvolgimento. L'opera: simboli e immagini. La linea analitica*, Galleria civica d'arte moderna e contemporanea, Torino, maggio-settembre 1977
- Alvisè Vidolin, *Musica/sintesi per computer*, ASAC, Venezia, 1977
- Catalogo della mostra *Trigon 77: der kreative Prozess*, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 6 ottobre-2 novembre 1977
- Renato Barilli (a cura di), catalogo della mostra *La performance oggi. Settimana internazionale della performance*, La nuova Foglio, Bologna, 1978, 1-6 giugno 1977
- Bruno D'Amore, Francesco Speranza (a cura di), *Alcuni aspetti della critica analitica. Rapporto tra critica analitica e ricerca nelle arti visive*, Galleria d'Arte Moderna, Bologna, 1977
- Adelina von Fürstenberg (a cura di), Catalogo della mostra *Video*, Museo d'Arte Moderna (AMAM), Ginevra, 1977
- Achille Bonito Oliva, *Autocritica e Automobile, Attraverso le avanguardie*, Milano, Edizioni il Fmichiere, 1977
- Maria Gloria Bicocchi e Fulvio Salvadori, *Gli art/Tapes dell'A.S.A.C.*, Fondazione La Biennale di Venezia, Venezia, 1977

- Andrea Granchi e Maurizio Nannucci (a cura di), *Zona Film. Documenti di cinema d'artista/ Documents of Artists' Film*, catalogo della rassegna, Spazio Zona, Firenze, (aprile/maggio/giugno 1976), 1977
- Andrea Granchi (a cura di), *La mano dell'occhio. Giornate Internazionali del Cinema d'Artista*, catalogo della rassegna promossa dal Comune di Firenze, Salone Brunelleschiano dell'Istituto degli Innocenti, 16-27 giugno 1978
- Sirio Luginbühl (a cura di), *L'immagine mobile - L'immagine protagonista Cinema e Video-Tape Creativo negli anni 70*, catalogo della mostra, Azienda Cura Soggiorno e Turismo, Abano Terme, 1978
- Simonetta Civran, *Fotografia, Performance, Videotape, Film*, catalogo della mostra alla galleria Quadrangolo Arte, Conegliano Veneto, 1978
- Pierre Restany (a cura di), *Venezia. renaissance. Ambienti sperimentali/Environmental Conference*, catalogo della mostra a Palazzo Grassi, Venezia, 1978
- Catalogo della mostra *Performance. Arte festival*, Beursschouwburg, Bruxelles, 1978
- Catalogo generale della LVA, *London Video Arts: 1978. Catalogue*, Londra, 1978
- Richard Kriesche (a cura di), *Art, Artist & the Media*, catalogo dell'incontro all'Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz, 23-25 ottobre, 1978
- Alessnadro de Silj [e altri], Catalogo della mostra *Video '79. Video-the first decade. Dieci anni di videotape*, Museo del Folklore Romano, Trastevere, 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, KANE, Roma, 8 - 24 maggio 1979
- Catalogo della mostra *Trigon 79: Masculin, féminin: Steirischer Herbst '79*, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 7 ottobre-11 novembre 1979
- Dorine Mignot e Ursula Wevers, *Gerry Schum*, catalogo della mostra allo Stedelijk Museum, Amsterdam, 1979
- Lola Bonora, Paolo Cardazzo, *Video Show Ferrara*, catalogo della mostra alla Sala Polivalente di Palazzo dei Diamanti, Centro Video Arte, Ferrara, 1979
- Jorge Glusberg, *The Art of Performance*, catalogo della mostra a Palazzo Grassi, Venezia, 1979
- Vittorio Fagone (a cura di), catalogo della mostra *Camere incantate. Video, cinema, fotografia e arte negli anni '70*, Milano, Palazzo Reale, Comune, Ripartizione cultura e spettacolo, Cordiano, Milano, 15 maggio-15 giugno 1980
- Janus (a cura di), *Videoarte a palazzo diamanti*, Novolito, Torino, 1980
- Carlo Gentili (a cura di), *Immagine/immaginario*, catalogo della il Canale, Venezia, dicembre 1980-febbraio 1981
- Catalogo della mostra *Linee della ricerca artistica in Italia. 1960-1980*, Palazzo delle Esposizioni, De Luca Editore, Roma, 14 febbraio-15 aprile 1981
- Catalogo della mostra *Trigon 81: auf der Suche nach den Autonomien : der Regionalismus in der Kunst : steirischer Herbst '81*
- Lola Bonora, Janus, Carlo Ansaloni (a cura di), catalogo della mostra *Pour un art vidéo. Experience de la videotheque de Ferrare*, Musée National d'Arte Moderne Centre Georges Pompidou, Paris e Galleria Civica d'Arte Moderna, centro Video Arte, Sala Polivalente, Ferrara, 1982
- Catalogo della mostra *Centro Video Arte – 625 Videoambientazione, Perugia, 1983*
- Janus (a cura di), *Il castello elettronico. La produzione video degli anni '80 del Centro Video del Palazzo dei Diamanti 1980-1984*, volume I, Ferrara, 1984
- Lola Bonora (a cura di), *L'immagine elettronica. Eu-Video '85. Tendenze europee a confronto*, Comune di Bologna, Bologna, 1985

- Lola Bonora (a cura di), catalogo della mostra *Videoset '85*, Padiglione d'Arte Contemporanea, Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1985-1986
- Lola Bonora (a cura di), catalogo *U-tape '86. Rassegna di videomakers italiani*, Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1986
- Lola Bonora (a cura di), *Install Video Side*, catalogo della mostra alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna, Grafis Edizioni, Bologna, 1986
- Lola Bonora (a cura di), catalogo della mostra *Videoset '86. Macchine di bosco* Padiglione d'Arte Contemporanea, Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1986-1987
- Lola Bonora (a cura di), *Video festival europei*, catalogo della mostra *L'immagine elettronica*, Ente autonomo Fiere di Bologna, Centro Video Arte, Ferrara, 1987
- Luciano Giaccari, Marco 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
- Valentina Valentini (a cura di), *Ritratti*, catalogo della II Rassegna Internazionale del Video d'Autore, Taormina Arte, Roma, 1987
- Dorine Mignot (a cura di), *Revision. Art Programmes of European Television Stations*, volume pubblicato in occasione della mostra omonima, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1987
- Dorine Mignot e K. R. Huffman (a cura di), *The Arts for Television*, volume pubblicato in occasione della mostra omonima, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles e Stedelijk Museum, Amsterdam, 1987
- Valentina Valentini (a cura di), *Cominciamenti*, catalogo della III Rassegna Internazionale del Video d'Autore, Taormina Arte, De Luca, Roma, 1988
- Vittorio Fagone (a cura di), catalogo della mostra *Memoria del video. 2. Presente continuo. vent'anni di eventi video in Italia raccolti da Luciano Giaccari*, Catalogo Mostra Milano, PAC, Padiglione d'Arte Contemporanea, 4 ottobre - 31 dicembre 1988
- Lola Bonora e Marco Meneguzzo (a cura di), *Videosculture*, catalogo della mostra *Videoset*, Padiglione d'Arte Contemporanea, Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1988-1989
- Valentina Valentini (a cura di), *Intervalli*. catalogo della IV Rassegna Internazionale del Video d'Autore, Taormina Arte, Sellerio, Palermo, 1989
- Catalogo della mostra *Il segno elusivo/The Elusive Sign*, Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti in collaborazione con il British Council, Ferrara, 1989 (mostra presentata lo stesso anno anche alla Tate Gallery di Londra, al Museo d'Arte Contemporanea di Prato e al Museo del Cinema di Torino)
- Lola Bonora (a cura di), *Aspetti e tendenze della ricerca video canadese. L'immagine elettronica*, catalogo della mostra al Padiglione d'Arte Contemporanea, Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1989
- Valentina Valentini (a cura di), *Dialoghi*. catalogo della V Rassegna Internazionale del Video d'Autore, Taormina Arte, Sellerio, Palermo, 1990
- Lola Bonora (a cura di), *Hi tech ne*, catalogo della mostra *L'immagine elettronica*, Ente autonomo per le fiere di Bologna, Comune di Ferrara, Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1990
- Lola Bonora e Rosanna Albertini (a cura di), *Videoinstallazioni/Videosculture*, catalogo della mostra *Videoset*, Padiglione d'Arte Contemporanea, Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1990
- Anna Maria Montaldo e Luciano 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, Cagliari, Nuova Prearo, 1990

- Catalogo della mostra *In Video, catalogo della I edizione della Mostra Internazionale di Video d'Arte e Ricerca*, Ergonarte, Milano, 1990
- Valentina Valentini (a cura di), *Dissensi*, catalogo della VI Rassegna Internazionale del Video d'Autore, Taormina Arte, Sellerio, Palermo, 1991
- Lola Bonora (a cura di), *Video Arte Italiano 'eventi'*, Istituto Italiano di Cultura, Madrid, 1991
- Lola Bonora e Gilberto Pellizzola (a cura di), catalogo della mostra *Poliset*, Padiglione d'Arte Contemporanea, Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1991
- Luciano Giaccari e Anna Maria Montaldo, *Mostravideo. Memoria elettronica dell'arte*, Nuova Prearo Edizioni, Milano, 1991
- Antonina Zaru e Marco Maria Gazzano (a cura di), catalogo della mostra *Il Novecento di Nam June Paik. Arti elettroniche, cinema e media verso il XXI secolo*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 11-29 Novembre 1992
- Lola Bonora e Antonio d'Avossa (a cura di), catalogo della mostra *Poliset*, Padiglione d'Arte Contemporanea, Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1992
- Valentina Valentini (a cura di), *Vedute fra film video televisione*, Taormina Arte, catalogo della VII, Rassegna Internazionale del Video d'Autore, Sellerio, Palermo, 1992
- Catalogo della mostra *Invideo, catalogo della II edizione della Mostra Internazionale di Video d'Arte e Ricerca*, Ergonarte, Milano, 1993
- Lola Bonora e Vittorio Fagone (a cura di), catalogo della mostra *Poliset*, Padiglione d'Arte Contemporanea, Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1993
- Valentina Valentini (a cura di), *Bill Viola. Vedere con la mente e con il cuore*, catalogo della VIII Rassegna Internazionale del Video d'Autore, Taormina Arte, Sellerio, Palermo, 1993
- Nam June Paik, *Nam June Paik: lo sciamano del video*, Mazzotta, Milano, 1994
- Bruno Di Marino (a cura di), *Luca M. Patella – Con & Senza peso. Film e video*, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea, Università la Sapienza, Roma, 1994
- Valentina Valentini (a cura di), *Video d'autore. Luoghi, forme tendenze, dell'immagine elettronica*, catalogo della IX edizione della Rassegna Internazionale del Video d'Autore, Taormina Arte, 1994
- Catalogo della mostra *Invideo, Un anno italiano in video. Selezione della produzione indipendente. I° edizione*, Egonarte, Milano, 1994
- Toni Toniato (a cura di), catalogo della mostra *Modernità allo specchio. Arte a Venezia (1860-1960)*, Supernova, Venezia, 1995
- Catalogo della mostra *Invideo, catalogo della II edizione della Mostra Internazionale di Video d'Arte e Ricerca*, Charta, Milano, 1995
- Valentina Valentini (a cura di), *Video d'autore. 1986-1995*, catalogo della IX edizione della Rassegna Internazionale del Video d'Autore, Taormina Arte, 1995
- Valentina Valentini (a cura di), *Dal vivo: Jem Cohen, Gary Hill, Bruce Nauman, Nam June Paik, Monica Pellizzari*, Studio Azzurro, Roma, Graffiti, 1996
- Valentina Valentini, (a cura di), *Dirottamenti*, catalogo della I edizione della Rassegna, Progetto Giovani, Comune di Milano, 1996
- Catalogo della mostra *In Video, Un anno italiano in video. Selezione della produzione indipendente. II° edizione*, A&M bookstore, Milano, 1996
- Catalogo della mostra *Invideo '97. Le forme dello sguardo. Mostra Internazionale di Video d'Arte e Ricerca*, Charta, Milano, 1997
- Valentina Valentini (a cura di), *Dirottamenti*, catalogo della II edizione della Rassegna, Progetto Giovani, Comune di Milano, 1997
- Luca Massimo Barbero (a cura di), *L'officina del contemporaneo. Venezia '50-'60*, catalogo della mostra a palazzo Fortuny, Venezia, Charta, Milano, 1997

- Catalogo della mostra *Invideo '98. Luoghi non comuni. Mostra Internazionale di Video d'Arte e Ricerca*, Charta, Milano, 1998
- Maria Grazia Tolomeo e Paola Segal Serra (a cura di) *La coscienza luccicante: dalla videoarte all'arte interattiva*, Gangemi, Roma, 1998
- Vittorio Fagone, *L'Art vidéo. 1980-1999. Vingt ans du Video Art Festival, Locarno. Recherches, théories, perspectives*, Milano, 1999
- Catalogo della mostra *Invideo '99. Senza cornice. Mostra Internazionale di Video d'Arte e Ricerca*, Charta, Milano, 1999
- Catalogo della mostra *Invideo 2000. Indiscipline. Mostra Internazionale di Video d'Arte e Ricerca*, Charta, Milano, 2000
- Bruno Di Marino e Lara Nicoli, *Elettroshock - 30 anni di video in Italia - 1971-2001*, Castelvecchi, Roma, 2001
- Catalogo della mostra *Invideo 2001. Altrove. Mostra Internazionale di Video d'Arte e Ricerca*, Charta, Milano, 2001
- Claudio Cerretelli, *Il mito della velocità. Dal Futurismo alla Videoarte*, catalogo della mostra alla Casa del Mantegna, Mantova, 14 maggio- 28 settembre 2003
- Catalogo della mostra *Invideo 2005. A rovescio. Mostra Internazionale di Video d'Arte e Ricerca*, Revolver, Bologna, 2005
- Catalogo della mostra *Invideo 2006. Realtà sospese. Mostra Internazionale di Video d'Arte e Ricerca*, Mimesis Edizioni, Milano, 2006
- R. Frieling, W. Herzogenrath (a cura di), Catalogo della mostra *40 Years Videoart.de: Digital Heritage: Video Art in Germany from 1963 to the Present*, Cantz, Ostfildern, 2006.
- Marco Meneguzzo (a cura di), catalogo della mostra *La scoperta del corpo elettronico: arte e video negli anni 70*, Silvana Editoriale, Milano, 2006
- Marco Belpoliti, Gianni Canova, Stefano Chiodi (a cura di), catalogo della mostra *Anni Settanta. Il decennio lungo del secolo breve, La Triennale di Milano*, Skira, Milano, 2007
- Riccardo Caldura (a cura di), *Una generazione intermedia. Percorsi artistici a Venezia negli anni '70*, catalogo della mostra, Arti Grafiche Venete, Venezia, 2007
- Catalogo della mostra *Invideo 2007. Poetroniche. Mostra Internazionale di Video d'Arte e Ricerca*, Mimesis Edizioni, 2007
- Nico Stringa (a cura di), *Venezia '900. Da Boccioni a Vedova*, catalogo della mostra [Casa dei Carraresi (Treviso), 27 ottobre 2006-8 aprile 2007], Marsilio, Venezia, 2007
- Catalogo della mostra *Invideo 2008. Terre e cieli. Mostra Internazionale di Video d'Arte e Ricerca*, Mimesis Edizioni, Milano, 2008
- Nico Stringa (a cura di), *Arte al bivio. Venezia negli anni sessanta*, Canova, Treviso, vol. 1, 2008
- Luca Massimo Barbero (a cura di), catalogo della mostra *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte*, Guggenheim, Venezia, 2008
- Catalogo della mostra *Invideo 2009. Senza meta. Mostra Internazionale di Video d'Arte e Ricerca*, Mimesis Edizioni, Milano, 2009
- Dino Marangon, *Oltre il paesaggio*, Canova, Venezia 2009
- Catalogo della mostra *Invideo 2010. Tracce. Mostra Internazionale di Video d'Arte e Ricerca*, Mimesis Edizioni, Milano, 2010
- Angela Madesani, Catalogo della mostra *Pier Paolo Fassetta, Guido Sartorelli, Luigi Viola*, Supernova, Venezia, 2010
- Catalogo della mostra *Invideo 2011. Distanze variabili. Mostra Internazionale di Video d'Arte e Ricerca*, Mimesis Edizioni, Milano, 2011

- Ivan Jankovic, catalogo della mostra *Za aktivun umjetnost. Nove tendencije. 50 godina poslije. 1961-1973 (Per un'arte attiva. Nuove tendenze. 50 anni più tardi. 1961-1973)*, edizioni del Muzej Svremente Umjetnosti, Zagabria, 2011.
- Catalogo della mostra *Invideo 2012. Mutazioni critiche. Mostra Internazionale di Video d'Arte e Ricerca*, Mimesis Edizioni, Milano, 2012
- Bruno Di Marino, Marco Meneguzzo, A. La Porta (a cura di), *Cinema d'artista italiano 1912-2012. Lo sguardo espanso*. Catalogo della mostra (Catanzaro, 30 novembre 2012-3 marzo 2013), Silvana, Milano, 2012
- Paolo Bolpagni, Andreina Di Brino, Chiara Savettieri (a cura di), *Ritmi visivi. Luigi Veronesi nell'astrattismo europeo*, catalogo della mostra (9 ottobre 2011 – 8 gennaio 2012), Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte, Lucca, 2011
- Catalogo della mostra *Vidéo vintage 1963-1983, Une sélection des vidéos fondatrices de la collection du Musée national d'art moderne*, Centre Pompidou, Galerie du Musée, Parigi, 8 febbraio - 7 maggio 2012.
- Catalogo della mostra *Invideo 2013. Segnali luminosi. Mostra Internazionale di Video d'Arte e Ricerca*, Mimesis Edizioni, Milano, 2013
- A. del Puppo, *L'Avanguardia Intermedia. Ca' Pesaro, Moggioli e la contemporaneità a Venezia 1913-2013*, Catalogo della mostra Mart, galleria Civica, Trento, 2013-2014
- Catalogo della mostra *Invideo 2014. Orizzonti globali. Mostra Internazionale di Video d'Arte e Ricerca*, Mimesis Edizioni, Milano, 2014
- Catalogo della mostra *Invideo 2015. Passati futuri. Mostra Internazionale di Video d'Arte e Ricerca*, Mimesis Edizioni, Milano, 2015
- B. Bencic, *Motovun video Meeting 1976. The First Video Art Workshop in Croatia*, catalogo della mostra, Cinemaniac2015, Pola, 2015.
- Cosetta G. Saba, Lisa Parolo, Chiara Vorrasi, *Videoarte a Palazzo dei Diamanti, 1973-1979. Reenactment*, catalogo della mostra alle Gallerie Civiche d'Arte Moderna e Contemporanea, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 2015
- Claudio Crescentini (a cura di), *EgosuperEgoalterEgo. Volto e Corpo Contemporaneo dell'Arte*, Mostra organizzata al MACRO (Museo d'arte Contemporanea di Roma) e dal CSC-CN (Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale), 27 novembre 2015-8 maggio 2016, Palombi Edizioni, 2015
- Catalogo della mostra *Invideo 2016. Seduzioni. Mostra Internazionale di Video d'Arte e Ricerca*, Mimesis Edizioni, Milano, 2016

Cataloghi de La Biennale di Venezia

- Catalogo della mostra *33° Esposizione biennale internazionale d'arte*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1966
- Catalogo della mostra *34° Esposizione biennale internazionale d'arte*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1968
- Umbro Apollonio, Luciano Caramel e Dietrich Mahlow (a cura di), Catalogo della mostra *35° Esposizione biennale internazionale d'arte*, Venezia, La Biennale di Venezia, 24 giugno-25 ottobre 1970
- Catalogo della mostra *36° Esposizione biennale internazionale d'arte*, Venezia, La Biennale di Venezia, 11 giugno-1 ottobre 1972
- La Biennale, annuario 1974/1975, A.S.A.C., Venezia, 1976
- Catalogo della *37° Esposizione biennale internazionale d'arte*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1976, Vol. 1 e 2 1976

- La Biennale, annuario 1976/1977, A.S.A.C., Venezia, 1979
- Flavia Paulon e Elena Povellato (a cura di), *Musica '79*, La Biennale, Venezia, 1979
- Catalogo della 38° Esposizione biennale internazionale d'arte, Venezia, La Biennale di Venezia, 1978
- La Biennale, annuario 1978/1979, A.S.A.C., Venezia, 1980
- Catalogo della 39° Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, La Biennale di Venezia, 1980
- Achille Bonito Oliva (a cura di), Catalogo della 45° Edizione de La Biennale di Venezia, *Punti cardinali dell'arte*, edizioni Biennale, Venezia, 1993
- Riccardo Caldura (a cura di), *Isola Mondo/Krossing*, mostra collaterale della 53° esposizione Internazionale d'Arte, de La Fondazione La Biennale di Venezia, Antiga Edizioni, 2009

Cataloghi de La Fondazione Bevilacqua La Masa di Venezia

- Catalogo della 51° Collettiva, Fondazione dell'Opera Bevilacqua la Masa, Comune di Venezia, 18 dicembre 1971- 31 gennaio 1972
- Catalogo della 59° Collettiva, Fondazione dell'Opera Bevilacqua la Masa, Comune di Venezia, 28 maggio - 30 giugno, 1975
- Catalogo della mostra *Aspetti della ricerca artistica nel veneto anni 1960-1970*, Fondazione dell'Opera Bevilacqua la Masa, Comune di Venezia, 26 luglio - 9 agosto 1975
- Catalogo della mostra *Tendenze e aspetti dell'attuale ricerca artistica giovanile nel Veneto*, Fondazione dell'Opera Bevilacqua la Masa, Comune di Venezia, 20 dicembre 1975-5 gennaio 1976
- Catalogo della 60° Collettiva, Fondazione dell'Opera Bevilacqua la Masa, Comune di Venezia, 24 aprile-32 maggio 1976
- Catalogo della mostra *II Artistes Venetiens. Tendences et Recherches*, Maison des Beaux Arts, Parigi in collaborazione con la Fondazione dell'Opera Bevilacqua la Masa, Comune di Venezia, 1977
- Catalogo della mostra Guido Sartorelli (a cura di), *Il segno urbano*, Fondazione dell'Opera Bevilacqua la Masa, Comune di Venezia, 5-21 marzo 1977
- Catalogo della 61° Collettiva, Fondazione dell'Opera Bevilacqua la Masa, Comune di Venezia, maggio-giugno 1977
- Toni Toniato e Guido Sartorelli (a cura di), *Nuovi Media. Fotografia/cinema/videotape/performance*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria Bevilacqua La Masa), Venezia, 4-30 maggio 1978
- Catalogo della 62° Collettiva, Fondazione dell'Opera Bevilacqua la Masa, Comune di Venezia, Venezia, giugno-luglio, 1978
- Catalogo *Claudio Ambrosini, Massimiliano Longo, Zdravko Milić*, Fondazione dell'Opera Bevilacqua la Masa, Comune di Venezia, 5-24 agosto 1978
- Catalogo *Manuela Cavalieri, Giampaolo Giordano, Sergio Pausig, Luigi Viola*, Fondazione dell'Opera Bevilacqua la Masa, Comune di Venezia, 21 agosto-2 settembre 1979
- Catalogo *Palazzo Carminati*, Fondazione dell'Opera Bevilacqua la Masa, Comune di Venezia, 12-22 novembre 1979
- Catalogo della 64° Collettiva, Fondazione dell'Opera Bevilacqua la Masa, Comune di Venezia, Venezia, dicembre 1979 - gennaio 1980
- Catalogo della 65° Collettiva, Fondazione dell'Opera Bevilacqua la Masa, Comune di Venezia, Venezia, dicembre 1980-gennaio 1981
- Toni Toniato (a cura di), catalogo della mostra *Ad libitum*, Fondazione dell'Opera Bevilacqua La Masa, Comune di Venezia, febbraio-marzo 1981

- Catalogo della 66° Collettiva, Fondazione dell'Opera Bevilacqua la Masa, Comune di Venezia, Venezia, dicembre 1981-gennaio 1982
- Catalogo *Periferie dello sguardo*, Fondazione dell'Opera Bevilacqua la Masa, Comune di Venezia, 1981-82
- Toni Toniato (a cura di), catalogo della mostra *Arte nel Veneto. '70-'80*, Fondazione dell'Opera Bevilacqua La Masa, Comune di Venezia, 9-30 giugno, 1982
- Catalogo della mostra *34 giovani grafici veneti*, Museo dell'immagine e del suono, San Paolo, in collaborazione con Fondazione dell'Opera Bevilacqua la Masa, Comune di Venezia, 7-17 aprile 1983
- Catalogo della 68° Collettiva, Fondazione dell'Opera Bevilacqua la Masa, Comune di Venezia, Venezia, 21 marzo-26 aprile, 1984
- C. M. Ravenna e G. Sartoreli (a cura di), Catalogo della mostra *Semipolis*, Fondazione dell'Opera Bevilacqua la Masa, Comune di Venezia, 20 ottobre-11 novembre 1984

Cataloghi della galleria del Cavallino di Venezia

- Catalogo collettiva, 500° mostra del Cavallino, Edizioni del cavallino, Venezia, 21 giugno-3 luglio 1961
- Catalogo *Mirrorama*, 525° mostra del Cavallino, Edizioni del cavallino, Venezia, 7-17 aprile 1962
- Catalogo *Paolo Patelli*, 537° mostra, Edizioni del Cavallino, Venezia, 6-17 dicembre 1963
- Catalogo *Paolo Patelli*, 575° mostra, Edizioni del Cavallino, Venezia, 25 agosto-5 settembre 1964
- Catalogo *Paolo Patelli*, 651° mostra, Edizioni del Cavallino, Venezia, 16-30 settembre 1966
- Catalogo *Romano Perusini*, 660° mostra, Edizioni del Cavallino, Venezia, 9-23 marzo 1967
- Catalogo Collettiva (Paolo Gioli, Arabella Giorgi, Paolo Patelli, Romano Perusini, Fabrizio Plessi), 670° mostra, Edizioni del Cavallino, Venezia, 5-19 settembre 1967
- Catalogo *Luciano Celli*, 675° mostra, Edizioni del Cavallino, Venezia, 5-18 dicembre 1967
- Catalogo *Toni Fulgenzi*, 687° mostra, Edizioni del cavallino, Venezia, 15 giugno 1968
- Catalogo *Miroslav Sutej*, 688° mostra, Edizioni del cavallino, Venezia, 2 luglio 1968
- Catalogo Collettiva (Giorgio Azzaroni, Romano Perusini, Toni Fulgenzi, Giorgi, Paolo Patelli, Fabrizio Plessi, Pozzati e Scheggi), 689° mostra, Edizioni del Cavallino, Venezia, 23 luglio 1968
- Catalogo *Boris Mardesic* 690° mostra, Edizioni del Cavallino, Venezia, 9 agosto 1968
- Catalogo *Paolo Patelli*, 692° mostra del Cavallino, Edizioni del Cavallino, Venezia, 25 settembre 1968
- Catalogo *Franco Costalonga*, 699° mostra del Cavallino, Edizioni del Cavallino, Venezia, 16 gennaio 1969
- Catalogo *Anselmo Anselmi*, 706° mostra, Edizioni del Cavallino, Venezia, 20 giugno 1969
- Catalogo, *Ivan Picelj* 709° mostra, Edizioni del cavallino, Venezia, 27 agosto - 26 settembre 1969
- Catalogo, *Germano Olivotto*, 716° mostra, Edizioni del cavallino, Venezia, 6 marzo 1970
- Catalogo *Anticipazioni Memorative*, (collettiva Anselmo Anselmi, Franco Costalonga, Toni Fulgenzi, Paolo Patelli, Romano Perusini), 721° mostra, Edizioni del cavallino, Venezia, 23 giugno - 8 luglio 1970
- Catalogo, *Ljerka Sibenik*, 729° mostra, Edizioni del cavallino, Venezia, 8 ottobre - 6 novembre 1970
- Catalogo *Luciano Celli*, 734° mostra, Edizioni del Cavallino, Venezia, 18 febbraio - 8 marzo 1971
- Catalogo *Miroslav Sutej*, 741° mostra, Edizioni del cavallino, Venezia, 24 giugno 8 luglio 1971
- Catalogo *Sguardo a Nord-Est* (collettiva in collaborazione con galleria Studio la città, Verona), 742° mostra, Edizioni del cavallino, Venezia, 8 luglio-27 agosto 1971

- Catalogo *Paolo Patelli*, 744° mostra del Cavallino, Edizioni del Cavallino, Venezia, 17 settembre-6 ottobre 1971
- Ernesto Luciano Francalanci (a cura di), catalogo della mostra collettiva *Faites Votre Jeu*, Edizioni del Cavallino, Venezia, 6-18 giugno 1972 (stampato nel 1973)
- Catalogo *Romano Perusini*, 756° mostra, Edizioni del Cavallino, Venezia, 18 maggio 1972
- Catalogo *Dadamaino*, 772° mostra del Cavallino, Edizioni del Cavallino, 2-23 marzo 1973
- Catalogo *Jorrit Tornquist*, 775° mostra del Cavallino, Edizioni del Cavallino, 8-23 maggio 1973
- Catalogo *Anselmo Anselimi*, 777° mostra del Cavallino, Edizioni del Cavallino, 13 giugno-7 luglio 1973
- Catalogo *Frantisek Lesak*, 778° mostra del Cavallino, Edizioni del Cavallino, 6-31 luglio 1973
- Catalogo, *Mario Deluigi*, 780° mostra del Cavallino, Edizioni del Cavallino, Venezia, 5 al 21 settembre 1973
- Catalogo *Juraj Dobrovic*, 782° mostra, Edizioni del Cavallino, Venezia, 11-30 ottobre 1973
- Catalogo, *Bojam Bem*, 791° mostra, Edizioni del Cavallino, Venezia, 4-26 aprile 1974
- Catalogo *Franco Costalonga*, 792° mostra del Cavallino, Edizioni del Cavallino, Venezia, 27 aprile 1974
- Guido Sartorelli, Romano Perusini, Lorenzo Biasin e Paolo Cardazzo (a cura di), *I "saloni" alle zattere. Documentazioni degli interventi per la conservazione*, Edizioni Cavallino, Venezia, 1974. Fotografie di Marco Smith (fotostudio Bertarello).
- Catalogo, *Branka Koskovic*, 798° mostra, Edizioni del Cavallino, Venezia, 10 agosto - 6 settembre 1974
- Catalogo *Piccolo Sillani*, 802° mostra, Edizioni del Cavallino, Venezia, 9 novembre - 8 dicembre 1974
- Catalogo *Yervant Gianikian*, 804° mostra, Edizioni del Cavallino, Venezia, 9 dicembre 1974
- Catalogo *Videotapes*, 809° mostra del cavallino, Edizioni del Cavallino, Venezia, 22 febbraio-21 marzo 1975
- Catalogo, *Paolo Patelli*, 813° mostra del Cavallino, Edizioni del Cavallino, Venezia, 30 giugno-28 luglio 1975
- *Collettiva d'estate*, 814° mostra del Cavallino, Edizioni del Cavallino, Venezia, 29 luglio - 22 agosto 1975 (Senza catalogo)
- Paolo Cardazzo, *Progetto di intervento urbano*, catalogo dell'incontro a Motovun 1974, Edizioni Cavallino, Venezia, 1975
- Catalogo, *Guido Sartorelli*, 821° mostra del Cavallino, Edizioni del Cavallino, Venezia, 28 febbraio - 26 marzo 1976
- Catalogo, *Alain Sonfist*, 822° mostra del Cavallino, Edizioni del Cavallino, Venezia, 27 marzo 1976
- Catalogo, *Celli e Piccolo. Videotape e Azione*, 823° mostra del Cavallino, Edizioni del Cavallino, Venezia, 22 aprile - 14 maggio 1976
- Catalogo *Bologna 76, Catalogo delle performance e delle esposizioni organizzate dalla Galleria del Cavallino, Venezia e da Ronald Feldman Fine Arts, New York nel 1976*, Edizioni del Cavallino, Venezia 1977
- Catalogo, *Julije Knifer*, 827° mostra, Edizioni del Cavallino, Venezia, 9-31 luglio 1976
- *Spazio laboratorio*, 835° mostra, Edizioni del Cavallino, Venezia, 18 gennaio-9 febbraio 1977 (Senza catalogo)
- Catalogo *Luigi Viola. Temporidentitas*, 837° mostra, Edizioni del Cavallino, Venezia, 8-24 marzo 1977
- Catalogo, *Anna Valeria Borsari*, 842° mostra, Edizioni del Cavallino, Venezia, 15 luglio-6 agosto 1977

- Paolo Cardazzo (a cura di), *Catalogo del IV susret u motovunu – IV incontro a motovun 1976, Identitet – identità*, Edizioni del Cavallino, Venezia, 1977.
- M. Ivetić (a cura di), *Motovunski Likovni Susreti/1972-1976/Motovun Meetings' Catalogue*, Etnografski muzej Istre Pazin, Pasino, 1977
- Catalogo, *Goran Trbuljak*, 844° mostra, Edizioni del Cavallino, Venezia, 3-14 Settembre 1977
- Catalogo, *American Women Artists*, 848° mostra, Edizioni del Cavallino, Venezia, 25 novembre 1977
- Catalogo, *Michele Sambin*, 849° mostra, Edizioni del Cavallino, Venezia, 15 dicembre 1977-14 gennaio 1978
- Catalogo *Videolaboratorio 2*, 850° mostra della Galleria del Cavallino, Edizioni del Cavallino, 16-29 gennaio 1978
- Catalogo, *Maurizio Cosua*, 852° mostra, Edizioni del Cavallino, Venezia, 23 febbraio 1978
- Catalogo *Francesco Pasinetti*, 854° mostra del Cavallino, Edizioni del Cavallino, Venezia, 11-28 aprile 1978
- Catalogo, *Claudio Ambrosini. Video music*, 856° mostra, Edizioni del Cavallino, Venezia, 25 maggio - 20 giugno 1978
- Catalogo, *Paolo Patelli*, 860° mostra, Edizioni del Cavallino, Venezia, 23 settembre 1978
- Catalogo, *Tina Keane - Rose Finn Kelcey*, 863° mostra, Edizioni del Cavallino, Venezia, 7 dicembre 1978
- *Spazio laboratorio*, 864° mostra, Edizioni del Cavallino, Venezia, 8 gennaio-5 febbraio 1977 (Senza catalogo)
- Catalogo *Pierpaolo Fassetta*, 868° mostra del Cavallino, Edizioni del Cavallino, Venezia, 30 marzo - 24 aprile 1979
- Catalogo *Luciano Celli*, 870° mostra del Cavallino, Edizioni del Cavallino, Venezia, 5-27 giugno 1979
- Catalogo *Venezia, Febbraio 1980*, catalogo mostra collettiva (Claudio Ambrosini, Maurizio Cosua, Pier Paolo Fassetta, Carlo Maschietto, Paolo Patelli, Sergio Pausig, Romano Perusini, Pietro Russo, Guido Sartorelli, Giovanni Soccol, Michele Sambin, Luigi Viola), 880° mostra del Cavallino, Edizioni del Cavallino, Venezia, 26 febbraio - 21 marzo 1980
- Catalogo *Piccolo Sillani*, 895° mostra del Cavallino, Edizioni del Cavallino, Venezia, 15 aprile 1981
- Catalogo *Videoarte a Venezia*, 933° mostra del Cavallino, Edizioni del Cavallino, Venezia, 7-16 marzo 1984
- Catalogo *Dan Graham*, 938° mostra del Cavallino, Edizioni del Cavallino, Venezia, 6 giugno-6 luglio 1984
- Catalogo *Alain Sonfist*, 942° mostra del Cavallino, Edizioni del Cavallino, Venezia, 11-26 settembre 1984
- Catalogo *Brian Eno*, 949° mostra del Cavallino, Edizioni del Cavallino, Venezia, 5-28 giugno 1985
- Catalogo *Terry Fox*, 950° mostra del Cavallino, Edizioni del Cavallino, Venezia, 29 giugno - 18 luglio 1985
- Catalogo *Guido Sartorelli, Il palazzo della Follia*, 967° mostra del Cavallino, Edizioni del Cavallino, Venezia, 29 gennaio 23 febbraio 1987
- Catalogo *Paolo Patelli*, 975° mostra del Cavallino, Edizioni del Cavallino, Venezia, 13 novembre - 16 dicembre 1987
- Catalogo *Maurizio Cosua, Oltre ogni simulazione*, 993° mostra del Cavallino, Edizioni del Cavallino, Venezia, 17 febbraio 1990

- Catalogo *Giovanni Socol*, 996° mostra del Cavallino, Edizioni del Cavallino, Venezia, 7 settembre 1990
- Catalogo *Luciano Celli, Colloquio con Canova*, 1010° mostra del Cavallino, Edizioni del Cavallino, Venezia, 20 marzo 1992
- Catalogo *Guido Sartorelli, Reportage*, 1012° mostra del Cavallino, Edizioni del Cavallino, Venezia, 20 marzo 1992
- Catalogo *Luigi Viola, La forma della complessità*, 1018° mostra del Cavallino, Edizioni del Cavallino, Venezia, 15 aprile 1993
- Catalogo *Giovanni Socol, Labirinti* 1020° mostra del Cavallino, Edizioni del Cavallino, Venezia, 3 settembre 1993
- Catalogo *Paolo Patelli*, 1023° mostra del Cavallino, Edizioni del Cavallino, Venezia, 3 dicembre 1993

Monografie e volumi

- Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1970. (I° ed. 1936)
- Marc Bloch, *Apologia della storia o Mestiere dello storico*, Einaudi, Torino, 2000 (I° ed. 1949 *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*; I° ed. italiana 1950)
- Edward H. Carr, *Sei lezioni sulla storia*, Einaudi, Torino, 2000 (I° ed. 1961 *What is History?*; 1966 I° ed. italiana)
- Gillo Dorfles, *Le ultime tendenze dell'arte oggi. Dall'Informale al Neo-oggettivale*, Feltrinelli, Milano, 2008 (I° ed. 1961; II° ed. aggiornata e ampliata 1999)
- Dick Higgins, *Fluxus Experience*, University of California Press, Los Angeles, 2002 (I° ed. 1964)
- Susan Sontag, *Against Interpretation. And Other Essays*, Penguin, Londra, 2009 (I° ed. 1966)
- Michel Foucault, *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano, 2009 [e-book] (I° ed. francese *L'archéologie du savoir*, 1969; I° ed. italiana, 1971)
- Germano Celant, *Arte povera*, Mazzotta, Mazzotta, 1969
- Gene Yungblood, *Expanded Cinema*, P. Dutton & Co., New York, 1970. Disponibile al sito www.vasulka.org [visitato in data 10/10/2016]
- Michel Foucault, *Nietzsche, la généalogie, l'histoire, Hommage à Jean Hyppolite*, Suzanne Bachelard, et al, Presses Universitaires de France, Parigi, 1971. Disponibile al sito www.works.bepress.com [visitato in data 21/05/2016]
- Roberto Faenza, *Senza chiedere il permesso. Come rivoluzionare l'informazione*, Costa & Noland, Ancona-Milano, 1999 (I° ed, 1973)
- Douglas Davis, *Art and the Future: a History/Prophecy of the Collaboration between Science, Technology and Art*, Thames and Hudson, Londra, 1973
- Sirio Luginbühl, *Cinema underground oggi*, Mastrogiacomo-Images 70, Padova, 1974
- Richard Robinson, *The Video Primer. Equipment, Production and Concept*, Links books, New York, 1974
- AA. VV., *Dimensione super8*, Centro Grafico GPR, Roma, 1975
- Ira Schneider, Beryl Korot (a cura di), *Video Art: An Anthology*, Harcourt Brace Jovanovič, San Diego, 1976
- Sandra Lischi, *Televisione, in Informare contro-informare per*, Armando, Roma, 1976
- Daniela Palazzoli, *Fotografia cinema videotape. L'uso artistico dei nuovi media*, in *L'ArteModerna*, vol. XV, Fratelli Fabbri, Milano, 1976
- Germano Celant, *Preconistoria. 1967-1969*, Centro Di, Firenze, 1976
- Renato Barilli [e altri], *Estetica e società tecnologica*, Il Mulino, Bologna, 1976

- Sirio Luginbühl e Raffaele Perrotta, *Lo schermo negato: cronache del cinema italiano non ufficiale*, Shakespeare and Company, Brescia, 1976
- Vittorio Fagone (a cura di), *Arte e cinema: per un catalogo di cinema d'artista in Italia 1965-1977*, Marsilio, Venezia, 1977
- Gillo Dorfles, (a cura di), *Plessi-azioni, interventi, videotapes, films, performance, 1970-76*, Milano, 1977
- Renato Barilli, *Parlare e scrivere*, La Nuova Foglio, Macerata, 1977
- Germano Celant, *OffMedia: nuove tecniche artistiche: video, disco, libro*, Dedlo Libri, Bari, 1977
- Gregory. Battcock (a cura di), *New Artists Video. A Critical Anthology*, E. P. Dutton, New York, 1978
- Maurizio Calvesi, *Avanguardia di massa*, Garzanti, Milano, 1978
- Atti del convegno *Le arti visuali e il ruolo della televisione*, XXX Prix Italia, Milano, 12-13 settembre 1978, Edizioni RAI, Torino, 1979
- Enrico Crispolti, *Extra-media: esperienze attuali di comunicazione*, Milano, 1978
- Luciano Inga-Pin (a cura di), *Performances. Happenings, actions, events, activities, installations*, Mastrogiacomo Editore, Padova, 1978
- Renato Barilli, *Informale, oggetto e comportamento*, Feltrinelli, Milano, Vol. I (*La ricerca artistica negli anni '50 e '60*) e Vol. II (*La ricerca artistica negli anni '60 e '70*), 2006 (I° ed. 1979)
- Sirio Luginbühl, Paolo Cardazzo, *Videotapes: arte, tecnica e storia*, Mastrogiacomo, Padova, 1980
- Toni Verità (a cura di), *Il Cinema Elettronico*, Liberoscambio, Firenze, 1982
- Giafranco Bettetini e Ludovico Alessandrini (a cura di), *Forme scenografiche della televisione*, Franco Angeli, Milano, 1982
- Janus (a cura di), *Il castello elettronico: la produzione video degli anni '80 del Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti. 1980-1984*, Centro Video Arte, Ferrara, 1984
- Enzo di martino, *L'Opera Bevilacqua La Masa*. Marsilio Editori, Venezia, 1984
- Guido e Teresa Aristarco, *Il nuovo mondo dell'immagine elettronica*, Bari, 1985
- Valentina Valentini, *Teatro in immagine. Eventi performativi e nuovi media. Volume primo*, Bulzoni, Roma, 1987
- Valentina Valentini, *Teatro in immagine. Audiovisivi per il teatro. Volume secondo*, Bulzoni, Roma, 1987
- Francesca Alfano Miglietti (a cura di), *Arte in Italia. 1960-1985*, Politi, Milano, 1988
- Rosanna Albertini, Sandra Lischi (a cura di), *Metamorfosi della visione. Saggi di pensiero elettronico*, ETS, Pisa 1988 (II° ed. riveduta e accresciuta 2000)
- Valentina Valentini (a cura di), *La camera astratta. Tre spettacoli tra teatro e video*, Ubulibri, Milano, 1988
- Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Einaudi, Torino, 2006 [e-book] (I° ed. 1989)
- Vittorio Fagone, *L'immagine video. Arti visuali e nuovi media elettronici*, Milano, Feltrinelli, 1990
- Douglas Hall e Sally Jo Fifer (a cura di), *Illuminating video. An essential guide for Video Art*, Aperture/BAVC, New York, 1990
- Achille Bonito Oliva (a cura di), *Ubi fluxus, ibi motus 1990-1962*, Mazzotta, Milano, 1990
- Lola Bonora (a cura di), *An electronic bridge: New York University - Centro Video Arte Ferrara*, Comune di Ferrara, Assessorato alle politiche e istituzioni culturali e New York University, The Steinhardt School of Education, Comune di Ferrara, 1990
- Sandra Lischi, *Il respiro del tempo. Cinema e video di Robert Cahen*, ETS Editrice, Pisa, 1991

- Franco Bernabei, *Percorsi della critica d'arte*, Cleup, Padova, 1995 (I° ed. 1991)
- Lorenzo Magri (a cura di), *Centro Video Arte 1974-1994: Videoarte, performance, partecipazioni*, Gabriele Corbo, Ferrara, 1995
- Silvia Bordini, *Videoarte e arte, Tracce per una storia*, Lithos, Roma, 1995
- Sandra Lischi, (a cura di), *Cine ma video*, ETS, Pisa, 1996
- Francesco Poli, *Minimalismo, arte povera, arte concettuale*, Laterza, Roma-Bari, 1995
- Antonella Fantoni, *Il gioco del Paradiso*, Edizioni del Cavallino, Venezia, 1996
- Julia Knight (a cura di), *Diverse Practices. A Critical Reader on British Video Art*, The Arts Council of England, University of Luton, 1996
- Alessandro Amaducci, *Il video. L'immagine elettronica creativa*, Lindau, Torino, 1997.
- Carlo Fumian [e altri], *Storia contemporanea*, Donzelli, Roma, 1997
- M. Baroni [e altri], *Storia della musica*, Einaudi, Torino, 1999.
- Antonio Costa, *Estetica dei media. Avanguardie e tecnologia*, Castelvecchi, Roma, 1999 (2° edizione rivista e accresciuta rispetto alla prima, *L'estetica dei media. Tecnologie e produzione artistica*, Capone, Lecce, nel 1990, col titolo).
- Bruno Di Marino, *Sguardo inconscio azione: cinema sperimentale e underground a Roma, 1965-1975*, Lithos, Roma, 1999
- Alessandro Amaducci, *Segnali video: i nuovi immaginari della videoarte*, Santhià, G.S., 2000
- Flaminio Gualdoni, *Arte in Italia. 1943-1999*, Neri Pozza, Vicenza, 2000
- Alessandro Amaducci, *Segnali video. I nuovi immaginari della video-arte*, GS Editrice, Vercelli, 2000
- Silvia Bordini, *Arte Elettronica in Arte e Dossier*, Giunti Editore, Milano n. 156 (Maggio), 2000 (II° ed. Silvia Bordini, *Arte Elettronica. I Grandi Movimenti Artistici*, Giunti Editore, Milano 2004)
- Gianni Faustini, *La Galleria Argentario di Trento (1962-1995)*, Skira, Milano 2001
- Michel Chion, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino, 2001
- RoseLee Goldberg, *Performance Art. From futurism to the present*, Thames & Hudson, Singapore, 2001
- Sandra Lischi, *Visioni elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, Marsilio, Venezia, 2001. [SAMBIN]
- Lorenzo Taiuti, *Corpi sognanti. L'arte nell'epoca delle tecnologie digitali*, Feltrinelli, Milano, 2001
- Simonetta Cargioli, *Sensi che vedono. Introduzione all'arte della videoinstallazione*, NLE, Pisa, 2002
- Jolanda Nigro Covres, *Astrattismo*, Federico Motta Editore, Milano, 2002
- Sergio Durante e Laura Zattra (a cura di), *Vent'anni di musica elettronica all'università di Padova. Il centro di sonologia computazionale*, CIMS, Archivio Musiche del XX secolo, Palermo, 2002.
- Jay David Bolter e Richard Grousin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, prefazione a cura di Alberto Marinelli, Angelo Guerini e Associati, Milano, 2002 (I° ed. 1999, *Remediation. Understanding New Media*)
- Néstor Olhangaray Llanos, *Del video-arte al net-art*, LOM, Santiago, 2002
- Maria Rosa Sossai, *Artevideo: storie e culture del video d'artista in Italia*, Silvana editore, Milano, 2002
- Giulio Carlo Argan e Achille Bonito Oliva, *L'Arte moderna 1770-1970-l'Arte oltre il Duemila*, Sansoni, Firenze, 2002
- Angela Madesani, *Le icone fluttuanti: storia del cinema d'artista e della videoarte in Italia*, Mondadori, Milano, 2002

- Alessandro Amaducci, *Il video: l'immagine elettronica creativa*, Lindau, Torino, 2003
- Alessandro Amaducci, *Banda anomala: un profilo della videoarte monocanale in Italia*, Lindau, Torino, 2003
- Valentina Valentini, *Le storie del video*, Bulzoni, Roma, 2003
- Valentina Valentini, *Le pratiche del video*, Bulzoni, Roma, 2003
- Maria Gloria Bicocchi, *Tra Firenze e Santa Teresa, dentro le quinte dell'arte. Art/Tapes/22*, Edizioni del Cavallino, Venezia, 2003
- Michael Rush, *Video Art*, Thames & Hudson, Londra, 2003
- Rosalind Krauss e Y. Bois, *L'informe*, Mondadori, Milano, 2003
- Andrea Balzola, *Le arti multimediali digitali*, Garzanti, Milano, 2004
- Simonetta Cargioli (a cura di), *Le arti del video. Sguardi d'autore fra pittura, fotografia, cinema e nuove tecnologie*, ETS, Pisa, 2004
- Andrea Balzola, Anna Maria Monteverdi, *Le arti multimediali digitali: storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio*, Milano, Garzanti, 2004
- Dino Marangon, *Videotapes del Cavallino*, Edizioni del Cavallino, Venezia, 2004
- Raffaele Tamiozzo, *La legislazione dei beni culturali e paesaggistici*, Giuffrè, Milano, 2004
- Claire Bishop, *Installation art*, Tate, Londra, 2005
- Simonetta Fadda, *Definizione zero. Origini della videoarte tra politica e comunicazione*, Costa & Noland, Genova, 1999
- Rosalind Krauss, *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte oggi*, Mondadori, Milano, 2005
- Rosalind Krauss, *L'arte nell'era postmediale. Marcel Broodthaers, ad esempio*, Postmedia Books, Milano, 2005.
- Michele Manigione (a cura di), *ASAC strumenti. Catalogo cineteca*, ASAC, Venezia, 2005
- Sandra Lischi, *Il linguaggio del video*, Carocci, Roma, 2005
- Catherine Elwes, *Video Art. A Guided Tour*, London and NY, 2005
- Sylvia Martin, *Video Art*, Taschen Basic Art Series, Colonia, 2006
- Renato Barilli, *Prima e Dopo il 2000*, Feltrinelli, Milano, 2006
- Ferdinando Marchiori, *Megaloop. L'arte scenica di Tam Teatromusica*, Titivillus, Pisa, 2010S. Martin, *Video arte*, Tachen, Köln, 2006.
- Cosetta G. Saba (a cura di), *Cinema Video Internet. Tecnologie e avanguardia in Italia dal Futurismo alla Net.art*, CLUEB, Bologna, 2006
- Silvia Bordini (a cura di), *Videoarte in Italia, Ricerche di Storia dell'arte*, Carocci, Roma, 2006, n. 88
- Chris Meigh-Andrews, *A History of Video Art*, Bloomsbury Academic, Londra, 2013 (I° ed. 2006)
- Henry Jenkins, *Cultura convergente*, Apogeo, Milano, 2007 (I° ed. 2006, *Convergence culture*)
- Renato Barilli, *Storia dell'arte contemporanea in Italia. Da Canova alle ultime tendenze*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007
- Silvia Bordini (a cura di), *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, Carocci Editore, Roma, 2016 (I° ed. 2007)
- Giovanni Bianchi, *Un Cavallino come logo*, Edizioni del Cavallino, Venezia, 2007
- Arianna Mercanti, *La Calcografia tra museo e laboratorio. Gli anni Sessanta e Settanta nei documenti d'archivio*, Palombi Editori, edizioni per il Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Istituto Nazionale per la Grafica, Roma, 2007
- Walter Murch, *In un batter d'occhi*, Lindau, Torino, 2007
- Sandra Lischi, *Il linguaggio del video*, Carocci, Roma, 2007
- Renato Barilli, *Storia dell'arte contemporanea italiana. Da Canova alle ultime tendenze, 1789-2006*, Bollati Boringhieri, 2007
- Maria Rosa Sossai, *Film d'artista. Percorsi e confronti tra arte e cinema*, Silvana, Milano, 2007

- Gillo Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte oggi. Dall'informale al Neo-oggettivale*, Feltrinelli, Milano, 2008 (I° Ed. 1961, Ed. aggiornata e ampliata 2004)
- Nico Stringa (a cura di), *Arte al bivio. Venezia negli anni sessanta*, Edizioni Canova, Venezia, 2008
- Renato Barilli e altri, *Videoart yearbook*, Fausto Lupetti Editore, Bologna, 2009.
- Francesco Casetti e Federico Di Chio, *Analisi dei film*, Bompani, Milano, 2009
- Paolo Zavagna [e altri], *60dB. La scuola veneziana di musica elettronica. Omaggio ad Alvisse Vidolin*, Leo S. Olschki, Firenze, 2009
- John F. Szwed, *Jazz! Una guida completa per ascoltare e amare la musica jazz*, EDT srl, Torino, 2009
- Nico Stringa (a cura di), *La pittura nel veneto. Il Novecento. Dizionario degli artisti*, Electa, Milano, 2009
- Gian Pietro Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano.2. Dal 1945 ai giorni nostri*, Laterza, Bari, 2010.
- Sergio Luzzato (a cura di), *Prima lezione di metodo storico*, Laterza, Bari, 2015
- Roberto Calabretto, *Lo schermo sonoro. La musica per film*, Marsilio, Venezia, 2010
- Domenico Quaranta, *Media, new media, post media*, Postmedia books, Milano, 2010
- Guido Bartorelli (a cura di), *Art//Tube*, Cleup, Padova, 2010 (II° ed. ampliata 2012)
- Achille Bonito Oliva (a cura di), *l'Enciclopedia delle Arti Contemporanee*, Electa Mondadori, Milano, 2010
- Angelo Bacci, *Dalla fabbrica alla biennale*, Supernova, Venezia, 2011
- Valentina Genisini (a cura di), *Video d'artista, la video arte dalle origini ad oggi*, Polistampa, Firenze, 2011
- Rosalind Krauss, *Inventario perpetuo*, Mondadori, Milano, 2011.
- Michael Nyman, *La musica sperimentale*, Shake edizioni, Milano, 2011.
- Massimo Schiavoni, *Performativi*, Gwynplaine, Camerano, 2011.
- Riccardo Tristano Tuis, *432 Hertz. La rivoluzione musicale*, NEXUS, Padova, 2011
- Sean Cubitt, Steven Partridge, *REWIND| British Artists' Video in the 1970s & 1980s*, John Libbey & Co Ltd, Barnet, 2012
- Francesco Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, Laterza, Bari, 2011 (I° ed. 1999)
- Sandra Lischi e Silvia Moretti, *Gianni Toti o della poetronica*, Obliqui, Brescia, 2012
- Germano Celant, *Arte povera*, in *Arte e dossier*, Giunti, n. 284, Milano, 2012
- Marco Maria Gazzano, *Kinema. Il cinema sulle tracce del cinema. Dal film alle arti elettroniche, andata e ritorno*, Exorma, Roma, 2013
- Flavio Fergonzi, *Filologia del 900. Modigliani Sironi Morandi Martini*, Mondadori Electa, Milano, 2013
- Sandra Lischi, Lisa Parolo (a cura di), *Michele Sambin. Performance tra musica, pittura e video*, Cleup, Padova, 2014
- Dubravka Djurić e Miško Šuvaković, *Impossible Histories. Historic Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, MIT Press, Cambridge, 2014
- Orietta Rossi Pinelli (a cura di), *La storia delle storie dell'arte*, Introduzione, Einaudi, Torino, 2014 [E-book]
- Gabriele e Umberto Tosi, *Conoscere la video arte. Tra cinema sperimentale e avanguardia nell'arte moderna*, Macchione Editore, Varese, 2014
- Paolo Caneppele e Denis Lotti, *La documentazione cinematografica*, Persiani, Bologna, 2014
- Cristina Casero e Elena Di Raddo, (a cura di), *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, Postmedia books, Milano, 2015

- Laura Leuzzi and Steven Partridge, *Rewind Italia, Early Video Art in Italy*, John Libbey & Co Ltd, Barnet, 2015
- Valentina Valentini e Cosetta G. Saba (a cura di), *Medium senza medium. Cannibalizzazione e amnesia: il video degli anni '90*, Bulzoni, Roma, 2015
- Mario Perniola, *Arte espansa*, Einaudi, Torino, 2015
- Mailin Hedlin Hayden, *Video Art Historicized. Traditions and Negotiations*, Ashgate, Burlington, 2015
- Guido Bartorelli, *Studi sull'immagine in movimento. Dalle avanguardie a YouTube*, Cleup, Padova, 2015
- Maurizio Marco Tozzi, *La videoarte italiana dagli anni '70 ad oggi*, Danilo Montanari Editore, Ravenna, 2016
- Andrea Pinotti e Antonio Somaini, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino, 2016
- Catherine Elwes, *Installation and the Moving Image*, Wallflower Press, Londra, 2015
- Valentino Catricalà, *Media Art prospettive delle arti versì il XXI secolo. Storie, teorie, preservazione*, Mimesis, Milano-Udine, 2016

Conservazione, preservazione, restauro, accesso della Media Art

- Cesare Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino, 2000 (I° ed. 1963)
- U.S.A. Department of Commerce, *Transfer of monochrome video information from magnetic tape to motion picture film for archival storage*, 1978. Testo disponibile al sito www.archive.org [visitato in data 2/06/2016]
- Deirdre Boyle, *Video preservation: securing the future of the past*, Media Alliance, New York, 1993.
- Dominique Païni, *Restaurare, conservare, mostrare*, in «Cinegrafie», n. 10, 1997
- AA.VV., *The Decision-Making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art*, Foundation for the Conservation of Modern Art, Amsterdam, 1997-1999. Disponibile all'indirizzo www.incca.org [visitato in data 2/06/2016]
- Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, The MIT Press, Boston, 2000
- Szmelter Iwona, *The strategy of Conservation Treatment: Considering General Conservation Theories and Tenets*, in BIKOS, Conservation Restorers Bulletin, vol. 11 n° 2, 2000.
- Pip Laurensen, *Developing strategies for the conservation of installations incorporating time-based media with reference to Gary Hill's Between Cinema and a Hard Place*, in Journal of the American Institute for Conservation 40, no. 3 (2001 Fall-Winter)
- Dietrich Schüller, *Making Audiovisual Contents Available. The Analogue-To-Digital Transfer Problems: Strategies and Practical Solutions*, 2002. Disponibile all'indirizzo www.eurochina2002.com [visitato in data 2/06/2016]
- Marta De la Torre (a cura di), *Assessing the Values of Cultural Heritage*, The Getty Conservation Institute, Los Angeles, 2002, disponibile all'indirizzo www.getty.edu [visitato in data 2/06/2016]
- Jim Wheeler, *Videotape Preservation Handbook*, AMIA, 2002, disponibile all'indirizzo www.amianet.org [visitato in data 2/06/2016]
- Alain Depocas, Jon Ippolito, Caitlin Jones (a cura di), *Permanence Through Change: The Variable Media Approach*, Guggenheim Museum Publications, New York, 2003.
- Ramon Coelho, Gaby Wijers (a cura di), *The Sustainability of Video Art: Preservation of Dutch Video Art Collections*, Foundation for the Conservation of Modern Art, Amsterdam, 2003. Il testo è disponibile all'indirizzo www.montevideo.nl [visitato in data 2/06/2016]

- Pip Laurenson, *The management of display equipment in time-based media installations*, in *Modern art, new museums: contributions to the Bilbao Congress, 13-17 September 2004* a cura di Roy Ashok e Smith Perry, International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, London, 2004.
- Annette Melville, (a cura di), *The film preservation Guide - The basic for archives, libraries, and museum*, National film preservation Foundation, San Francisco, 2004
- Salvador Muñoz Viñas, *Contemporary Theory of Conservation*, Elsevier Butterworth-Heinemann, Burlington, 2005
- Ursula Frohne, Mona Schieren, Jean François Guiton (a cura di), *Present Continuous Past(s). Media art strategies of presentation, mediation and dissemination*, SpringerWien New York, Vienna, 2005
- Ijsbrand Hummelen, Dionne Sillé (a cura di), *Modern Art: Who Cares?*, Archetype Publications, London, 2005
- Oscar Chiantore, Antonio Rava, *Conservare l'arte contemporanea, problemi, metodi, materiali, ricerche*, Electa, Milano, 2005.
- Paolo Benito Torsello (a cura di), *Che cos'è il restauro*, Venezia 2005, Marsilio.
- Charles Merewether (a cura di), *The Archive*, Whitechapel: Documents of Contemporary Art, THE MIT PRESS, Londra, 2006
- Philippe Dubois, *Cinéma et art contemporain/ Cinema and Contemporary Visual Arts*, Cinéma&Cie, N. 8, Fall 2006.
- Simone Venturini (a cura di), *Il restauro cinematografico. Principi, teorie, metodi*, Campanotto
- Charles Harrison, Paul Wood, *Art in Theory, 1900-200, An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, Oxford, 2006.
- Rudolf Frieling e Wulf Herzogenrath (a cura di), *40YEARSVIDEOART.DE – Part 1 Digital Heritage: Video Art in Germany from 1963 to the Present*, Hatie Cantz Verlag, Ostfildern, 2006
- Sergio Canazza, Mauro Casadei Turrone Monti, *Ri-mediazione dei documenti sonori*, Forum, Udine, 2006.
- Simone Venturini (a cura di), *Il restauro cinematografico. Principi, teorie, metodi*, Campanotto, Pasian di Prato, 2006.
- Pip Laurenson, *Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations*, 2006, disponibile all'indirizzo www.tate.org.uk [visitato in data 21/04/2016].
- Felix Rauh (a cura di), *Raccomandazioni video. La salvaguardia di documenti video*, Memoriav, Berna, 2006
- David Company (a cura di), *The Cinematic*, Whitechapel: Documents of Contemporary Art, THE MIT PRESS, Londra, 2007
- Cosetta G. Saba (a cura di), *Arte in videotape. Art/tapes/22, collezione ASAC - La Biennale di Venezia. Conservazione, restauro e valorizzazione*, Silvana, Milano, 2007
- Andreina Di Brino (a cura di), *L'audiovisivo. Conservazione-valorizzazione*, MediatecaRegionale, Firenze, 2007
- Lydia Beerkens, *Nothing but the Real Thing: Considerations on Copies, Remakes and Replicas in Modern Art*, disponibile al sito www.tate.org.uk [visitato in data 21/04/2016]
- Christiane Berndes, *Replicas and Reconstructions in Twentieth-Century Art*, in Tate Papers, Autunno, 2007, disponibile al sito www.tate.org.uk [visitato in data 21/04/2016]
- Joanna Philips, *Reconstructing the Forgotten: An Exhibition of 1970s and 1980s Video Installations, Restaged with Authentic Technology*, Tate Papers, Autunno, 2007 in www.tate.org.uk [visitato in data 21/04/2016]
- Alessandro Bordina, *La conservazione dell'arte video: teorie, strategie e tecniche*, tesi di dottorato di ricerca, Università degli Studi di Udine 2007-2008 (relatrice: Cosetta G. Saba)

- Philippe Dubois, *Cinéma et art contemporain II/ Cinema and Contemporary Visual Arts II*, Cinéma&Cie, N. 10, Spring 2008.
- Giulio Bursi, Simone Venturini, *Critical Editions of Film*, Campanotto, Udine, 2008.
- Barbara Ferriani e Marina Pugliese, *Monumenti effimeri. Storie e conservazione delle installazioni*, Mondadori Electa, Milano, 2009.
- Irene Schubiger [e altri], *Reconstructing Swiss Video Art from the 1970s and 1980s*, JRP|Ringier, Zurigo, 2009
- Cosetta G. Saba (a cura di), *Nostalgia delle falene. 'Follia', 'Cinema', 'Archivio'*, erratacorrigé, Trieste, 2009
- Giulio Bursi, Simone Venturini, *Quel che brucia (non) ritorna/What Burns (Never) Returns: Lost and Found Films*, Campanotto, Udine, 2011
- Lydia Beerkens, *The Artists Interview. Conservation and Presentation of Contemporary Art. Guidelines and Practice*, Jap Sam Book, Heyningen, 2012
- Wolfgang Ernst, *Digital Memory and the Archive*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2013
- Julia Noordegraaf, Cosetta G. Saba, Barbara Le Maitre e Vinzenz Hediger, *Preserving and Exhibiting Media Art. Challenges and Perspectives*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2013
- Fascicolo D3.1. *Metadata Implementation Guidelines fo Digitised Contemporary Artworks*, DCA, 2013. Dossier disponibile al sito www.dca-project.eu [visitato in data 2/06/2016].
- Fascicolo D4.2, *Guidelines for an A-Z digitization work-flow*, DCA, 2013. Dossier disponibile al sito [visitato in data 2/06/2016].
- Fascicolo D6.1, *Guidelines for a Long-term Preservation Strategy for digitale Reproductions and Metadata*, DCA, 2013. Dossier disponibile al sito www.dca-project.eu [visitato in data 2/06/2016]
- Vivian van Saaze, *Installation Art and the Museum. Presentation and Conservation of Changing Artworks*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2013.
- Cosetta G. Saba, Francesco Federici, *Cinema and Art as Archive. Form, Medium, Memory, Mimesis*, Udine, 2014 (atti del convegno FilmForum 2014, Università degli Studi di Udine)
- Paolo Martone (a cura di), *Tra memoria e oblio. Percorsi nella conservazione dell'arte contemporanea*, I timoni, Roma, 2014 [e-book]
- Pip Laurenson e Vivian van Saaze, *Collecting Performance-based Art: New Challenges and Shifting Perspectives*. In O. Remes (a cura di), *Performativity in the Gallery: Staging Interactive Encounters*. Peter Lang, 2014, pp. 27-41.
- *FIAF Moving Image Cataloguing Manual* (2015). Disponibile al sito www.fiafnet.org [visitato in data 2/06/2016]; nello stesso è possibile avere una panoramica della storia e delle attività dell'istituzione.
- Omar Kholeif (a cura di), *Moving Image*, Whitechapel: Documents of Contemporary Art, THE MIT PRESS, Londra, 2015

Riviste Scientifiche

- *Studi di Memofonte*, www.memofonte.it [visitato in data 2/06/2016]
- Fabio Belloni, *Approdi e vedette. Amore mio a Montepulciano nel 1970*, in *Studi di Memofonte*, IX, 2012, pp. 121-136 www.memofonte.it [visitato in data 2/06/2016]
- *Palinsesti*, www.palinsesti.net, [visitato in data 2/06/2016]
- Maria Grazia Messina, *Identité italienne a Parigi, Centre Pompidou, 1981. Le ragioni di un catalogo-cronologia*, in *Gli anni di Piombo. Palinsesti*, Vol. 1 n. 4, aprile, 2014. www.palinsesti.net, [visitato in data 2/06/2016]

- Enrico Menduni, *L'altro video. Videodocumentazione e tv via cavo*, in *Il cinema del riflusso. Film e cineasti italiani degli anni '70*, a cura di Lino Miccichè, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 58-66, disponibile al sito www.mediastudies.it [visionato in data 09/10/2016]
- Grazia Maria Restuccia, *L'ente Bolognese Manifestazioni Artistiche. Un fondo riscoperto al Museo d'Arte Moderna di Bologna*, in *Figure*, Rivista della Scuola di specializzazione in beni storico-artistici dell'università di Bologna, n. 1, 2013, pp. 157-167. Disponibile al sito www.figure.unibo.it [visitato in data 21/04/2016]
- Francesca Zanella (a cura di), *Attraversamenti di confini. Italia-Croazia tra il XX e il XXI secolo*, *Ricerche di S-Confini*, Dossier 2, 2013, www.ricerchedisconfine.info [visitato in data 21/04/2016]
- Giovanni Rubino, *Nove Tendenze e modernismo jugoslavo: l'impellenza operativa negli scritti di Giulio Carlo Argan, pubblicati a Zagabria dal 1960 al 1969* in F. Zanella, *Attraversamenti di confini. Italia-Croazia tra il XX e il XXI secolo*, *Ricerche di S-Confini*, Dossier 2, 2013. www.ricerchedisconfine.info [visitato in data 21/04/2016]
- Giovanni Bianchi, *Paolo Cardazzo e gli incontri a Motovun (1972-1984)* in, F. Zanella, *Attraversamenti di confini. Italia-Croazia tra il XX e il XXI secolo*, in *Ricerche di S-Confini*, Dossier 2, 2013. www.ricerchedisconfine.info [visitato in data 21/04/2016]
- Francesca Zanella (a cura di), *Per un museo del non realizzato. Pratiche digitali per la raccolta, valorizzazione e conservazione del progetto d'arte contemporanea*, in *Ricerche di S-Confini*, Dossier 3, 2014. www.ricerchedisconfine.info [visitato in data 21/04/2016]

Riviste d'arte e d'architettura contemporanea

Notiziario Arte Contemporanea (NAC, 1968-1974)

- Riccardo Barletta, *Programmazione come politica per l'arte*, in *NAC*, n. 2, novembre 1968
- Franco Quadri, *Markopoulos o del film-ritratto*, in *NAC*, n. 30, febbraio, 1970.
- Luciano Caramel, *Due vie (Biennale dei giovani a Bologna)*, in *NAC*, n. 32, marzo, 1970
- Editoriale *NAC*, n. 2, ottobre, 1970
- Germano Celant, *Per una critica acritica*, in *NAC*, n. 2 ottobre, 1970
- Carla Lonzi, *La critica è potere* in *NAC* n. 2, ottobre 1970
- Aurelio Natali, *Se la critica tace*, in *NAC* n. 2, ottobre 1970
- Pietro Raffa, *Consigli minimi alla critica*, in *NAC* n. 3, novembre, 1970
- Marisa Volpi Orlandini, *Critici si nasce*, in *NAC*, n. 3, novembre 1970
- Tommaso Trini, *Critica e identità*, in *NAC* n. 1, gennaio 1971
- Luciano Caramel, *Critica come cooperazione*, in *NAC* n. 1, gennaio 1971
- Paolo Fossati, *Il poi viene dopo*, in *NAC*, n. 2, febbraio 1971
- Vittorio Fagone, *Seduzioni/Sedizioni*, *NAC*, n. 3, febbraio 1971
- Italo Tommasoni, *Per una critica reazionaria*, *NAC*, n. 2, febbraio 1971
- Editoriale, *NAC* n.3, marzo 1971
- Germano Celant, *Information Documentation Archives*, in *NAC* n. 4, maggio 1971
- Editoriale, in, *NAC*, n° 8-9, agosto-settembre, 1972, p. 36
- Guido Sartorelli (a cura di), inserto *Le tre Venezie. Veneto, Friuli-Venezia-Giulia, Trentino Alto Adige*, in *NAC*, n. 11, novembre 1973.
- Redazione, *Amerikana, con interventi di N. Giammarco, A. Volo, G. Giuffrè, G. Turcato, L. Vergine, C. Verna, M. Volpi Orlandini* in *NAC*, n. 1, gennaio, 1974

DATA (1971-1978)

- Germano Celant, *Book as artwork*, in *DATA*, n. 1, Settembre, 1971, pp. 35-49
- Tommaso Trini, *Video Tappa. Gerry Schum* in *DATA*, n. 4, maggio 1972, pp. 70-73

- Jole de Sanna, *Archivio Alfano*, in *DATA*, n. 4, maggio, 1972 pp. 58-61
- *Documenta 5. Colloquio con Szeeman*, in *DATA*, n. 4, maggio, 1972 pp. 62-63

Domus (1928-)

- Reportage fotografico di Ugo Mulas in Pierre Restany, *La Biennale Poids-plume a rate son suicide*, in, *Domus*, n. 466, settembre, 1968
- Fernanda Pivano, *Manovelle fuori canale. I filmatori italiani. Da underground a indipendenti a collettivi* in, *Domus*, n. 477, agosto, 1969, pp. 42-49
- Fernanda Pivano, *Obiettivo nell'occhio/coscienza. I filmatori USA dal cinema sperimentale all'underground*, *Domus*, n. 490, settembre, 1970
- S.A. *Mani su Venezia* in *Domus*, n. 483, febbraio, 1970
- Tommaso Trini, *Mostre in Italia: il circuito è ancora chiuso*, in *Domus* n. 484, marzo, 1970
- Tommaso Trini, *Telemuseo*, in *Domus*, n. 488, luglio 1970
- Pierre Restany, *Venezia, 34° Biennale*, in, *Domus*, n. 466, settembre, 1968
- Tommaso Trini, *Di videotape in videotappa. Note sui primi esperimenti televisivi da parte degli artisti*, in *DOMUS*, n. 495, febbraio, 1971, pp. 49-51
- Germano Celant, *The Record As Artwork*, in *Domus*, n. 520, marzo, 1973, pp. 51-53
- Henry Martin, *Multiples: Do they Exist?*, in *Domus*, n. 528, novembre 1973
- Jole de Sanna, *Artvideotape funziona?*, *Domus*, n. 534, maggio 1974, pp. 44-49
- Pierre Restany, *Le videomostre. Video 1975: l'immense et fragile espoir d'un art populaire pour l'an 2000* in *Domus*, n. 547, giugno 1975, p. 47

Flash Art (1967-)

- Giancarlo Politi, *Contemporanea*, intervista con Achille Bonito Oliva, in, *Flash Art*, n. 46-47 giugno 74
- Ilaria Bignamini, *Contemporanea-mente Achille Bonito Oliva*, in, *Flash Art*, n. 46-47 giugno 74
- Carlo Cazzaniga, *Archeologia critica Contemporanea*, in, *Flash Art*, n. 46-47 giugno 74
- Barbara Radice, *La Polemica su contemporanea*, in, *Flash Art*, n. 46-47 giugno 74

Marcatre (1960-1970)

- R. Barlli, *Coincidenza di opposti*, in *Marcatre*, n. 56, febbraio, 1970.
- Tommaso Trini, *Mutare le attitudini concettuali*, in *Marcatre*, n. 56, febbraio, 1970.
- Maurizio Calvesi, *Agli espositori, al pubblico, ai colleghi critici*, in *Marcatre*, n. 56, febbraio, 1970.
- Achille Bonito Oliva, *Lavoro estetico e comunità concentrata*, in *Marcatre*, n. 56, febbraio, 1970.
- Renato Barilli, *Video-recording a Bologna*, in *Marcatre* n. 58/59/60 3/4/5, luglio, 1970, pp. 136-145

Bolaffi Arte (1970-1993)

- Guido Vergani, *Venezia, ritratto di città*, in *Bolaffi Arte*, n. 2, estate, 1970, p. 94-98
- Redazione (a cura di), *Archeologia dell'Avanguardia. La grande mostra "Contemporanea" in un parcheggio a Roma* in *Bolaffi Arte*, n. 36, gennaio-febbraio, 1974
- Luciano Giaccari, *È nata l'arte dell'era televisiva. Veni, Video. Vici?*, in *Bolaffi Arte*, n. 49, aprile/maggio 1975, p. 77-81

D'ars (1960-)

- Tommaso Trini, *Artevideo e Multivision*, in *D'Ars*, n. 75, Luglio 1975
- Gian Pietro Romanelli, in *A.S.A.C.. Elementi di credibilità per la Biennale di Venezia*, in *D'ars*, n. 84, luglio, 1977, pp. 46-55

La Biennale di Venezia (1950-1972)

(Rivista Trimestrale dell'Ente Autonomo La Biennale di Venezia)

- Boris Porena, *Petrassi e la crisi della musica come linguaggio*, in *La Biennale di Venezia*, n. 61, marzo 1967
- Ernesto Rubín de Cervin, *Una recente partitura di Pierre Boulez*, in *La Biennale di Venezia*, n. 63, gennaio-marzo 1968
- S. A., *Dodici concerti di musica sinfonica, corale, da camera ed elettronica e uno spettacolo di balletti al XXXI Festival Internazionale di Musica Contemporanea*, in *Vita della Biennale*, in *La Biennale di Venezia*, n. 64-65, gennaio-giugno 1969
- *Bollettino d'arte*, *La Biennale di Venezia*, nn. 62, 63, 64, 65, 1968-1969

Studio International (1893-)

- David Hall, *British Sculpture: The Developing Scene*, Studio International, Londra, ottobre, 1966
- James C. Harrison, *Art on TV*, in *Studio International*, Vol. 181, n. 929, gennaio, 1971
- Carel Blotkamp, *Dutch artists on television*, Vol. 181, n. 934, giugno, 1971
- David Hall, *Video Report*, David Hall, colonna regolare sulla rivista *Studi International* a partire dalla metà degli anni Settanta
- *Art and Photograph*, numero dedicato, in *Studio International*, vol. 190, n. 976, luglio/agosto 1975
- *Avant-Garde Film in England and Europe*, numero dedicato, in *Studio International*, vol. 190, n. 978, dicembre 1975
- *Italian Art Now*, numero dedicato all'arte in Italia negli anni Settanta, in *Studio International*, vol. 191, n. 979, gennaio-febbraio 1976
- *Video Art*, numero dedicato, in *Studio International*, vol. 191, n. 981, maggio-giugno 1976
- David Hall, *British Video Art: Towards an Autonomous Practice*, in *Studio International*, vol. 191, n. 981, maggio-giugno 1976
- *Performance*, numero dedicato, in *Studio International*, vol. 192, n. 982, luglio-agosto 1976
- *Arts Magazines*, numero dedicato, in *Studio International*, vol. 193, n. 983, settembre/ottobre 1976
- *Review Issues*, numero dedicato, in *Studio International*, vol. 193, n. 985, 1/1977
- *Modern Art Museum*, numero dedicato, in *Studio International*, vol. 194, n. 988, 1/1978
- *The State of British Art*, numero dedicato, in *Studio International*, vol. 194, n. 989, 2/1978
- *Art Galleries and Alternative Spaces*, numero dedicato, in *Studio International*, vol. 195, n. 989, 1980

Altri articoli/riviste

- *Opus International*, n. 16, marzo 1970, numero dedicato all'arte italiana
- Maurizio Calvesi, *Schermi TV al posto dei quadri*, *L'espresso notte*, n. 11, marzo, 1970
- Vincenzo Agnetti e Gianni Colombo, *Vobulazoine e bieloquenza neg*, in *Television Today. Television and Culture. The Language of Television. Experiments. Bit International* n. 8-9, dicembre 1972
- Luciano Giaccari, *Tv Out*, in *L'immagine iconoscopica: uno strumento*, in *Argomenti e immagini di design*, n. 4, gennaio-febbraio 1972
- Renato Barilli, *Video-recording a Bologna*, in *Television Today. Television and Culture. The Language of Television. Experiments. Bit International* n. 8-9, dicembre 1972
- Emilio Vedova, *Fermiamo il piccione demolitore!* in *Gazzettino*, 29 gennaio 1974
- Allan Kaprow, *Video Art: Old Wine, New Bottle*, in *Art Forum*, n. 46-49, estate 1974.
- *L'art vivant*, n. 55., Parigi, febbraio 1975, numero speciale *Cinema different video*
- *Artforum*, dicembre 1975, numero dedicato alla videoarte
- *Artforum*, settembre 1980, numero dedicato alla videoarte
- S. A. *Spazio e tempo di Michael Snow in una stanza "vuota" di New York*, in *Paese Vera*, 29 aprile 1975. Archivio del Cavallino.

- Gianni Toti e Marco Maria Gazzano (a cura di) *Video*, supplemento di *Immagine e Pubblico*, n. 2-3, aprile-settembre, 1990

Archivi e istituzioni visitati per la ricerca

- Archivio Storico delle Arti Contemporanee di Venezia (A.S.A.C.), de La Biennale di Venezia
- Archivio del Centro Video Arte, Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea (GAMC) di Ferrara
- Archivio Video della Galleria d'Arte Moderna (GAM), Torino
- Museo d'Arte Contemporanea di Roma (MACRO), Roma
- British Artists' Film & Video Study Collection, Centra S. Martins, Ual, Londra
- Archivio della Tate Modern e Tate British, Londra
- Archivio della White Chappel, Londra
- Archivio del Museo d'Arte Contemporanea di Zagabria, Zagabria
- Archivio dell'Obelisco, La Centrale dell'Arte, Roma
- Archivio della galleria del Cavallino/Fondazione Giorgio Cini, Venezia
- Archivio privato di Guido Sartorelli, Venezia
- Archivio privato di Claudio Ambrosini, Venezia
- Archivio privato di Michele Sambin, Padova
- Archivio privato di Sirio Luginbühl e Flavia Randi, Padova
- Archivio privato di Pier Paolo Fassetta, Mestre
- Archivio privato di Luigi Viola, Mestre
- Archivio privato di Luciano Celli, Trieste
- Archivio privato di Mario Sillani, Trieste

Webgrafia

Siti conservazione, preservazione, restauro e accesso della Media Art

- www.incca.org [visitato in data 2/06/2016]
- www.archive.org [visitato in data 2/06/2016]
- www.fiafnet.org [visitato in data 2/06/2016]
- www.dca-project.eu [visitato in data 2/06/2016].
- www.getty.edu [visitato in data 2/06/2016]
- www.labs.europeana.eu/api/introduction [visitato in data 2/06/2016]
- www.docam.ca [visitato in data 15/09/2016]
- www.montevideo.nl [visitato in data 2/06/2016]
- www.variablemedia.net [visitato in data 2/09/2016]
- www.iccd.beniculturali.it [visitato in data 2/06/2016]
- www.medienkunstnetz.de [visitato in data 21/04/2016]
- www.san.beniculturali.it [visitato in data 18/10/2016]

Siti ufficiali degli artisti

- www.vasulka.org [visitato in data 10/10/2016]
- www.davidhallart.com [visitato in data 25/09/2016]
- www.michelesambin.com
- www.guidosartorelli.it [visitato il data 25/07/2016]
- www.fabrizioplessi.net [visitato il data 25/07/2016]
- www.digilander.libero.it [visitato il data 25/07/2016]
- www.eugeniocarmi.eu

- www.gabrieledevecchi.it [visitato in data 3/07/2016]
- www.davideboriani.com [visitato in data 3/07/2016]

Siti ufficiali archivi/istituzioni d'arte contemporanea

- www.archiviovideo.it, (DOCVA, Milano) [visitato il data 25/07/2016]
- www.labiennale.org/ [visitato in data 9/11/2016]
- www.edizionicavallino.it, [visitato in data 18/10/2016]
- www.galleriadelnaviglio.com [visitato in data 28/22/2016]
- www.tate.org.uk [visitato in data 21/04/2016].
- www.europeana.eu/portal/it [visitato in data 2/06/2016]
- www.rewind.ac.uk/rewind [visitato in data 21/12/2016]
- www.luxonline.org.uk [visitato in data 20/09/2016]
- www.moma.org [visitato in data 21/06/2016]
- www.foundation.generali.at, [visitato in data 10/10/2016]
- www.li-ma.nl, [visitato in data 10/10/2016]
- www.studycollection.org.uk, [visitato in data 10/10/2016]
- www.nuovoteatromadeinitaly.com, [visitato in data 10/10/2016]

Siti ufficiali riviste d'arte e d'architettura contemporanee

- www.dataarte.it/ [visitato in data 9/11/2016]
- www.notiziarioartecontemporanea.it [visitato in data 9/11/2016]
- www.darsmagazine.it [visitato in data 9/11/2016]
- www.flashartonline.it [visitato in data 9/11/2016]
- www.studiointernational.com [visitato in data 9/11/2016]
- www.domusweb.it [visitato in data 9/11/2016]

Siti ufficiali Festival

- www.ondavideo.arte.unipi.it/ [visitato in data 15/10/2016]
- www.cinemasenzabarriere.it [visitato in data 21/8/2016]

INDICE

1. Lista excel nastri Cavallino	4
2. Schede dei video prodotti dalla galleria del Cavallino	17
3. Indice Interviste	45
1. Gabriella Cardazzo (1940)	46
2. Guido Sartorelli (1936-2016)	54
3. Luciano Celli (1940-)	68
4. Mario Sillani (1940-)	85
5. Pier Paolo Fassetta (1948-)	105
6. Luigi Viola (1948-)	123
7. Claudio Ambrosini (1949-)	158
8. Michele Sambin (1951-)	177
4. Indice Schede delle opere (studi di caso)	187
A. Immagini per un video (Fassetta, 1979) [56]	190
B. Progetto Restituito (Celli e Sillani, 1976) [3]	210
C.1 Do You Remember this Movie? (Viola, 1979-1982) [31]	252
C.2 I looked for..(da Alice 1977) (Viola, 1980) [14]	284
D.1 Filarete (Sartorelli, 1976) [4]	295
D.2 Trittico Filarete (Sartorelli, 1989) [7]	318
E. Il tempo consuma (Sambin, 1980) [23]	326
F. Video sonata (Ambrosini, 1978) [8]	354
G. Identità 1:1 (Sillani, 1979) [10]	377
Indice immagini	387

1. Lista excel nastri Cavallino

DAGMA	ID Oggetto	Revisione opera::Artista verificato	Titolo	Anno	BN Col	Durata
0096-RO-0094	505	Abramovich/Ulay	IMPONDERABILIA	02/06/1977	b/n	00:16:51:19
0096-RO-0093	506	Abramovich/Ulay	IMPONDERABILIA	02/06/1977	b/n	00:36:36:13
0096-RO-0009	75	Abramovich/Ulay	Intervista - Relation in space	2-9-1976	Col	00:20:49:19
0096-RO-0021	187	Abramovich/Ulay	Relation in space	16_06_1976	b/n	00:59:50:17
0096-RO-0077	200	Alan Sonfist	The Bologna Tape	1976	b/n	00:12:05:17
0096-RO-0078	176	Amborisini - Sambin	Hair Cut	1976	b/n	00:03:01:17
0096-RO-0068	177	Amborisini - Sambin	Hair Cut	1976	b/n	00:03:00:05
0096-RO-0024	211	Amborisini - Sambin	Hair Cut 1	1976	b/n	00:03:12:05
0096-RO-0024	211	Amborisini - Sambin	Hair Cut 2	1976	b/n	00:03:12:05
0096-RO-0047	184	Ambrosini/De luigi	Reg. studio Via Agosto	1973		
0096-RO-0073	157	Andrea Granchi	I militari		b/n	00:02:31:06
0096-RO-0073	157	Andrea Varisco	Gondole		b/n	00:09:43:23
0096-RO-0073	157	Andrea Varisco	Gondole		b/n	00:01:55:23
0096-RO-0095	504	Andy Warhol	Couch		b/n	
0096-RO-0054	160	Anna Valeria Borsari	Autoritratto in una stanza	1977	b/n	00:08:27:00
0096-RO-0040	96	Anna Valeria Borsari	Autoritratto in una stanza			
0096-RO-0067	153	Anna Valeria Borsari	Autoritratto in una stanza			
0096-RO-0008	106	Ansaloni +Bonora +Cosua	ABC Video	Lab.1978	b/n	00:14:38:24
0096-RO-0056	192	Anselmo Anselmi	Illusion Reality		b/n	00:15:30:05
0096-RO-0051	197	Anselmo Anselmi	Illusion/Reality	1976	b/n	00:15:13:12
0096-RO-0098	501	Anselmo Anselmi	Illusion/Reality	1976		
0096-RO-0085	111	Branko Mohorovic - Gianni di capua	Uno due uno		b/n	00:03:44:04
0096-RO-0029	100	Cardazzo - Stuffy	Berenice	1979	b/n	00:01:37:12
0096-RO-0040	90	Cardazzo - Stuffy	Berenice			56'14"
0096-RO-0086	91	Cardazzo - Stuffy	Berenice			
0096-RO-0049	152	Cardazzo - Stuffy	Da zero a zero	1974	b/n	00:07:42:20
0096-RO-0025	166	Cardazzo - Stuffy	Da zero a zero	1974		
0096-RO-0040	96	Cardazzo - Stuffy	Da zero a zero			

DAGMA	ID Oggetto	Revisione opera::Artista verificato	Titolo	Anno	BN Col	Durata
0096-RO-0074	180	Cardazzo - Stuffy	March of the time	1978	b/n	00:03:39:19
0096-RO-0006	108	Cardazzo - Stuffy	March of the time	1978		6'50"
0096-RO-0014	93	Cardazzo - Stuffy	Some difference	1978	Col	00:06:24:12
0096-RO-0074	180	Cardazzo - Stuffy	Some difference	1978	b/n	00:06:41:21
0096-RO-0006	108	Cardazzo - Stuffy	Some differences	1978		
0096-RO-0092	73	Carlo Cardazzo	Riflessi - senza titoli	1936	b/n	00:05:52:24
0096-RO-0092	73	Carlo Cardazzo	Riflessi titoli	1936	b/n	00:05:28:14
0096-RO-0095	504	Carolee Schnemann	Fuses	1976	b/n	
0096-RO-0062	201	Celli/Piccolo	Matser+Film	1975-76	b/n	22'15"
0096-RO-0053	188	Celli/Sillani	Progetto restituito	1977		20'15"
0096-RO-0002	185	Claudio Ambrosini	-	77	bn	00:01:19:13
0096-RO-0039	118	Claudio Ambrosini	Aria	1978	col	00:16:42:20
0096-RO-0024	211	Claudio Ambrosini	Audioidentikit	1976	b/n	00:02:50:21
0096-RO-0017	195	Claudio Ambrosini	Audioidentikit	1976	b/n	00:01:34:18
0096-RO-0033	87	Claudio Ambrosini	Audioidentikit		col	00:07:50:15
0096-RO-0055	174	Claudio Ambrosini	Autobiografia	1976	b/n	00:05:30:01
0096-RO-0060	168	Claudio Ambrosini	Autobiografia (1+2 ok)	1976	b/n	00:07:35:12
0096-RO-0075	208	Claudio Ambrosini	Christmas Carol	1976	b/n	00:16:32:00
0096-RO-0068	177	Claudio Ambrosini	De Photographia	1976	b/n	00:00:36:19
0096-RO-0024	211	Claudio Ambrosini	De Photographia	1976	b/n	00:03:43:12
0096-RO-0084	122	Claudio Ambrosini	De Photographia	1976		30"
0096-RO-0012	124	Claudio Ambrosini	De Photographia	1976		
0096-RO-0082	130	Claudio Ambrosini	De Photographia		b/n	
0096-RO-0084	122	Claudio Ambrosini	Hair Cut	1976		3'
0096-RO-0012	124	Claudio Ambrosini	Hair Cut	1976		
0096-RO-0082	130	Claudio Ambrosini	Hair Cut		b/n	3'
0096-RO-0041	92	Claudio Ambrosini	istria suite		b/n	00:03:02:03
0096-RO-0059	202	Claudio Ambrosini	Istria Suite		b/n	00:07:38:18
0096-RO-0084	122	Claudio Ambrosini	Kissing (From Tape Recorder Suite)	1977		
0096-RO-0082	130	Claudio Ambrosini	Kissing (From Tape Recorder Suite)		b/n	00:04:34:23

DAGMA	ID Oggetto	Revisione opera::Artista verificato	Titolo	Anno	BN Col	Durata
0096-RO-0016	158	Claudio Ambrosini	Light Sofleggio	1977	b/n	00:02:27:17
0096-RO-0084	122	Claudio Ambrosini	Light Sofleggio	1977		2'20"
0096-RO-0082	130	Claudio Ambrosini	Light Sofleggio		b/n	
0096-RO-0005	500	Claudio Ambrosini	Light Sofleggio			2'20"
0096-RO-0091	95	Claudio Ambrosini	Light Sofleggio			
0096-RO-0010	121	Claudio Ambrosini	Light Sofleggio			
0096-RO-0022	357	Claudio Ambrosini	Muro del suono	27/01/1977	b/n	
0096-RO-0078	176	Claudio Ambrosini	Photographia	1976	b/n	00:00:21:02
0096-RO-0004	203	Claudio Ambrosini	Progressione Geometrica - Perf.	15/05/1978	bn	00:33:31:03
0096-RO-0099	163	Claudio Ambrosini	Taperecorder Suite		b/n	00:23:50:10
0096-RO-0091	95	Claudio Ambrosini	Taperecorder Suite			
0096-RO-0058	175	Claudio Ambrosini	Tocco 1	1977	b/n	00:04:36:08
0096-RO-0058	175	Claudio Ambrosini	Tocco 2	1977	b/n	00:06:33:08
0096-RO-0058	175	Claudio Ambrosini	Tocco 3	1977	b/n	00:05:33:09
0096-RO-0084	122	Claudio Ambrosini	tocco 3 per carta	1977		6'40"
0096-RO-0082	130	Claudio Ambrosini	Tocco n. 2 per carta		b/n	
0096-RO-0031	88	Claudio Ambrosini	Tocco per carta		b/n	00:06:27:03
0096-RO-0011	105	Claudio Ambrosini	Tocco per carta			
0096-RO-0036	110	Claudio Ambrosini	Tocco su Carta		b/n	00:04:25:05
0096-RO-0072	167	Claudio Ambrosini	Video Canon	1977	b/n	00:02:41:15
0096-RO-0012	124	Claudio Ambrosini	Video Canon			
0096-RO-0072	167	Claudio Ambrosini	Videomusic	1977	B/N	00:07:10:12
0096-RO-0084	122	Claudio Ambrosini	Videomusic	1977		7'15"
0096-RO-0041	92	Claudio Ambrosini	Videomusic		b/n	00:04:05:02
0096-RO-0082	130	Claudio Ambrosini	Videomusic		b/n	00:07:06:04
0096-RO-0005	500	Claudio Ambrosini	Videomusic			7'15"
0096-RO-0091	95	Claudio Ambrosini	Videomusic			
0096-RO-0010	121	Claudio Ambrosini	Videomusic			
0096-RO-0014	93	Claudio Ambrosini	Videosonata	1979	col	00:07:54:14

DAGMA	ID Oggetto	Revisione opera::Artista verificato	Titolo	Anno	BN Col	Durata
0096-RO-0081	117	Claudio Ambrosini	Videosonata		col	00:08:12:21
0096-RO-0040	90	Claudio Ambrosini	Videosonata			56'14"
0096-RO-0086	91	Claudio Ambrosini	Videosonata			
0096-RO-0007	99	Claudio Ambrosini	Wind Orchestra	1977/78	b/n	00:09:58:05
0096-RO-0044	94	Claudio Ambrosini	Wind Orchestra			
0096-RO-0084	122	Claudio Ambrosini	Zoom	1977		4'35"
0096-RO-0059	202	Claudio Ambrosini	Zoom		b/n	00:04:39:06
0096-RO-0002	185	Claudio Ambrosini		77	b/n	00:03:20:13
0096-RO-0014	93	Dalibor Martiins	The red tape	1978	Col	00:02:27:08
0096-RO-0078	176	Dalibor Martins	Doccia/immunity	1976	b/n	00:01:48:03
0096-RO-0090	89	Dalibor Martins	Manual		b/n	00:01:13:13
0096-RO-0014	93	Dalibor Martins	Manual		b/n	00:01:19:02
0096-RO-0052	186	Dalibor Martins	Open Reel	1976	b/n	00:03:15:13
0096-RO-0064	191	Dalibor Martins	Open Reel		b/n	00:03:38:21
0096-RO-0070	194	Dalibor Martins	Portret	1976	b/n	00:07:45:18
0096-RO-0064	191	Dalibor Martins	probabilmente portrait		b/n	00:02:42:08
0096-RO-0044	94	Dalibor Martins	Red Tape			
0096-RO-0083	129	Dalibor Martins	Ritratto	1976	b/n	
0096-RO-0064	191	Dalibor Martins	Triptyc		b/n	00:02:02:01
0096-RO-0013	314	Dalibor Martins	Triptyc			
0096-RO-0057	165	Dalibor Martins	Trittico (4-2-3)	1976	b/n	00:07:49:23
0096-RO-0012	124	Dalibor Martins	Video Immunitet	1976		
0096-RO-0064	191	Dalibor Martins	Video Immunitet		b/n	00:03:22:13
0096-RO-0052	186	Dalibor Martins	Video Immunity 1	1976	b/n	00:03:16:11
0096-RO-0052	186	Dalibor Martins	Video Immunity 2	1976	b/n	00:02:59:20
0096-RO-0024	211	Dalibor Martins	Video-imunity	1976	b/n	00:03:43:12
0096-RO-0005	500	Dalibor Martins	Video-imunity			4'
0096-RO-0058	175	David Hall	Interplay2	1977	b/n	00:09:30:10
0096-RO-0017	195	David Hall	Interplay2	1977	bn	00:14:08:02
0096-RO-0044	94	Di mauro	Autoritratto - simulazione			

DAGMA	ID Oggetto	Revisione opera::Artista verificato	Titolo	Anno	BN Col	Durata
0096-RO-0031	88	Dlsney	Sconosciuto		col	00:02:13:23
0096-RO-0076	198	Douglas Davis	Lining Up	1976	b/n	00:11:44:10
0096-RO-0098	501	Douglas Davis	Lining Up	1976		
0096-RO-0005	500	Douglas Davis	Lining Up			12'
0096-RO-0010	121	Douglas Davis	Lining Up			
0096-RO-0001	182	Douglas Davis	Reading Marx	22/05/1976	b/n	00:21:56:16
0096-RO-0009	75	Eleonor Antin	-	2-9-1976	Col	00:20:50:03
0096-RO-0065	162	Fabris e Spiller	Arte io	1975	b/n	00:05:03:18
0096-RO-0025	166	Fabris e Spiller	Arte io	1975		
0096-RO-0072	167	Fassetta Il ok	No title	1977	b/n	00:07:37:23
0096-RO-0086	91	Fassetta/Viola	Frammenti di uno spazio interiore			
0096-RO-0085	111	Giovanni Soccol	Smoke gets in your eyes		col	00:02:42:06
0096-RO-0009	75	Giuseppe Chiari	intervista + Confessioni	2-9-1976	Col	00:09:58:07
0096-RO-0055	174	Goran Trbuljak	cut	1976	b/n	00:00:30:04
0096-RO-0020	181	Goran Trbuljak	cut	1976	b/n	00:00:19:08
0096-RO-0055	174	Goran Trbuljak	Discoteca	1976	b/n	
0096-RO-0046	206	Goran Trbuljak	Discoteca	1976	b/n	00:05:58:23
0096-RO-0055	174	Goran Trbuljak	Rasoi	1976	b/n	00:01:51:14
0096-RO-0046	206	Goran Trbuljak	Rasoi	1976	b/n	00:01:38:16
0096-RO-0083	129	Goran Trbuljak	Senza titolo	1976	b/n	
0096-RO-0055	174	Goran Trbuljak	Specchio	1976	b/n	00:01:13:05
0096-RO-0046	206	Goran Trbuljak	Specchio	1976	b/n	00:00:50:19
0096-RO-0070	194	Goran Trbuljak			b/n	00:01:13:22
0096-RO-0032	115	Guido Sartorelli	Analogie	1978	b/n	2'10
0096-RO-0037	132	Guido Sartorelli	Analogie	1978		2'10"
0096-RO-0040	90	Guido Sartorelli	Analogie			56'14"
0096-RO-0086	91	Guido Sartorelli	Analogie			
0096-RO-0044	94	Guido Sartorelli	Analogie			
0096-RO-0032	115	Guido Sartorelli	Filarete	1975	b/n	8'25"
0096-RO-0089	123	Guido Sartorelli	Filarete	1975		

DAGMA	ID Oggetto	Revisione opera::Artista verificato	Titolo	Anno	BN Col	Durata
0096-RO-0091	95	Guido Sartorelli	Filarete			
0096-RO-0033	87	Guido Sartorelli	Nascita, sviluppo e morte di un'illusione	1980	col	00:03:11:09
0096-RO-0014	93	Guido Sartorelli	Nascita, sviluppo e morte di un'illusione	1981	col	00:03:01:03
0096-RO-0032	115	Guido Sartorelli	Nascita, sviluppo e morte di un'illusione	1981	b/n	3'10"
0096-RO-0040	90	Guido Sartorelli	Nascita, sviluppo e morte di un'illusione			56'14"
0096-RO-0025	166	Guido Sartorelli	Proporzione alla memoria	1975		
0096-RO-0098	501	Guido Sartorelli	Proporzione alla memoria	1975		
0096-RO-0019	183	Guido Sartorelli	Proporzione alla memoria	01/06/1975	b/n	00:12:29:23
0096-RO-0098	501	Guido Sartorelli	Sforzinda	1975		
0096-RO-0069	179	Guido Sartorelli	Sforzinda		b/n	00:08:07:07
0096-RO-0025	166	Guido Sartorelli	Spazio tempo superficie	1974		
0096-RO-0029	100	Guido Sartorelli	Tempo quadrato	1979	b/n	00:01:38:06
0096-RO-0032	115	Guido Sartorelli	Tempo-spazio-superficie	1974	B/N	5'
0096-RO-0049	152	Guido Sartorelli	Tempo-spazio-superficie		b/n	00:04:58:11
0096-RO-0040	96	Guido Sartorelli	Tempo-spazio-superficie			
0096-RO-0090	89	Les Levine	Commercial		col	00:00:49:03
0096-RO-0030	113	Luciano Celli	Ordine Architettonico		b/n	00:02:48:18
0096-RO-0086	91	Luciano Celli	Ordine Architettonico			
0096-RO-0030	113	Luciano Celli	Ricomposizione		b/n	00:04:08:11
0096-RO-0030	113	Luciano Celli	Television screen 1:1		b/n	00:01:55:18
0096-RO-0053	188	Luciano Celli	Television screen 1:1			2'15"
0096-RO-0088	125	Luigi Viola	A 5' writing	1977	b/n	00:05:26:24
0096-RO-0099	163	Luigi Viola	A 5' writing		b/n	00:05:26:15
0096-RO-0091	95	Luigi Viola	A 5' writing			
0096-RO-0088	125	Luigi Viola	Cancellazioni	1975	b/n	00:19:50:07
0096-RO-0088	125	Luigi Viola	Diario pubblico e segreto	1975	b/n	00:09:46:11
0096-RO-0085	111	Luigi Viola	Do you remeber this film?		col	
0096-RO-0087	84	Luigi Viola	Do you remember this film		col	32'40"
0096-RO-0081	117	Luigi Viola	Do you remember this film		Col	00:04:23:01

DAGMA	ID Oggetto	Revisione opera::Artista verificato	Titolo	Anno	BN Col	Durata
0096-RO-0040	90	Luigi Viola	Do you remember this film			56'14"
0096-RO-0086	91	Luigi Viola	Do you remember this film			
0096-RO-0033	87	Luigi Viola	Do you remember this film 2 Vers		col	00:05:04:10
0096-RO-0088	125	Luigi Viola	Do you remember this film?	1979	col	00:04:07:01
0096-RO-0068	177	Luigi Viola	Fall and Loss	1976	b/n	00:01:21:12
0096-RO-0013	314	Luigi Viola	Fall and Loss			
0096-RO-0089	123	Luigi Viola	Fall and Loss (NO)			
0096-RO-0096	503	Luigi Viola	Fall and loss of a dear family	1976	b/n	00:01:17:23
0096-RO-0057	165	Luigi Viola	Fot -	1976	b/n	
0096-RO-0057	165	Luigi Viola	Foto ok	1976		
0096-RO-0057	165	Luigi Viola	Fotografie no ok	1976	b/n	
0096-RO-0088	125	Luigi Viola	Frammenti di uno spazio interiore	1980	col	00:02:51:09
0096-RO-0068	177	Luigi Viola	Identity as identification	1976	b/n	00:02:15:16
0096-RO-0096	503	Luigi Viola	Identity as identification	1976	b/n	00:02:13:17
0096-RO-0089	123	Luigi Viola	Identity as identification	1976		
0096-RO-0012	124	Luigi Viola	Identity as identification			
0096-RO-0078	176	Luigi Viola	Identity as identification 2) Rip. 3) Rip ok	1976	b/n	00:01:34:13
0096-RO-0068	177	Luigi Viola	Taking Place	1976	b/n	00:01:46:19
0096-RO-0096	503	Luigi Viola	Taking Place	1976	b/n	00:01:41:21
0096-RO-0013	314	Luigi Viola	Taking Place (3xno)			
0096-RO-0089	123	Luigi Viola	Taking Place (NO)			
0096-RO-0057	165	Luigi Viola	Taking Place 2)Rip 3)Rip ok	1976	b/n	00:03:52:15
0096-RO-0071	204	Luigi Viola	Temporidentitas	1977	b/n	00:10:45:13
0096-RO-0023	210	Luigi Viola	TEMPORIDENTITAS 1-2-O	1977	b/n	00:21:00:07
0096-RO-0026	103	Luigi Viola	Urlo	1979	b/n	00:04:27:10
0096-RO-0088	125	Luigi Viola	Urlo	1979	col	00:04:18:11
0096-RO-0087	84	Luigi Viola	Urlo		b/n	32'40"
0096-RO-0040	90	Luigi Viola	Urlo			56'14"
0096-RO-0014	93	Luigi Viola	Video as no video	1978	Col	00:02:37:20

DAGMA	ID Oggetto	Revisione opera::Artista verificato	Titolo	Anno	BN Col	Durata
0096-RO-0038	116	Luigi Viola	Video as no video	1978	col	00:02:51:09
0096-RO-0087	84	Luigi Viola	Video as no video		col	00:15:29:18
0096-RO-0040	90	Luigi Viola	Video as no video			56'14"
0096-RO-0063	196	Luigi Viola	Who is luigi viola	1976	b/n	00:26:08:10
0096-RO-0096	503	Luigi Viola	Who is luigi viola	1976	b/n	00:11:06:09
0096-RO-0013	314	Luigi Viola	Who is Luigi Viola	1976		
0096-RO-0048	178	Luigi Viola	Who is Luigi Viola			
0096-RO-0003	190	Marc Chaimovicz	Doubts - sketch for audience and I monitor"	1977	bn	00:17:15:19
0096-RO-0002	185	Marc Chaimowicz	Doubts	77	bn	00:09:44:03
0096-RO-0026	103	Maurizio Cosua	Riappropriazione di uno spazio 1	1979	Col	00:07:29:05
0096-RO-0026	103	Maurizio Cosua	Riappropriazione di uno spazio 2	1979	col	00:09:01:15
0096-RO-0068	177	Michele Sambin	100" per...	1976	b/n	00:01:54:22
0096-RO-0046	206	Michele Sambin	100" per...	1976	b/n	00:01:51:17
0096-RO-0095	504	Michele Sambin	100" per...	1976	b/n	
0096-RO-0005	500	Michele Sambin	100" per...			2'
0096-RO-0040	90	Michele Sambin	Anche le mani invecchiano			56'14"
0096-RO-0016	158	Michele Sambin	Ascolto	1977	b/n	00:04:22:24
0096-RO-0022	357	Michele Sambin	Ascolto - performance	27/01/19 77	b/n	
0096-RO-0095	504	Michele Sambin	Composizione per Clarino e VTR	1976	b/n	
0096-RO-0060	168	Michele Sambin	Concerto per clarino e VTR	1976	b/n	00:08:05:01
0096-RO-0068	177	Michele Sambin	Concerto per clarino e VTR	1976	b/n	00:03:03:12
0096-RO-0036	110	Michele Sambin	Dodici animali. Performance per corpo e strumenti	1977 Reg 9/1/1978	col	00:17:19:02
0096-RO-0090	89	Michele Sambin	Duo		col	00:18:34:23
0096-RO-0034	104	Michele Sambin	Duo per sax e cello	26/11/19 79	col	00:18:41:06
0096-RO-0080	109	Michele Sambin	Duo per sax e cello	26/11/19 79	col	00:18:49:05
0096-RO-0086	91	Michele Sambin	Duo per sax e cello			
0096-RO-0083	129	Michele Sambin	Echos	1976	b/n	
0096-RO-0098	501	Michele Sambin	Echos	1976		

DAGMA	ID Oggetto	Revisione opera::Artista verificato	Titolo	Anno	BN Col	Durata
0096-RO-0056	192	Michele Sambin	Echos		B/N	00:09:16:08
0096-RO-0005	500	Michele Sambin	Echos			9'
0096-RO-0035	98	Michele Sambin	Echos			
0096-RO-0022	357	Michele Sambin	Il suono ci circonda	27/01/1977	b/n	
0096-RO-0028	112	Michele Sambin	Il tempo consuma	1979	b/n	00:04:31:11
0096-RO-0028	112	Michele Sambin	IL tempo consuma	1979	b/n	00:05:11:12
0096-RO-0030	113	Michele Sambin	Il tempo consuma		b/n	00:02:52:09
0096-RO-0097	502	Michele Sambin	Looking for listening	26/09/1977		28'
0096-RO-0068	177	Michele Sambin	Oihccepts	1976		00:01:17:24
0096-RO-0095	504	Michele Sambin	Oihccepts	1976	b/n	
0096-RO-0013	314	Michele Sambin	Oihccepts (3xno ok)			
0096-RO-0054	160	Michele Sambin	Playing in 4..8...12...	1977	b/n	00:20:02:21
0096-RO-0040	96	Michele Sambin	Playing in 4..8...12...			
0096-RO-0045	5	Michele Sambin	Prove Echos		b/n	00:08:57:16
0096-RO-0014	93	Michele Sambin	Sax	1979	col	00:06:29:13
0096-RO-0085	111	Michele Sambin	Sax		b/n	00:07:57:15
0096-RO-0040	90	Michele Sambin	Sax soprano			56'14"
0096-RO-0060	168	Michele Sambin	Sconosciuto		B/N	00:01:46:01
0096-RO-0025	166	Michele Sambin	Spartito per violoncello	1975		
0096-RO-0065	162	Michele Sambin	Spartito per violoncello		b/n	00:14:15:21
0096-RO-0057	165	Michele Sambin	Specchio Rip	1976	b/n	00:00:56:22
0096-RO-0057	165	Michele Sambin	Specchio Rip	1976	b/n	00:01:17:15
0096-RO-0057	165	Michele Sambin	Specchio Rip ok	1976	b/n	00:00:51:20
0096-RO-0028	112	Michele Sambin	Time consumes	1979	b/n	00:05:33:02
0096-RO-0071	204	Michele Sambin	Tube - Speed Sound - 1 e 2 ok	1977	b/n	00:05:01:16
0096-RO-0061	173	Michele Sambin	Un suono a testa	1976	b/n	00:07:20:22
0096-RO-0068	177	Michele Sambin	Un suono a testa	1976	b/n	00:08:00:16
0096-RO-0095	504	Michele Sambin	Un suono a testa	1976	b/n	
0096-RO-0037	132	Michele Sambin	VTR & I	1978		3'55"

DAGMA	ID Oggetto	Revisione opera::Artista verificato	Titolo	Anno	BN Col	Durata
0096-RO-0090	89	Michele Sambin	VTR & I		b/n	00:12:13:24
0096-RO-0082	130	Michele Sambin	VTR & I		b/n	00:13:36:14
0096-RO-0044	94	Michele Sambin	VTR & I			
0096-RO-0097	502	Michele Sambin	VTR & I			
0096-RO-0027	114	Michele Sambin	VTR & I - performance	16 Magg. 1978	b/n	00:17:09:06
0096-RO-0045	5	non identificato	non identificato		b/n	00:05:03:04
0096-RO-0006	108	P. Fassetta	il Tempo	1978		2'45
0096-RO-0016	158	Pagnacco	A voice	1977	b/n	00:08:04:24
0096-RO-0090	89	Pagnacco	Zoom-mooz		b/n	00:04:07:17
0096-RO-0030	113	Pagnacco	Zoom-mooz		b/n	00:04:13:08
0096-RO-0038	116	Paolo Cardazzo				00:01:40:17
0096-RO-0049	152	Paolo Patelli	Aggiungere/levare	1974	b/n	00:14:10:09
0096-RO-0025	166	Paolo Patelli	Aggiungere/levare	1974		
0096-RO-0040	96	Paolo Patelli	Aggiungere/levare			
0096-RO-0073	157	Paolo Patelli	Autointervista		b/n	00:10:13:03
0096-RO-0001	182	Paolo Patelli	non si vede	1976	b/n	00:04:49:06
0096-RO-0083	129	Philip Roberts	Li'l dollin'	1976	b/n	00:28:09:16
0096-RO-0002	185	Piccolo Sillani	-	77	b/n	00:00:51:09
0096-RO-0041	92	Piccolo Sillani	Alice		b/n	00:01:20:12
0096-RO-0059	202	Piccolo Sillani	Alice		b/n	00:03:35:15
0096-RO-0001	182	Piccolo Sillani	Bologna strip	1976	b/n	00:05:04:21
0096-RO-0079	102	Piccolo Sillani	Due media	1979	b/n	00:07:47:24
0096-RO-0090	89	Piccolo Sillani	Due media		b/n	00:07:24:11
0096-RO-0086	91	Piccolo Sillani	Due media			
0096-RO-0029	100	Piccolo Sillani	Due media - esempi	1979	b/n	00:08:24:07
0096-RO-0029	100	Piccolo Sillani	Focus	1979	b/n	00:04:23:00
0096-RO-0079	102	Piccolo Sillani	Focus	1979	b/n	00:04:15:02
0096-RO-0029	100	Piccolo Sillani	Focus	1979	B/N	00:05:11:12
0096-RO-0042	81	Piccolo Sillani	Fotoricordo	1985		10'
0096-RO-0014	93	Piccolo Sillani	Narcissus	1978	b/n	00:04:01:08

DAGMA	ID Oggetto	Revisione opera::Artista verificato	Titolo	Anno	BN Col	Durata
0096-RO-0079	102	Piccolo Sillani	Narcissus	1978	b/n	00:04:13:16
0096-RO-0038	116	Piccolo Sillani	Narcissus	1978	b/n	00:00:59:20
0096-RO-0037	132	Piccolo Sillani	Narcissus	1978		2'15"
0096-RO-0040	90	Piccolo Sillani	Narcissus			56'14"
0096-RO-0044	94	Piccolo Sillani	Narcissus			
0096-RO-0079	102	Piccolo Sillani	Reporter	1978	b/n	00:01:15:02
0096-RO-0038	116	Piccolo Sillani	Reporter	1978	b/n	00:01:02:07
0096-RO-0044	94	Piccolo Sillani	Reporter			
0096-RO-0029	100	Piccolo Sillani	Sahara	1979	b/n	
0096-RO-0079	102	Piccolo Sillani	Sahara	1979	b/n	00:01:48:11
0096-RO-0038	116	Piccolo Sillani			B/N	00:01:15:19
0096-RO-0069	179	Piccolo Sillani e Luciano Celli	Parte di progetto restituito credo		b/n	00:07:45:18
0096-RO-0015	303	Piccolo/Celli	Performance	1976		
0096-RO-0074	180	Pier Paolo Fassetta	Il tempo	1978	b/n	00:06:52:05
0096-RO-0087	84	Pier Paolo Fassetta	Il tempo		col	00:13:02:03
0096-RO-0014	93	Pier Paolo Fassetta	Immagini per un video	1979	b/n	00:04:13:09
0096-RO-0030	113	Pier Paolo Fassetta	Immagini per un video		b/n	00:04:22:06
0096-RO-0043	90	Pier Paolo Fassetta	Immagini per un video			56'14"
0096-RO-0072	167	Pier Paolo Fassetta	No title	1977	b/n	00:08:16:24
0096-RO-0040	90	Pier Paolo Fassetta	Frammenti di uno spazio interiore			56'14"
0096-RO-0087	84	Pier Paolo Fassetta e Luigi Viola	Frammenti di uno spazio interiore		col	32'40"
0096-RO-0087	84	Pier Paolo Fassetta e Luigi Viola	Immagini per un video		b/n	00:03:42:09
0096-RO-0016	158	Sam Schoenbaun	Mouth Piece	1977	B/N	00:11:15:20
0096-RO-0005	500	Sam Schoenbaun	Mouth Piece			12'15"
0096-RO-0010	121	Sam Schoenbaun	Mouth Piece			
0096-RO-0083	129	Sanja Ivecovic	Rekonstrukcje 76	1976		
0096-RO-0039	118	Sanja Ivecovic			b/n	00:03:00:10
0096-RO-0057	165	Sanja Ivecovich	Cucina miro	1976	b/n	00:08:40:15
0096-RO-0055	174	Sanja Ivecovich	instrukcije no 1	1976	b/n	00:06:06:20

DAGMA	ID Oggetto	Revisione opera::Artista verificato	Titolo	Anno	BN Col	Durata
0096-RO-0020	181	Sanja Ivecovich	instrukcije no 1		b/n	00:05:58:09
0096-RO-0007	99	Sanja Ivecovich	Make up		b/n	05:18:20
0096-RO-0061	173	Sanja Ivecovich	Make up-Make Down	1976	b/n	00:16:48:03
0096-RO-0007	99	Sanja Ivecovich	Make up-Make Down	1978	Col	00:05:27:06
0096-RO-0090	89	Sanja Ivecovich	Make up-Make Down		col	00:05:03:09
0096-RO-0064	191	Sanja Ivecovich	Make up-Make Down		b/n	00:09:24:17
0096-RO-0086	91	Sanja Ivecovich	Make up-Make Down			
0096-RO-0044	94	Sanja Ivecovich	Make up-Make Down			
0096-RO-0044	94	Sanja Ivecovich	Meeting Point			
0096-RO-0055	174	Sanja Ivecovich	Monument	1976	b/n	00:04:35:19
0096-RO-0012	124	Sanja Ivecovich	Monument	1976		
0096-RO-0005	500	Sanja Ivecovich	Reconstruction			9'
0096-RO-0005	500	Sanja Ivecovich	Rekonstrukcije			3'15"
0096-RO-0010	121	Sanja Ivecovich	Rekonstrukcije 1952-76			
0096-RO-0064	191	Sanja Ivecovich	Rekonstrukcije 1952-76 (3xno 1xok)		b/n	00:08:33:19
0096-RO-0013	314	Sanja Ivecovich	Rekonstrukcije 1952-76 (3xno 1xok)			
0096-RO-0010	121	Sanja Ivecovich	Rekonstrukcije 76			
0096-RO-0098	501	Sanja Ivecovich	Ricostruzione	1976		
0096-RO-0066	199	Sanja Ivecovich	Un Jour Violente	1976	b/n	00:20:50:14
0096-RO-0070	194	Sanja Ivecovich			b/n	00:03:23:10
0096-RO-0078	176	Sanja ivekovic	Monument		b/n	00:04:33:13
0096-RO-0019	183	Sconosciuto	Sconosciuto		b/n	
0096-RO-0058	175	Sconosciuto	Sconosciuto		b/n	
0096-RO-0061	173	sconosciuto	sconosciuto		b/n	
0096-RO-0028	112	Soccol	Smoke gets in your eyes	1979	b/n	00:02:31:11
0096-RO-0028	112	Soccol	Smoke gets in your eyes	1979	Col	00:02:25:17
0096-RO-0031	88	Tina Keane	The swing	dec. 1978	b/n	00:11:44:16
0096-RO-0012	124	Tom Marioni				
0096-RO-0050	189	Tutti	Video Susret	01/03/1976	b/n	00:02:22:09

DAGMA	ID Oggetto	Revisione opera::Artista verificato	Titolo	Anno	BN Col	Durata
0096-RO-0073	157	Varisco/De Dominicis	Videotape		b/n	00:02:40:24
0096-RO-0018	209	Vincenzo Agnetti	Lezione di Design	1976	b/n	00:09:15:22
0096-RO-0035	98	Vincenzo Agnetti	Lezione di Design	1976		9'
0096-RO-0012	124	Vincenzo Agnetti	Lezione di Design			
0096-RO-0095	504	William Raban	Wiew Film		b/n	
0096-RO-0078	176	Zdravko Milic	Dozivljaj Papira		b/n	00:03:18:13
0096-RO-0023	210	Zdravko Milic	Identità	1977	b/n	00:03:18:02
0096-RO-0060	168	Ziva Krauss	The Motovun tape	1976	b/n	00:05:13:18
0096-RO-0068	177	Ziva Krauss	The Motovun tape	1976	b/n	00:04:27:20
0096-RO-0095	504	Ziva Krauss	The Motovun tape	1976	b/n	
0096-RO-0082	130		bctv news (NTSC)	01/06/1979	b/n	00:07:06:04
0096-RO-0063	196		Celli + Piccolo			
0096-RO-0077	200		Documentazione fiera di Bologna - Friuli		b/n	00:03:14:05
0096-RO-0078	176		Formiche	1976	b/n	00:00:58:23

2. Schede dei video prodotti dalla galleria del Cavallino

Video trasmesso durante la mostra *Anticipazioni memorative* (non rinvenuto)

Paolo Cardazzo in collaborazione con Toni Fulgenzi, Paolo Patelli, Romano Perusini, Anselmo Anelmi e Franco Tramontin.

Maggio 1970?

b/n, 1/2" Open Reel (Philips LDL)

Camera: Paolo Cardazzo

Produzione: Galleria del Cavallino

Anselmo Anelmi e Marchiori (DVD)

Video prodotto e trasmesso durante la personale *Anselmo Anelmi*

777° mostra del Cavallino, Edizioni del Cavallino, 13 giugno-7 luglio 1973

b/n, suono, 1/2" Open Reel (Sony)

Camera: Paolo Cardazzo

Produzione: Galleria del Cavallino

Costruire con la luce (DVD e 1/2")

Video prodotto e trasmesso durante la personale *Mario Deluigi*, 780° mostra del Cavallino, Edizioni del Cavallino, Venezia, 5 - 21 settembre 1973

b/n, suono, 1/2" Open Reel (Sony)

Camera: Paolo Cardazzo

Produzione: Galleria del Cavallino

I saloni (non rinvenuto)

Interviste di: Giuseppe Mazzariol, Marchiori, Deluigi, Scarpa, Elena Bassi, Dorigo, Federico Bondi, Francalanci, Giorgio Noveiller e Sartorelli

Video trasmesso il 24 aprile del 1974 durante la serata alla galleria del Cavallino dal titolo *Interventi contro la demolizione. Fotografie, videotapes, dichiarazioni.*

b/n, suono, 1/2" Open Reel (Sony)

Camera: Paolo Cardazzo

Produzione: Galleria del Cavallino

Da zero a zero

Paolo Cardazzo e Peggy Stufi

Terzo incontro di Motovun, agosto 1974

b/n, european standard, suono

1° generazione 1/2" Open Reel (**0049_1**)

Camera: Paolo Cardazzo e Guido Sartorelli

Produzione: Galleria del Cavallino

Tempo-Spazio-Superficie (titoli originali)

Guido Sartorelli
Galleria del Cavallino, dicembre 1974
b/n, european standard, suono
1° generazione 1/2" Open Reel **0049_3**
Camera: Paolo Cardazzo
Musica: Charles Ives
Produzione: Galleria del Cavallino

Aggiungere/levare

Paolo Patelli
Mogliano , 1974
b/n, european standard, suono
1° generazione 1/2" Open Reel **0049_4**
Camera: Paolo Cardazzo
Musica: Robert Wyatt (Patelli dice che è un suo amico)
Produzione: Galleria del Cavallino

Auto/video/intervista (non presente su Libro Marangon e su schede)

Paolo Patelli
esterno Venezia, 1975
b/n, european standard, suono
1° generazione 1/2" Open Reel **0073_1**
Camera: Paolo Cardazzo
Produzione: Galleria del Cavallino

Spartito per cello (titoli originali)

Michele Sambin
Venezia, Galleria del Cavallino, (video interno, UIA), 1974-1975
b/n, european standard, suono
1° generazione 1/2" Open Reel **0065_1**
(1/4" pollice video dentro monitor UIA)
Camera: Andrea Varisco
Produzione: Galleria del Cavallino

Arte io (titoli originali)

Fabris & Spiller
Venezia, Galleria del Cavallino, 1975
b/n, european standard, suono
1° generazione 1/2" Open Reel **0065_2**
Camera: Andrea Varisco
Produzione: Galleria del Cavallino

La stagione dell'arco (DVD)

Ferruccio Bortoluzzi e Gino Rizzardini

1975

b/n, suono, 1/2" Open Reel (Sony)

Camera: Paolo Cardazzo

Produzione: Galleria del Cavallino

Giovanni Poli (rinvenuto di recente ma non digitalizzato)

Giovanni Poli e Romano Perusini

1975

b/n, suono, 1/2" Open Reel (Sony)

Camera: Paolo Cardazzo

Produzione: Galleria del Cavallino

Armando Pizzinato (non rinvenuto)

Armando Pizzinato e Romano Perusini

1975

b/n, suono, 1/2" Open Reel (Sony)

Camera: Paolo Cardazzo

Produzione: Galleria del Cavallino

Berto Murucchio (non rinvenuto)

Armando Pizzinato e Romano Perusini

1975

b/n, suono, 1/2" Open Reel (Sony)

Camera: Paolo Cardazzo

Produzione: Galleria del Cavallino

Carola di Natale (Christmas Carol) Documentazione della performance (Titoli originali)

Claudio Ambrosini

Galleria Bevilacqua la Masa, Collettiva *Tendenze e aspetti attuali della ricerca artistica giovanile nel veneto*, gennaio 1976

b/n, european standard, suono

1° generazione 1/2" Open Reel **0075_1**

Camera: Paolo Cardazzo

Produzione: Galleria del Cavallino

Filarete (Titoli II gen)

Guido Sartorelli

Venezia, Galleria del Cavallino, 1976

b/n, european standard, suono

1° generazione 1/2" Open Reel **0069_1**

Camera: Paolo Cardazzo

Recording Engineer: Paolo Cardazzo (montaggio)

Musica: Giovanni Morelli

Alla fine del video: Sforzinda, Filarete, 1460, analisi di uno spazio urbano

Produzione: Galleria del Cavallino

Piccolo Sillani rappresenta Luciano Celli (Titoli originali)

Progetto restituito n. 1

Osservazioni sulle architetture dello studio Celli Tognon

Luciano Celli e Mario Sillani

Trieste, Studio d'architettura Celli Tognon, 1976

1° generazione 1/2" Open Reel

b/n, european standard, **suono 0062_1 (0069_2 prove)**

Camera: Andrea Varisco

Recording Engineer: Paolo Cardazzo (montaggio)

Produzione: Galleria del Cavallino

MUSICA: RIEPTITIVI

Echos (Titoli II gen)

Michele Sambin

Venezia, Galleria del Cavallino, 1976

1° generazione 1/2" Open Reel

b/n, european standard, suono, **0045_1 (prova) e 0056_1**

Collaboratori: Claudio Ambrosini, Andrea Varisco, Alvise Vidolin

Recording Engineer: Paolo Cardazzo

Produzione: Galleria del Cavallino

11. Lining Up (Titoli simili Art/Tapes/22)

Douglas Davis

Firenze, Studio Art/Tapes/22 (**verificare**), marzo 1976

1° generazione 1/2" Open Reel

b/n, european standard, suono **0076_1**

Camera: Andrea Varisco

Recording Engineer: Andrea Giorgi

Hanno collaborato: Lesley Pinnock e Ziva Krauss

Produzione: Galleria del Cavallino e Art/Tapes/22

Artisti russi: A. Melamid e V. Komar

Illusion/Reality (Titoli II gen)

Anselmo Anselmi

Venezia, Interno, 1976

1° generazione 1/2" Open Reel

b/n, european standard, suono **0051 e 0056_2**

Recording Engineer: Andrea Varisco

Produzione: Galleria del Cavallino

Li'l Dollin' (Titoli II gen)

Philip Roberts
Venezia, Esterno, 1976
1° generazione 1/2" Open Reel 0083_5
b/n, european standard, suono
Camera: Paolo Cardazzo (No montaggio)
Produzione: Galleria del Cavallino

Portret Martinisa od Susontog (performance, titoli II gen)

Dalibor Martinis
Zagabria, Video Susret, Galleria d'Arte Contemporanea, marzo 1976
1° generazione 1/2" Open Reel 0064_6 (parziale), 0070_1 (intero), 0083_3 (intero, alto contrasto)
b/n, european standard, suono
Camera: Paolo Cardazzo
Produzione: Galleria del Cavallino

Bez Naslova/Untitled

Goran Trbuljak
Zagabria, Video Susret, Galleria d'Arte Contemporanea, marzo 1976
1° generazione 1/2" Open Reel
b/n, european standard, 0070_2
Camera: Goran Trbuljak
Produzione: Galleria del Cavallino

Bez Naslova 2

Goran Trbuljak
Zagabria, Video Susret, Galleria d'Arte Contemporanea, marzo 1976
1° generazione 1/2" Open Reel
b/n, european standard, 0070_3
Camera: Goran Trbuljak
Produzione: Galleria del Cavallino

17. Rekonstrukcije 76 (titoli iniziali diversi)

Sanja Ivekovic
Zagabria, Video Susret, Galleria d'Arte Contemporanea, marzo 1976
1° generazione 1/2" Open Reel
b/n, european standard, 0070_4
Camera: Andrea Varisco
Collaboratori: A. Agostini, Walter Ferrara
Produzione: Galleria del Cavallino

Documentazione incontro sul Video (no Marangon)

Zagabria, Video Susret, Galleria d'Arte Contemporanea, marzo 1976

1° generazione 1/2" Open Reel

b/n, european standard, suono **0050**

Camera: Paolo Cardazzo

Produzione: Galleria del Cavallino

All'interno della documentazione dell'incontro vi è un frammento di un'opera di Sanja Ivekovic

The Bologna Tape (titoli II gen)

Alan Sonfist

Bologna, Arte Fiera, maggio 1976

1° generazione 1/2" Open Reel **0077_1**

b/n, european standard, suono

Camera: Alan Sonfist

Produzione: Galleria del Cavallino

Documentazione Stand Cavallino e Ronald Feldman Fine Arts (NO TITOLI)

Bologna, Arte Fiera, maggio 1976

1° generazione 1/2" Open Reel

b/n, european standard, suono **0077_2**

Camera: Paolo Cardazzo

Produzione: Galleria del Cavallino

Lezione di Design (titoli II gen) Performance

Vincenzo Agnetti

Bologna, Arte Fiera, maggio 1976

1° generazione 1/2" Open Reel

b/n, european standard, suono **0018_1**

Camera: Paolo Cardazzo

Produzione: Galleria del Cavallino

Reading Marx (titoli II gen) Performance

Douglas Davis

Bologna, Arte Fiera, maggio 1976

1° generazione 1/2" Open Reel **0001_1**

b/n, european standard, suono

Camera: Paolo Cardazzo

Produzione: Galleria del Cavallino

The Bologna Strip (no titoli) Performance

Mario Sillani

Bologna, Arte Fiera, maggio 1976

1° generazione 1/2" Open Reel **0001_2**

b/n, european standard, suono

Camera: Paolo Cardazzo

Produzione: Galleria del Cavallino

Peu de surface, peu de support (no titoli) Performance

Paolo Patelli

Bologna, Arte Fiera, maggio 1976

1° generazione 1/2" Open Reel 0001_3

b/n, european standard, suono

Camera: Paolo Cardazzo

Produzione: Galleria del Cavallino

Un jour violente, video e performance

Sanja Ivekovic

Bologna, Arte Fiera, 1976

1° generazione 1/2" Open Reel 0066_1

b/n, european standard, suono

Camera: Paolo Cardazzo

Produzione: Galleria del Cavallino

Scala 1:1 (performance) ANCORA DA DIGITALIZZARE

Luciano Celli e Mario Sillani

Venezia, Galleria del Cavallino, 1976 - Vedi catalogo

b/n, european standard, suono

1° generazione 1/2" Open Reel

Camera: Paolo Cardazzo

Produzione: Galleria del Cavallino

Relation in Space (Documentazione, NO titoli)

Anche intitolata "30 November, Marina Abramovich e Ulay"

Marina Abramovich e Ulay

Venezia, Biennale, sezione *Attivo* della mostra *Attualità internazionali 1972-1976*, 16 luglio 1976

b/n, european standard, suono

1° generazione 1/2" Open Reel 0021

Camera: Paolo Cardazzo

Produzione: Galleria del Cavallino

The Motovun Tape (titoli II gen)

Ziva Krauss

Motovun Quarto Incontro, Agosto 1976

b/n, european standard, suono 0060_1 (no titoli) e 0068_1 (Titoli II gen)

1° generazione 1/2" Open Reel

Camera: Paolo Cardazzo

Produzione: Galleria del Cavallino

Un suono a testa

Michele Sambin

Motovun Quarto Incontro, Agosto 1976

b/n, european standard, suono

1° generazione 1/2" Open Reel **0061_1 (titoli e prima parte rovinata, incompleto) e 0068_5 (titoli II gen)**

Camera: Michele Sambin

Artisti coinvolti: Luciano Celli, Sanja Ivekovic, Ziva Krauss, Dalibor Martinis, Enzo Pitacco, Marijan Susovski

Musica: Claudio Ambrosini, Kate Inglis, Marta Sambin, Michele Sambin (musicato non a Motovun)

Produzione: Galleria del Cavallino

100" per...

Michele Sambin

Motovun Quarto Incontro, Agosto 1976

b/n, european standard, suono

1° generazione 1/2" Open Reel **0046_5 (Vs con titoli unici, suono in sottofondo) 0068_6 (titoli II gen., registrazione durante titoli esatta) entrambi traballanti.**

Camera: Michele Sambin

Voci: Claudio Ambrosini e Michele Sambin

Produzione: Galleria del Cavallino

OihccepS

Michele Sambin

Motovun Quarto Incontro, Agosto 1976

b/n, european standard, suono **0057_4, 0057_5, 0057_6, 0057_7 (si tratta di tre prive, no titoli tranne ultima, buona, titoli unico pannello) 0068_9 (titoli II gen.)**

1° generazione 1/2" Open Reel

Camera: Andrea Varisco

Produzione: Galleria del Cavallino

Concerto per clarino e VTR (titoli II gen)

Anche Composizione per clarino e VTR

Michele Sambin

Motovun Quarto Incontro, Agosto 1976

b/n, european standard, suono **0060_5 (non Master, no titoli) 0068_10 (titoli II gen)**

1° generazione 1/2" Open Reel

Camera: Michele Sambin

Produzione: Galleria del Cavallino

Hair Cut

Claudio Ambrosini

Motovun Quarto Incontro, Agosto 1976

b/n, european standard, suono 0024_1 (titoli II gen, DIG) 0024_2 (titoli II gen), 0068_7 (titoli II gen), 0078_7 (titoli Unico cartello, DIG), 0078_8 (no titoli)

1° generazione 1/2" Open Reel

Camera: Andrea Varisco

Artisti Coinvolti: Michele Sambin

Produzione: Galleria del Cavallino

De Photographia

Claudio Ambrosini

Motovun Quarto Incontro, Agosto 1976

b/n, european standard, suono

1° generazione 1/2" Open Reel 0024_3 (Titoli II Gen), 0078_10 (titoli cartello unico), 0068_8, 0078_9 (Titoli II Gen)

Camera: Andrea Varisco

Produzione: Galleria del Cavallino

Autobiografia

Claudio Ambrosini

Motovun Quarto Incontro, Agosto 1976

b/n, european standard, suono

1° generazione 1/2" Open Reel 0055_1 (Titoli II Gen), 0060_2 (no titoli vs diverse), 0060_3 (no titoli VS diverse buona=0055)

Camera: Andrea Varisco

Produzione: Galleria del Cavallino

Audioidentikit

Claudio Ambrosini

Motovun Quarto Incontro, Agosto 1976 (editing primo video-laboratorio, Venezia 1977)

b/n, european standard, suono

1° generazione 1/2" Open Reel 0033_3 (titoli su sfondo video, sottotitoli), 0017_2 (no titoli, no sottotitoli, no suono, registrato sopra da David Hall)

Camera: Andrea Varisco

Mixer Video: Paolo Cardazzo

Voce: Vesna Medvedec

Produzione: Galleria del Cavallino

Identity as Identification

Luigi Viola

Motovun Quarto Incontro, Agosto 1976

b/n, european standard, suono

1° generazione 1/2" Open Reel 0068_2 (titoli II gen), 0078_1 (no titoli), 0078_2 (no titoli, 0078_3 (cartello singolo), 0096_1 (Titoli II Gen)

Camera: Paolo Cardazzo

Produzione: Galleria del Cavallino

Fall and loss of a dear family

Luigi Viola

Motovun Quarto Incontro, Agosto 1976

b/n, european standard, suono

1° generazione 1/2" Open Reel 0068_4 (titoli II gen), 0096_3 (titoli II gen, migliore)

Camera: Andrea Varisco

Produzione: Galleria del Cavallino

Taking Place

Luigi Viola

Motovun Quarto Incontro, Agosto 1976

b/n, european standard, suono

1° generazione 1/2" Open Reel 0057_1 (no titoli, 3 prove, buona 3°, messa meglio), 0068_3 (titoli II), 0096_2 (titoli II)

Camera: Andrea Varisco

Produzione: Galleria del Cavallino

Who is Luigi Viola

Luigi Viola

Motovun Quarto Incontro, Agosto 1976

b/n, european standard, suono

1° generazione 1/2" Open Reel 0063_1 (no titoli), 0096_4 (titoli II gen, + titoli in mezzo, montato diverso)

Camera: Andrea Varisco

Recording engineer: Paolo Cardazzo

Artisti coinvolti: Dalibor Martinis, Sanja Ivekovic, Goran Trbuljak e Sdravko Milic

Produzione: Galleria del Cavallino

Senza titolo (Cut)

Goran Trbuljak

Motovun Quarto Incontro, Agosto 1976

b/n, european standard, suono

1° generazione 1/2" Open Reel 0020_2 (titoli cartello unico), 0055_2 (titoli II° gen)

Camera: Andrea Varisco

Produzione: Galleria del Cavallino

Senza titolo (Rasoi)

Goran Trbuljak

Motovun Quarto Incontro, Agosto 1976

b/n, european standard, suono

1° generazione 1/2" Open Reel 0046_1 (cartello unico), 0046_2 (no titoli), 0046_3 (cartello

unico, buona), 0046_4 (no titoli), 0055_3 (titoli II gen.)

Camera: Andrea Varisco

Produzione: Galleria del Cavallino

Senza titolo (Mirror)

Goran Trbuljak

Motovun Quarto Incontro, Agosto 1976

b/n, european standard, suono

1° generazione 1/2" Open Reel **0046_6 (no titoli), 0046_7 (Titoli cartello unico, buona), 0055_4 (titoli seconda gen.)**

Camera: Andrea Varisco

Produzione: Galleria del Cavallino

Senza titolo (discoteca)

Goran Trbuljak

Motovun Quarto Incontro, Agosto 1976

b/n, european standard, suono

1° generazione 1/2" Open Reel **0046_10 (cartello unico), 0055_5 (titoli II gen.)**

Camera: Andrea Varisco

Produzione: Galleria del Cavallino

Make-up make-down

Sanja Ivekovic

Motovun Quarto Incontro, Agosto 1976

b/n, european standard, suono

1° generazione 1/2" Open Reel **0061_2 (no titoli), 0064_1 (cartelli bianco su nero)**

Camera: Andrea Varisco

Produzione: Galleria del Cavallino

Reconstruction 1952-1976

Sanja Ivekovic

Motovun Quarto Incontro, Agosto 1976

b/n, european standard, suono

1° generazione 1/2" Open Reel **0057_3, 0064_2 (cartelli bianco su nero + titoli intermedi)**

Camera: Andrea Varisco

Produzione: Galleria del Cavallino

Istruzioni

Sanja Ivekovic

Motovun Quarto Incontro, Agosto 1976

b/n, european standard, no suono

1° generazione 1/2" Open Reel **0020_1 (no titoli, suono), 0055_7 (titoli II gen.)**

Camera: Andrea Varisco

Produzione: Galleria del Cavallino

Monument

Sanja Ivekovic

Motovun Quarto Incontro, Agosto 1976

b/n, european standard, suono

1° generazione 1/2" Open Reel 0055_6 (titoli II gen), 0078_12 (titoli solo 1 cartello)

Camera: Sanja Ivekovic

Artisti coinvolti: Dalibor Martinis

Produzione: Galleria del Cavallino

Trittico

Dalibor Martinis

Motovun Quarto Incontro, 1976

b/n, european standard, suono

1° generazione 1/2" Open Reel 0057_2 (no titoli) , 0064_34 (titoli bianco su nero + titoli in mezzo)

Camera: Andrea Varisco

Artisti Coinvolti: Claudio Ambrosini, Sanja Ivekovic, Paolo Cardazzo

Produzione: Galleria del Cavallino

Video Immunity

Dalibor Martinis

Motovun Quarto Incontro, Agosto 1976

b/n, european standard, suono

1° generazione 1/2" Open Reel 0024_4 (titoli II gen. con sotto imm. tel. VS diverse), 0064_5 (titoli II gen. con sotto imm. tel. Vs diverse, est su Dig), 0078_5 (no titoli, 24), 0052_2 (no titoli, vs64), 0078_6 (no titoli, parziale vs24).

Installazione Camera: Andrea Varisco

Produzione: Galleria del Cavallino

Open Reel

Dalibor Martinis

Motovun Quarto Incontro, Agosto 1976

b/n, european standard, suono

1° generazione 1/2" Open Reel 0052_1 (no titoli DA CONFRONTARE CON DIG)

Camera: Andrea Varisco

Produzione: Galleria del Cavallino

Sensazione di carta

Zdravko Milic

Motovun, Quarto Incontro, 1976

b/n, european standard, suono

1° generazione 1/2" Open Reel **0078_11 (titoli unico pannello)**

Camera: Paolo Cardazzo

Produzione: Galleria del Cavallino

Bacci, Morandi e Toniato (rinvenuto di recente ma non digitalizzato)

Toni Toniato, Edmondo Bacci e Gino Morandi

Venezia, Galleria del Cavallino, Primo Video-laboratorio, 18 gennaio 9 febbraio 1977

b/n, suono, 1/2" Open Reel (Sony)

Camera: Paolo Cardazzo

Produzione: Galleria del Cavallino

Temporidentitas

Moltiplicarsi in tempo reale 12 volte per (0023)

Moltiplicarsi in tempo reale ogni volta che (0071)

Luigi Viola

Venezia, Galleria del Cavallino, Primo Video-laboratorio, 18 gennaio 9 febbraio 1977

b/n, european standard, suono

1° generazione 1/2" Open Reel **0023_1 (titoli II gen., due versioni, buona la seconda), 0071_3 (titoli a rullo)**

Camera: Andrea Varisco

Recording Engineer: Paolo Cardazzo

Collaboratori: Vincenzo Bugno e Carolina Borgoni

Produzione: Galleria del Cavallino

A 5' Writing

Luigi Viola

Venezia, Galleria del Cavallino, Primo Video-laboratorio, 18 gennaio 9 febbraio 1977

b/n, european standard, suono

1° generazione 1/2" Open Reel **0088_3 (Bianco su nero, II gen. COPIA da 99??), 0099_2 (Bianco su nero, II gen.)**

Camera: Andrea varisco

Recording Engineer: Paolo Cardazzo

Produzione: Galleria del Cavallino

Videomusic

Da un'idea del 1974 (Overture)

Claudio Ambrosini

Venezia, Galleria del Cavallino, Primo Video-laboratorio, 18 gennaio 9 febbraio 1977

b/n, european standard, suono

1° generazione 1/2" Open Reel **0072_2 (titoli II gen.) e 0082_3 (titoli II gen. COPIA?) 0041_1 (copia parziale)**

Camera: Andrea Varisco

Recording Engineer: Paolo Cardazzo

Produzione: Galleria del Cavallino

Light solfeggio

From “Music Lessons 1976”

Claudio Ambrosini

Venezia, Galleria del Cavallino, Primo Video-laboratorio, 18 gennaio 9 febbraio 1977

b/n, european standard, suono

1° generazione 1/2” Open Reel **0016_4**

Camera: Andrea Varisco

Recording Engineer: Paolo Cardazzo

Produzione: Galleria del Cavallino

Taperecorder Suite

Relationships, Kissing, Perpetual Motion, I love you

From “Music Lessons 1976”

Claudio Ambrosini

Venezia, Galleria del Cavallino, Primo Video-laboratorio, 18 gennaio 9 febbraio 1977

b/n, european standard, suono

1° generazione 1/2” Open Reel **0082_2 (Parziale, Kissing), 0099_1 (tutto, Titoli II gen)**

Camera: Andrea Varisco

Recording Engineer: Paolo Cardazzo

Produzione: Galleria del Cavallino

Videocanon

Try to follow and imitate with your eyes all the movements of mine

Claudio Ambrosini

Venezia, Galleria del Cavallino, Primo Video-laboratorio, 18 gennaio 9 febbraio 1977

b/n, european standard, suono

1° generazione 1/2” Open Reel **0072_1 (titolo II gen)**

Camera: Andrea Varisco

Produzione: Galleria del Cavallino

Tocco n. 1 (per chitarra)

Claudio Ambrosini

Venezia, Galleria del Cavallino, Primo Video-laboratorio, 18 gennaio 9 febbraio 1977

b/n, european standard, suono

1° generazione 1/2” Open Reel **0058_1 (titoli II gen.)**

Camera: Andrea Varisco

Recording Engineer: Paolo Cardazzo

Produzione: Galleria del Cavallino

Tocco n. 2 (per telefono)

Claudio Ambrosini

Venezia, Galleria del Cavallino, Primo Video-laboratorio, 18 gennaio 9 febbraio 1977

b/n, european standard, suono

1° generazione 1/2" Open Reel **0058_3 (titoli sbagliati)**

Camera: Andrea Varisco

Recording Engineer: Paolo Cardazzo

Produzione: Galleria del Cavallino

Tocco n. 3 (per carta) (Anche Vs. a colori DA FARE)

Claudio Ambrosini

Venezia, Galleria del Cavallino, Primo Video-laboratorio, 18 gennaio 9 febbraio 1977

b/n, european standard, suono

1° generazione 1/2" Open Reel **0031_2 (No titoli), 0031_3 (No titoli), 0036_2 (No titoli), 0058_2 (Titoli II gen., Tutte copie)**

Camera: Andrea Varisco

Recording Engineer: Paolo Cardazzo

Produzione: Galleria del Cavallino

Performance (documentazione)

Il muro del suono e Tocco per chitarra Claudio Ambrosini

Concerto per tubofono e Ascolto Michele Sambin

Venezia, Galleria del Cavallino, Primo Video-laboratorio, 27 o 28? gennaio 1977

b/n, european standard, suono

1° generazione 1/2" Open Reel **0022 (no titoli)**

Camera: Paolo Cardazzo

Produzione: Galleria del Cavallino

Playing in 4, 8, 12...

Michele Sambin

Venezia, Galleria del Cavallino, Primo Video-laboratorio, 18 gennaio 9 febbraio 1977

b/n, european standard, suono

1° generazione 1/2" Open Reel **0054_2 (titoli bianco su nero, Rullo)**

Camera: Paolo Cardazzo, Michele Sambin, Andrea Varisco, Luigi Viola

Musica: Valerio del Bianco (clavietta), Michele Sambin (violoncello), Daniele Torresan (clarino), Daniele Vidal (chitarra)

Artisti e persone coinvolte: Nicoletta Novello, Gigi Paliotto, Enzo Pitacco, Marta Sambin

Produzione: Galleria del Cavallino

Scherzo per clarino

The speed of the sound

Michele Sambin

Venezia, Galleria del Cavallino, Primo Video-laboratorio, 18 gennaio 9 febbraio 1977

b/n, european standard, suono

1° generazione 1/2" Open Reel **0071_1, 0071_2 (no titoli, due prove, VERIFICARE DIG)**

Camera: Paolo Cardazzo

Produzione: Galleria del Cavallino

Ascolto

Michele Sambin

Venezia, Galleria del Cavallino, Primo Video-laboratorio, 18 gennaio 9 febbraio 1977

b/n, european standard, suono

1° generazione 1/2" Open Reel **0016_3 (Titoli II gen. e poi titoli su disegni Sambin)**

Camera: Paolo Cardazzo

Musica: Michele Sambin

Produzione: Galleria del Cavallino

Mouthpiece (performance/video)

Sam Schoenbaum

Venezia, Galleria del Cavallino, Primo Video-laboratorio, 18 gennaio 9 febbraio 1977

b/n, european standard, suono

1° generazione 1/2" Open Reel **0016_1 (No titoli)**

Camera: Andrea Varisco

Produzione: Galleria del Cavallino

Senza titolo

Paolo Fassetta

Venezia, Galleria del Cavallino, Primo Video-laboratorio, 18 gennaio 9 febbraio 1977

b/n, european standard, suono

1° generazione 1/2" Open Reel **0072_3 (titoli II gen.), 0072_4 (no titoli, suono)**

Camera: Andrea Varisco

Recording Engineer: Paolo Cardazzo

Produzione: Galleria del Cavallino

Una voce

Andrea Pagnacco

Venezia, Galleria del Cavallino, Primo Video-laboratorio, 18 gennaio 9 febbraio 1977

b/n, european standard, suono

1° generazione 1/2" Open Reel **0016_2 (Titoli II gen.)**

Camera: Andrea Varisco

Recording Engineer: Paolo Cardazzo

Produzione: Galleria del Cavallino

Progetto restituito n. 2

Luciano Celli e Mario Sillani

Venezia, Galleria del Cavallino, Primo Video-laboratorio, 18 gennaio 9 febbraio 1977

b/n, european standard, suono

1° generazione 1/2" Open Reel **0012**

Produzione: Galleria del Cavallino

Television Screen 1:1

Luciano Celli

Venezia, Galleria del Cavallino, Primo Video-laboratorio, 18 gennaio 9 febbraio 1977

b/n, european standard, no suono

1° generazione 1/2" Open Reel **0030_5 (no titoli)**

Camera: Andrea Varisco

Produzione: Galleria del Cavallino

Autoritratto in una stanza - Documentario (MASTER SBAGLIATI RIFARE)

Anna Valeria Borsari

Venezia, Galleria del Cavallino, Primo Video-laboratorio, 18 gennaio 9 febbraio 1977

b/n, european standard, suono

1° generazione 1/2" Open Reel **0054_1 (Titoli II gen.)**

Camera: Andrea Varisco

Produzione: Galleria del Cavallino

Interplay 1 e 2

David Hall

Venezia, Galleria del Cavallino, Primo Video-laboratorio, 18 gennaio 9 febbraio 1977 **(due versioni)**

b/n, european standard, suono

1° generazione 1/2" Open Reel **0017_1 (titoli II gen. Vs diversa) e 0058_4 (titoli II gen. Vs diversa)**

Camera: Andrea Varisco

Produzione: Galleria del Cavallino

Grande fumetto (No archivio Cavallino sì archivio Ferrara 0012)

Maurizio Bonora

Venezia, Galleria del Cavallino, Primo Video-laboratorio, 18 gennaio 9 febbraio 1977

b/n, european standard, suono

1° generazione 1/2" Open Reel

Camera: Andrea Varisco

Produzione: Galleria del Cavallino

Modern Prayer

Tom Marioni

Bologna, Arte Fiera, 1977?

1° generazione 1/2" Open Reel

b/n, european standard, suono **0012_1**

Camera: Paolo Cardazzo

Produzione: Galleria del Cavallino

Zoom

Claudio Ambrosini

Motovun, Quinto Incontro, 1977
b/n, european standard, suono
1° generazione 1/2" Open Reel 0059_1
Camera: Andrea Varisco
Produzione: Galleria del Cavallino

Identità (non identificato)

Zdravko Milic
Motovun, Quinto Incontro, 1977
b/n, european standard, suono
1° generazione 1/2" Open Reel 0023_2 (no titoli, copia diversa), 0023_3 (titoli unico cartello, diversa)
Camera: Paolo Cardazzo
Editing: Paolo Cardazzo
Produzione: Galleria del Cavallino

Alice (1: The mirror, 2: Through the looking glass, 3: what Alice found there)

Mario Sillani
Motovun, Quinto Incontro, 1977
b/n, european standard, suono
1° generazione 1/2" Open Reel 0002_5 (no titoli), 0041_6 assieme a 0041_7 (no titoli), (parziale), 0059_3 (Master titoli II gen + titoli in mezzo, brutto)
Camera: Paolo Cardazzo
Produzione: Galleria del Cavallino

Istria Suite

Claudio Ambrosini
Motovun, Quinto Incontro, 1977
b/n, european standard, suono
1° generazione 1/2" Open Reel 0002_1, 0002_2, 0002_3, 0002_4 (no titoli, 3buona), 0041_2, 0041_3, 0041_4, 0041_5 (no titoli, 3buona), 0059_2 (titoli II gen., montato)
Camera: Paolo Cardazzo
Produzione: Galleria del Cavallino

Wind Orchestra

Claudio Ambrosini
Registrazione video 1: Motovun, Quinto Incontro, 1977
Registrazione video 2: Venezia, Galleria del Cavallino, Secondo Video-laboratorio, 16 gennaio-22 febbraio 1978
Originale e Master 1/2" Open Reel 0002_6 (no titoli, video1), 0007_2 (titoli unico cartello, video2), 0041_8 (no titoli, video1)
Camera: Paolo Cardazzo
Produzione: Galleria del Cavallino

Doubts, sketch for audience and TV monitor (doc. performance)

Marc Chaimowicz

Venezia, Galleria del Cavallino, personale dell'artista, 2-17 novembre 1977

Registrazione: Venezia, Galleria del Cavallino, 3 Novembre 1977

b/n, european standard, suono

1° generazione 1/2" Open Reel **0002_7, 0003_1 (titoli scritti a mano)**

Camera: Andrea Varisco

Musica: Brian Eno (Discreet Music) e Lou Reed (Nobody's Business)

Produzione: Galleria del Cavallino

Dodici animali

Gioco per corpo e strumenti

Michele Sambin

Venezia, Galleria del Cavallino, personale dell'artista, 16 dicembre 1977-10 gennaio 1978

Registrazione: Venezia, Galleria del Cavallino, 9/01/1978

col, european standard, suono

1° generazione U-Matic 3/4" **0036_1 (unico cartello a mano)**

Camera: Paolo Cardazzo

Produzione: Galleria del Cavallino

Aria

Claudio Ambrosini

Venezia, Galleria del Cavallino, Secondo Video-laboratorio, 16 gennaio-22 febbraio 1978

col, european standard, suono

1° generazione U-Matic 3/4" **0039_1 (unico cartello a mano)**

Camera: Michele Sambin

Produzione: Galleria del Cavallino

Analogie (DA TROVARE TRA ORIGINALI o rifare 0032)

Guido Sartorelli

Venezia, Galleria del Cavallino, Secondo Video-laboratorio, 16 gennaio-22 febbraio 1978

b/n, european standard, suono

1° generazione U-Matic 3/4"

Camera: Andrea Varisco

Mixer video: Paolo Cardazzo

Produzione: Galleria del Cavallino

Make-up make-down

Sanja Ivekovic

Venezia, Galleria del Cavallino, Secondo Video-laboratorio, 16 gennaio-22 febbraio 1978

col, european standard, suono (versione a colori del video del 1976)

1° generazione U-Matic 3/4" **0007_1 (cartello unico alla fine), 0090_3 (titoli mixer blu, unico cartello)**

Camera: Andrea Varisco
Musica: Silver Convention (*Fly Robin Fly*)
Produzione: Galleria del Cavallino

Meeting point

Sanja Ivekovic
Venezia, Galleria del Cavallino, Secondo Video-laboratorio, 16 gennaio-22 febbraio 1978
b/n, european standard, suono
1° generazione 1/2" Open Reel
Camera: Andrea Varisco
Produzione: Galleria del Cavallino

The red tape

Dalibor Martinis
Venezia, Galleria del Cavallino, Secondo Video-laboratorio, 16 gennaio-22 febbraio 1978
col, european standard
1° generazione U-Matic 3/4" **0014_8 (titoli cartello unico mixer)**
Camera: Andrea Varisco
Produzione: Galleria del Cavallino

Manual

Dalibor Martinis
Venezia, Galleria del Cavallino, Secondo Video-laboratorio, 16 gennaio-22 febbraio 1978
b/n, european standard, suono
1° generazione 1/2" Open Reel **0014_9 (titoli cartello unico mixer), 0090_4 (titoli cartello unico mixer blu)**
Camera: Andrea Varisco
Produzione: Galleria del Cavallino

Simulazione-autoritratto

Guglielmo di Mauro
Venezia, Galleria del Cavallino, Secondo Video-laboratorio, 16 gennaio-22 febbraio 1978
b/n, european standard, suono
1° generazione 1/2" Open Reel
Camera: Andrea Varisco
Produzione: Galleria del Cavallino

Narcissus

Mario Sillani
Venezia, Galleria del Cavallino, Secondo Video-laboratorio, 16 gennaio-22 febbraio 1978
b/n, european standard, suono
1° generazione U-Matic 3/4" **0014_1 (2 cartelli, Auidovideo distribution), 0038_2 e 0038_3 attaccati, 0079_1 (cartello unico II gen.)**

Camera: Paolo Cardazzo
Mixer Video: Andrea Varisco
Produzione: Galleria del Cavallino

VTR & I

Michele Sambin

Venezia, Galleria del Cavallino, Secondo Video-laboratorio, 16 gennaio-22 febbraio 1978

b/n e col, european standard, suono (inglese e italiano)

Monitor: 1/2" Open Reel

Master: 1° generazione U-Matic 3/4" **0082_1 (titoli a mano Sambin, unico cartello), 0090_1 (titoli mixer, audiovideo distribution)**

Camera: Michele Sambin e Paolo Cardazzo

Mixer video: Andrea Varisco

Produzione: Galleria del Cavallino

Reporter

Mario Sillani

Venezia, Galleria del Cavallino, Secondo Video-laboratorio, 16 gennaio-22 febbraio 1978

b/n, european standard, no suono

1° generazione U-Matic 3/4" **0038_4 (no titoli, suono ambiente), 0079_2 (no titoli, no suono)**

Camera: Andrea Varisco

Mixer video: Paolo Cardazzo

Produzione: Galleria del Cavallino

Il tempo

Paolo Fassetta

Venezia, Galleria del Cavallino, Secondo Video-laboratorio, 16 gennaio-22 febbraio 1978

b/n, european standard, no suono

1° generazione U-Matic 3/4" **0087_1 (dopo spiegazione di Fassetta stesso, titoli II gen. unico cartello)**

Camera: Andrea Varisco

Mixer video: Paolo Cardazzo

Produzione: Galleria del Cavallino

ABC video

Lola Bonora, Carlo Ansaloni, Maurizio Cosua

Venezia, Galleria del Cavallino, Secondo Video-laboratorio, 16 gennaio-22 febbraio 1978

b/n, european standard, suono

1° generazione 1/2" Open Reel

2° generazione U-Matic 3/4" **0008 (titoli scritti a mano con sotto lettore 1/2", unico cartello)**

Camera: Andrea Varisco

Mixer video: Paolo Cardazzo

Produzione: Galleria del Cavallino

Video as no video

Luigi Viola

Venezia, Galleria del Cavallino, Secondo Video-laboratorio, 16 gennaio-22 febbraio 1978

b/n e col, european standard, suono (inglese e italiano)

1° generazione U-Matic 3/4” **0014_2 (titoli su video mixer, filodiffusione) e 0038_1 (titoli II gen. dopo prima parte col. due lingue)**

Camera: Andrea Varisco

Mixer video: Paolo Cardazzo

Produzione: Galleria del Cavallino

Alcune differenze (Some differencies)

Paolo Cardazzo e Peggy Stufi

Venezia, Galleria del Cavallino, Secondo Video-laboratorio, 16 gennaio-22 febbraio 1978

col, european standard, suono

1° generazione U-Matic 3/4” **0014_3 (titoli su video mixer) 0074_2 (unico cartello II gen)**

Camera: Paolo Cardazzo

Produzione: Galleria del Cavallino

La marcia del tempo (March of the time)

Paolo Cardazzo e Peggy Stufi

Venezia, Galleria del Cavallino, Secondo Video-laboratorio, 16 gennaio-22 febbraio 1978

b/n, european standard, suono

1° generazione 1/2” Open Reel **0074_3 (titoli scritti a mano)**

Camera: Paolo Cardazzo

Produzione: Galleria del Cavallino

The Swing (doc. Performance)

Alice trough reflection

Tina Keane

Venezia, Galleria del Cavallino, mostra Tina Keane e Rose Finn-Kelcey (7 dicembre 1978-10 gennaio 1979)

b/n, european standard, suono

1° generazione U-Matic 3/4” **0031_1 (titoli scritti a mano, unico cartello)**

Camera: Carlo Montanaro

Mixer Video: Paolo Cardazzo

Musica: Mozart

Produzione: Galleria del Cavallino

Progressione Geometrica (performance)

Claudio Ambrosini

Venezia, performance alla Bevilacqua la Masa, 15/5/1978, *Nuovi Media*

b/n, european standard, suono

1° generazione 1/2” Open Reel **0004_1 (no titoli)**

Camera: Andrea Varisco
Produzione: Galleria del Cavallino

VTR & I (performance)

Michele Sambin,
Venezia, performance alla Galleria Bevilacqua La Masa, 16 Maggio 1978 *Nuovi Media*
b/n, european standard, suono
Monitor: 1/2" Open Reel
Master: 1° generazione U-Matic 3/4" **0027_1 (no titoli)**
Camera: Paolo Cardazzo e Michele Sambin
Produzione: Galleria del Cavallino

Berenice (VERSIONE A COLORI)

Paolo Cardazzo e Peggy Stufi
Venezia, Galleria del Cavallino, Terzo Video-laboratorio, 14 gennaio-6 febbraio 1979
b/n e col, european standard, suono
1° generazione U-Matic **0029_2 (titoli II gen.)**
Camera: Andrea Varisco
Mixer Video: Paolo Cardazzo
Musica: Bach
Produzione: Galleria del Cavallino

Sahara

Mario Sillani
Venezia, Galleria del Cavallino, Terzo Video-laboratorio, 14 gennaio-6 febbraio 1979
b/n, european standard, suono
1° generazione U-Matic **0029_3 (titoli unico cartello II gen.), 0029_4 (titoli unico cartello II gen.), 0079_3, (titoli unico cartello II gen. uguale 0029_4)**
Camera: Andrea Varisco
Mixer Video: Paolo Cardazzo
Musica: McCoy Tyner, Ebony Queen (0029_3) Valley of Life, McCoy Tyner (0029_4)
Produzione: Galleria del Cavallino

Focus

Mario Sillani
Venezia, Galleria del Cavallino, Terzo Video-laboratorio, 14 gennaio-6 febbraio 1979
b/n, european standard, suono
1° generazione U-Matic **0029_5 (titoli unico cartello II gen.), 0079_4 (titoli unico cartello II gen.)**
Camera: Andrea Varisco
Voce: Susan A. Nickerson
Produzione: Galleria del Cavallino

Due Media (Esempi)

Mario Sillani

Venezia, Galleria del Cavallino, Terzo Video-laboratorio, 14 gennaio-6 febbraio 1979

b/n, european standard, suono

1° generazione U-Matic **0029_6 (titoli unico cartello II gen., 0079_5 (titoli unico cartello II gen.), 0090_5 (titoli blu su video mixer)**

Camera: Andrea Varisco

Musica: 2° parte Concerto per violino, Bach. 3° parte, Sketch, The modern Jazz Quartet

Produzione: Galleria del Cavallino

Il tempo consuma....

Michele Sambin

Venezia, Galleria del Cavallino, Terzo Video-laboratorio, 14 gennaio-6 febbraio 1979

b/n, european standard, suono **(inglese e italiano)**

Monitor: 1/2" Open Reel

Master: 1° generazione U-Matic 3/4" **0028_1 (no titoli), 0028_2 (cartello scritto a mano, inglese), 0028_3 (cartello scritto a mano, italiano), 0030_6 (parziale)**

Camera: Andrea Varisco

Produzione: Galleria del Cavallino

Urlo

Luigi Viola

Venezia, Galleria del Cavallino, Terzo Video-laboratorio, 14 gennaio-6 febbraio 1979

b/n, european standard, suono

1° generazione U-Matic **0026_1 (titoli unico cartello II gen.), 0088_6 (titoli mixer su sfondo blu, poi video è blu)**

Camera: Andrea Varisco

Mixer Video: Paolo Cardazzo

Produzione: Galleria del Cavallino

Riappropriazione di uno spazio

Maurizio Cosua

Venezia, Galleria del Cavallino, Terzo Video-laboratorio, 14 gennaio-6 febbraio 1979

col, european standard, suono

1° generazione U-Matic **0026_2 (no titolo, vs diverse), 0026_3 (no titolo, vs diverse)**

Camera: Andrea Varisco

Musica: Alexander Borodin, Piano quintet in C minore (finale)

Produzione: Galleria del Cavallino

Sax

Michele Sambin

Venezia, Galleria del Cavallino, Terzo Video-laboratorio, 14 gennaio-6 febbraio 1979

b/n, european standard, suono

Monitor: 1/2" Open Reel

Master: 1° generazione U-Matic 3/4” **0014_4 (titoli mixer su sfondo video, video blu), 0085_1 (titoli a mano, bruciato)**

Camera: Andrea Varisco

Produzione: Galleria del Cavallino

Uno-due-uno

Branko Mohorovic & Gianni Di Capua

Venezia, Galleria del Cavallino, Terzo Video-laboratorio, 14 gennaio-6 febbraio 1979

b/n, european standard, suono

1° generazione U-Matic **0085_2 (titoli unico cartello II gen.)**

Camera: Andrea Varisco

Mixer Video: Paolo Cardazzo

Musica: Egberto Gismonti & nana Vasconcelos, Quarto Mundo

Produzione: Galleria del Cavallino

Smoke Gets in your Eyes

Giovanni Soccol

Venezia, Galleria del Cavallino, Terzo Video-laboratorio, 14 gennaio-6 febbraio 1979

b/n e col, european standard, suono

1° generazione U-Matic **0028_4 (titoli unico cartello II gen.) , 0028_5 (titoli unico cartello II gen.), 0085_3 (titoli unico cartello II gen.)**

Camera: Andrea Varisco

Assistente: Carlo Montanaro

Musica: Smoke Gets In Your Eyes, The platters

Produzione: Galleria del Cavallino

Do you Remember this Movie (film)?

Luigi Viola

Venezia, Galleria del Cavallino, Terzo Video-laboratorio, 14 gennaio-6 febbraio 1979

Rifatta la seconda parte nel 1982

col, european standard, suono

1° generazione U-Matic **0033_2 (titoli nuovi audiovideo distrib. mixer), 0081_1 (cartello unico, titoli scritti a mano VS diversa, 1982), 0088_4 (cartello unico, titoli scritti mixer = 81)**

Camera: Paolo Cardazzo

Mixer Video: Andrea Morelli (seconda vs 1982)

Produzione: Galleria del Cavallino

Videosonata (da “Giorni”) (RIFARE MASTER doppia lingua)

Claudio Ambrosini

Venezia, Galleria del Cavallino, Terzo Video-laboratorio, 14 gennaio-6 febbraio 1979

col, european standard, suono

1° generazione U-Matic (inglese-italiano) **0014_5 (cartello unico mixer su video), 0081_2 (Cartello unico a mano, doppia lingua)**

Camera: Andrea Varisco

Mixer Video: Paolo Cardazzo
Produzione: Galleria del Cavallino

Zoom-mooz

Andrea Pagnacco

Venezia, Galleria del Cavallino, Terzo Video-laboratorio, 14 gennaio-6 febbraio 1979

b/n, european standard, suono

1° generazione U-Matic **0090_2 (titolo su sfondo video mixer), 0030_1 (titolo Cartello unico II gen.)**

Camera: Andrea Varisco

Mixer Video: Paolo Cardazzo

Musica: Nessun dorma, Turandot, Atto III

Produzione: Galleria del Cavallino

Ricomposizione

Luciano Celli

Venezia, Galleria del Cavallino, Terzo Video-laboratorio, 14 gennaio-6 febbraio 1979

b/n, european standard, suono

1° generazione U-Matic **0030_2 (titoli unico cartello II gen.)**

Camera: Andrea Varisco

Mixer Video: Paolo Cardazzo

Produzione: Galleria del Cavallino

Ordine Architettonico (doppia lingua)

Luciano Celli

Venezia, Galleria del Cavallino, Terzo Video-laboratorio, 14 gennaio-6 febbraio 1979

b/n, european standard, suono

1° generazione U-Matic **0030_3 (titoli unico cartello II gen.)**

Camera: Andrea Varisco

Produzione: Galleria del Cavallino

Immagini per un video

PierPaolo Fassetta

Venezia, Galleria del Cavallino, Terzo Video-laboratorio, 14 gennaio-6 febbraio 1979

b/n, european standard, suono

1° generazione U-Matic **0014_6 (Titoli mixer su sfondo video), 0030_4 (Cartello unico II gen)**

Camera: Andrea Varisco

Produzione: Galleria del Cavallino

Tempo quadrato (anche performance 1979 Ferrara Video Show)

Guido Sartorelli

Venezia, Galleria del Cavallino, Terzo Video-laboratorio, 14 gennaio-6 febbraio 1979

b/n, european standard, suono

1° generazione U-Matic **0029_1 (titoli unico cartello II gen.)**

Camera: Andrea Varisco

Mixer Video: Paolo Cardazzo

Produzione: Galleria del Cavallino

Duo per sax e cello

Michele Sambin

26/11/1979

col, european standard, suono

1° generazione U-Matic **0034_1 (unico cartello scritto a mano), 0080_1 (no cartello), 0090_7 (unico cartello scritto a mano)**

Camera: Andrea Varisco

Mixer Video: Paolo Cardazzo

Produzione: Galleria del Cavallino

Sax soprano due (DA FARE)

Michele Sambin

1980

b/n, european standard, suono

Monitor: 1/2" Open Reel

Master: 1° generazione U-Matic 3/4"

Camera: Andrea Varisco

Produzione: Galleria del Cavallino

Frammenti di uno spazio interiore

Luigi Viola e PierPaolo Fassetta

1980

col, european standard, suono

1° generazione U-Matic **0087_3 (titoli a macchina su sfondo colorato), 0088_5 (titolo unico mixer su video)**

Camera: Andrea Varisco

Produzione: Galleria del Cavallino

Nascita, sviluppo e morte di un'illusione

Guido Sartorelli

1981

col, european standard, suono

1° generazione U-Matic **0014_7 (Titoli mixer su sfondo video), 0033_1 (titoli mixer verdi)**

Camera: Andrea Varisco

Mixer Video: Paolo Cardazzo

Musica: Giovanni Morelli

Produzione: Galleria del Cavallino

Anche le mani invecchiano (Da fare)

Michele Sambin

1981

b/n, european standard, suono

Monitor: 1/2" Open Reel

Master: 1° generazione U-Matic 3/4"

Produzione: Galleria del Cavallino

LL Commercials

Les Levine

1982

col, european standard, suono

1° generazione U-Matic **0090_6 (no titoli)**

Camera: Andrea Varisco

Mixer Video: Antonio Morelli

Musica: Nat King Cole, *For all we Know*

Produzione: Audio & Video Distribution, Venice, Italy

3. Indice Interviste

1. Gabriella Cardazzo (1940)	46
2. Guido Sartorelli (1936-2016)	54
Contesto di formazione	54
Produzione artistica	58
3. Luciano Celli (1940-)	68
Contesto di formazione	68
Produzione artistica	70
Studio di caso	80
4. Mario Sillani (1940-)	85
Contesto di formazione	85
Produzione artistica	89
Studio di caso	100
5. Pier Paolo Fassetta (1948-)	105
Contesto di formazione	105
Produzione artistica	108
Studio di caso, Immagini per un video	116
6. Luigi Viola (1948-)	123
Contesto di formazione	123
Produzione artistica	126
Studio di caso	147
7. Claudio Ambrosini (1949-)	158
Contesto di formazione	158
Produzione artistica	162
8. Michele Sambin (1951-)	177
Studio di caso	177

1. Gabriella Cardazzo (1940)

Venezia, 16/02/2015

L.P.: La cosa che mi interessa in questa intervista è avere il suo punto di vista sulle attività della galleria del Cavallino non solo per la produzione video; ho notato, ad esempio, che lei intratteneva molti rapporti con istituzioni inglesi e ho trovato anche molto materiale, lettere e contatti con artisti a New York, in America e Canada. Quindi mi interessa il suo punto di vista e la sua esperienza a partire dal 1966, quando inizia la vostra gestione dopo quella di suo padre e suo zio, fino al 1987, momento in cui, se non mi sbaglio, finisce la sua esperienza da gallerista.

G.C.: Sì, ho lasciato nell'87 perché il contesto era già molto cambiato. Per quanto riguarda gli anni Settanta, mentre in campo politico e sociale in Italia era in un momento drammatico, quello del terrorismo e di certi cambiamenti al livello politico/sociale, per me è stato il periodo più interessante. Quando si parla di video è chiaro che i movimenti importanti sono nati tra l'America e l'Europa; c'erano parecchie correnti ma Nam June Paik era già all'epoca il più conosciuto per aver dato il via all'uso delle tecnologie. Ma in America c'erano più possibilità; in Italia l'arte era e forse è ancora oggi più basata sull'immaginazione, sulla fantasia, non si faceva un grande uso di tecnologia. Devi anche pensare che in Italia non c'erano soldi, non si sapeva come riuscire a pagare l'affitto mensile della galleria ma c'era una grande collaborazione, sia per l'organizzazione delle mostre, che per gli altri settori. Nel *bookshop*, ad esempio, avevamo una cospicua collezione di libri sull'arte e di trattati veramente eccezionali. Copie di molti di questi volumi dovrebbero essere alla Biennale di Venezia, perché io li vendevo all'archivio storico che, ahimè, ora è finito malissimo. Alla galleria del Cavallino c'era anche un settore dedicato alla proiezione delle pellicole, anche in collaborazione con Carlo Montanaro. Eravamo dei mistici e credevamo totalmente in quello che facevamo. Essendoci una crisi economica in atto non c'era il *business*, per cui abbiamo vissuto quegli anni con una grande energia; per me è stato il periodo più bello, anche perché si cominciava a conoscere i movimenti che venivano dall'America, erano delle ricerche anche in campo scientifico, non c'erano più solo arte e pittura, l'arte visuale era una forma di ricerca.

L.P.: Cosa cambia negli anni Ottanta?

G.C.: Prima c'erano stati anni di ricerca e di scoperta; con la Transavanguardia cambia tutto. Io ho trovato quest'ultima corrente molto ambigua e terribilmente commerciale. È incredibile, io ho lavorato per tutto il periodo in cui politicamente comandava la Democrazia Cristiana, ma non abbiamo mai avuto nessuna interferenza con il partito. La cosa è cambiata con l'avvento dei Socialisti...se noi guardiamo i tempi stava cambiando tutto dal '77, mutava la situazione veneziana ma tante cose succedevano anche nel mondo.

L.P.: Questi sono gli anni '70, ma le attività di tuo fratello e tue iniziano dal '66. In questo progetto sto intervistando alcuni degli attivi che sono stati più attivi alla galleria e tutti individuano nel '68 l'anno di svolta nella loro prassi artistica. Mi chiedevo se nella galleria c'è stata una continuità dal '66 in poi o se il '68 è stato vissuto anche da voi galleristi come un anno di cambiamento.

G.C.: Per noi il '68 non ha significato quasi nulla. Ora che gli artisti tirino fuori il '68 in Italia mi pare un po' una forzatura, perché in Italia è arrivata un'eco, non è stato il cambiamento che è

successo a Barkley, in America. Lì si stava combattendo una guerra. Poi è chiaro che gli artisti si sentissero più in prima linea di noi. In realtà per noi il '68 non è significato quasi nulla perché c'era una grande difficoltà nel portare avanti la galleria. Eravamo anche un po' inibiti da ciò che rappresentava nostro padre, il quale aveva aperto una strada che non era facile da proseguire. Carlo Cardazzo amava prima di tutto l'arte contemporanea, ma non solo quella pittorica, anche la fotografia e il cinema. Quegli anni erano molto difficili finanziariamente anche perché i collezionisti c'erano, molto più allora di adesso, ma le opere d'arte non costavano tantissimo; il grande *boom* è avvenuto negli anni '80. Forse i video e il discorso che faceva mio fratello, forse lì può esserci il segno di una ricezione delle tematiche affrontate nel '68. Ma come lavoro di galleria no, non è cambiato nulla.

L.P.: Ma al di là del video, più in generale, come avveniva la selezione di artisti? Io ho guardato tutti i cataloghi dal '64/65 fino all'80 e mi rendo conto che al di là di alcune retrospettive su artisti importanti, veneziani e non, negli altri casi si tratta per lo più di nuove proposte. C'era una rete di qualche tipo? Andavate in giro a selezionare gli artisti, vi affidavate a qualche critico o erano loro - critici e artisti - a presentarsi da voi?

G.C.: A seconda dei casi poteva succedere in un modo o nell'altro. In quegli anni i grandi patroni erano sempre i critici per cui inizialmente ci siamo affidati molto a loro. Erano gli anni di Achille Bonito Oliva, di Umbro Apollonio, di Marchiori. Anche se ci sarebbe piaciuto molto poter essere gli unici a selezionare gli artisti dovevamo affidarci anche ad altri. Facevamo una mostra ogni 13 giorni, eravamo senza computer, senza nessuno dei sistemi tecnologici odierni ma si faceva comunque di tutto e nel momento in cui noi iniziavamo una mostra già c'era chi veniva a portare il materiale per la successiva. Era inevitabile affidarsi ai critici anche se a volte la sentivamo come un'imposizione. Per questo, più tardi, negli anni Settanta, mio fratello ed io abbiamo iniziato a viaggiare e la mia ricerca, diversamente da quella di mio fratello Paolo inizialmente più rivolta verso l'est europeo, è partita dall'Inghilterra; per questo ho proposto moltissime mostre d'inglesi. Nei primi anni, primi sette/otto anni, gli artisti venivano anche da noi. Claudio Ambrosini una volta mi disse di essere rimasto piacevolmente sorpreso perché era stato subito accolto. Era così, noi lavoravamo con passione e volevamo continuare il discorso di nostro padre; trattenevamo solo il 30% e solo in caso di vendita. A quei tempi a Milano le gallerie solitamente trattenevano il 50%, il 60%, a volte anche l'80% e a New York arrivavano fino al 100%.

L.P.: E quindi voi non portavate avanti un unico discorso. La vostra apertura non prevedeva nessuna selezione?

G.C.: Chiaro, fino ad un certo punto. Ma poteva esserci il figurativo, l'Optical, la Pop, qualsiasi tendenza artistica, non esistevano categorie, è sbagliato anche oggi fare delle categorie.

L.P.: Quindi non avete appoggiato determinate correnti nello specifico. Alcune gallerie si caratterizzano e s'identificano mentre la vostra no, e questo deve aver certo influito sulla fortuna successiva della galleria del Cavallino. Una cosa simile è avvenuta con gli artisti multimediali di quegli anni, che non appartenendo ad una corrente o ad una disciplina specifica sono stati spesso messi da parte perché non categorizzabili. Ma quando tu dicevi "alcuni critici venivano imposti" cosa intendi?

G.C.: Imposti nel senso che noi sapevamo che quel critico poteva suggerirci e appoggiarci e che il suo punto di vista aveva un certo 'peso'...i critici avevano in mano la situazione dell'arte contemporanea di allora, per cui era un piccolo compromesso affidarsi a loro e alle loro opinioni. Ci

veniva offerto una sorta di pacchetto. All'epoca non ricordo una situazione di tale corruzione come quella di oggi perché l'obiettivo non era il *business*. Loro promuovevano determinate correnti o artisti anche perché aumentava il loro prestigio – chiaro. Se c'era corruzione era molto nascosta, non era così palese come appare oggi. Non si sapeva, non si parlava, non si conosceva...il rapporto con il potere c'è sempre stato, non credo che nessuno nella storia si sia potuto salvare. Ma nonostante ci appoggiassimo ai critici era più forte e più urgente la possibilità di fare e di avere un nostro pubblico. Se tu vedi nei cataloghi ci quasi sempre i critici, loro erano spesso il collegamento tra il museo, l'istituzione, le altre gallerie e l'artista...il critico era un personaggio politico.

L.P.: Ma eravate voi che contattavate il critico o erano loro che ogni tanto passavano a proporsi alla galleria?

G.C.: Entrambi, il nome della galleria del Cavallino era molto prestigioso. Oggi è chiaramente cambiato tutto.

L.P.: Quindi da una parte c'erano i critici. E le riviste? Che uso facevate delle riviste? Erano un punto di riferimento?

G.C.: Sì, le riviste erano un'altra fonte di conoscenza dell'epoca. Io mi ricordo Giancarlo Politi che veniva sempre con la valigetta. A quel tempo forse *Flash Art* era il meglio che si potesse sfogliare, anche se noi cercavamo sempre di non vincolarci solo a una "corrente". La nostra filosofia come ti spiegavo è sempre stata quella di avere un nostro equilibrio, di non farci mai influenzare. *Flash Art* era dedicata all'arte concettuale per cui poteva interessarci ma prendeva una sua direzione troppo forte, noi avevamo invece un'idea molto aperta...*Flash Art* era comunque la rivista più moderna fra tutte, *Bolaffi* molto meno, si guardava per le quotazioni, poi c'era *Art Forum*. Seguivamo poi *Studio International* e *Panorama* per avere uno sguardo sull'Europa e l'America.

L.P.: Verso la fine degli anni Settanta la partecipazione dei critici alle attività della galleria si attenua e questo riguarda in particolar modo le opere in video prodotte. C'è una ragione particolare per cui succede questo?

G.C.: Beh, certo, il video era nuovo. Uno dei pochi ad interessarsene è stato Ernesto Francalanci. In Inghilterra il video ha avuto più fortuna; lì c'erano David Hall e il suo gruppo e il nuovo mezzo non era solo inteso come supporto o strumento per l'opera, era anche una materia di studio. In Italia questo non succedeva e tutt'ora stenta ad accadere. Nei paesi protestanti c'è una visione molto più scientifica dell'arte, qui in Italia abbiamo invece una formazione più umanistica. Ricordo che inizialmente vari critici come Celant, Bonito Oliva e Apollonio si erano interessati al video ma solo per poco; altri critici non considerarono mai il video come uno strumento artistico perché venivano da una situazione umanistica. Dal mio punto di vista però è stata Maria Gloria Bicocchi quella che ha iniziato veramente in Italia, tutto il resto viene da lei.

L.P.: Quindi, tornando a ciò che si diceva sui cataloghi delle mostre alla galleria verso la fine degli anni Settanta, il motivo per cui molti artisti scrivono di se stessi e non vi è la mediazione dei critici è dovuto al fatto che quest'ultimi si rifiutavano di parlarne e di considerare i video come forme artistiche?

G.C.: Sì, ma si trattava anche di una scelta 'gestionale' di mio fratello e mia. A nostro parere era più giusto che scrivessero gli artisti e poi non credo ci fosse tantissimo da dire, era più da vedere. Sì

trattava inoltre, a mio parere, di esperimenti, certo importantissimi. Ma in Italia se parli con le persone ti accorgi che per molti non è ancora chiaro cosa c'entri il video con l'Arte. Vanno alla Biennale e dicono «non ho neppure visto i video, ma cosa c'entra il video?» e io chiedo «ma allora cosa intendi tu per arte». In Italia tutti si riferiscono sempre alla pittura, al quadro ed è necessario anche che il contenuto sia chiaro, se no sembra che gli studiosi e il grande pubblico vada in crisi. Evolutivamente non siamo andati molto avanti, ora siamo indietro di vent'anni, quando ero alla galleria del Cavallino avevo un pubblico molto colto e ora invece non intendono la video arte, che a me sembra potentissima. Ma il problema è questo, se ne parla poco perché non c'è *business*, perché non i video sono vendibili, perché non c'è un mercato, a meno che non si parli di Bill Viola. In quest'ultimo caso è il nome, il marchio che compri. Pensando ai video prodotti dalla galleria del Cavallino credo che sia stata n'esperienza molto importante e che sia testimonianza di un'apertura mentale. A quel tempo il fatto che ci interessavamo di qualche cosa che sembrava così lontana dimostra che la nostra galleria si adattava a tutto, era straordinaria. Ho passato interi periodi a New York dalla fine degli anni '70 fino alla metà degli anni '80, più o meno, e lì non si pensava assolutamente alla divisione tra le discipline, ma chiaramente erano anni che dal punto di vista finanziario erano molto diversi da quelli italiani. A New York gli spazi non costavano nulla e poi il grande danno nel settore dell'arte figurativa è stato l'avvento delle aste che ha totalmente rovinato il mercato. *Arte* è diventato sinonimo di giocare in borsa e non c'entrava più nulla il nome dell'artista; era un modo come un altro per una banca Giapponese di comprare una sede di Londra attraverso un Van Gogh, ma il Van Gogh diventava un pretesto, una merce di scambio.

L.P.: Di che anni stiamo parlando?

G.C.: Fine anni Settanta.

L.P.: L'asta quindi come concetto prende importanza alla fine degli anni Settanta?

G.C.: No, che io mi ricordi anni '80, negli anni '80 era già potente.

L.P.: Ma sfogliando la rivista Bolaffi si può notare che già all'inizio degli anni '70 si parla di aste.

G.C.: Hai ragione, ma non avevano quel potere lì. Le aste degli anni Settanta penso si riferissero per lo più ad artisti dell'800...era tutto molto contenuto e molto controllato.

L.P.: Poi c'è stato il boom.

G.C.: Le aste facevano quello che volevano, comandavano loro.

L.P.: E quindi la situazione è diversa...tu mi stavi parlando di New York, America, ma in Italia la situazione è diversa. Nam June Paik e Bill Viola hanno avuto una notorietà incredibile sicuramente per la loro bravura, ma non credi che siano stati anche molto aiutati ad emergere?

G.C.: Non conosco bene la situazione di Nam June Paik, perché erano ancora anni '60. Per quanto riguarda Bill Viola è sempre stato bravo, ma era anche un grande lavoratore, non potrei pensare chi veramente ha creato Bill Viola se non lui stesso. Non credo che sia stato così appoggiato da qualcuno in particolare. Secondo me Bill Viola si è creato da sé perché era molto bravo; poi certo, quando uno è molto bravo anche il potere si inchina e ancora adesso fa le cose per sé. Per cui è stato veramente bravissimo, ci sono degli esempi di artisti americani che non hanno avuto niente dietro.

Non vedo nessuno dietro le spalle di Bill Viola.

L.P.: Quindi secondo te non c'è stato nessun diverso trattamento tra gli artisti americani e quelli italiani quando si parla di video?

G.C.: Sono due situazioni diverse. Io non sottovaluto mai l'Italia, per me c'è stato un momento in cui eravamo al centro dell'Europa, in quegli anni si parlava sì d'Europa ma in maniera molto vaga, si parlava dell'America ma si parlava soprattutto dell'Italia, perché noi siamo un popolo "balordo" ma anche sempre all'Avanguardia. All'epoca si parlava poco di Amsterdam, di Londra pochissimo, Londra era un mistero, negli anni '60, a parte la Pop Art, non mi viene in mente nulla. Tutta l'Inghilterra era nebulosa, c'era Hokney ecc. ma l'Italia era un paese molto più importante, la Francia era scomparsa dopo Vasalery, per cui si parlava dell'America e allora c'era la situazione Californiana e c'era la situazione Newyorkese, si parlava in Italia di Milano, di Lucio Amelio, in Germania si parlava di Beuys, ma l'Italia allora aveva una posizione molto particolare, molto forte. Ai tempi di mio papà Milano era il centro del mondo.

L.P.: Ma in Italia - da quello che si impara dai libri di Storia dell'Arte - nel '64 c'è stata la vittoria di Robert Rauschenberg e da quel momento si è sentito molto forte lo spostamento dell'asse a New York.

G.C.: Più che altro negli Stati Uniti avevano i soldi, in Italia era finito il periodo d'oro...ma anche no, non era finito ovunque. Milano era ancora un centro importante e quando lavoravo alla galleria del Cavallino eravamo ancora in una situazione evolutiva, ho avuto la fortuna di lavorare in uno dei periodi più interessanti. Quello di mio padre non ne parliamo, ma lì si parlava di albori, il nostro è stato un periodo di grande arricchimento. Noi eravamo informatissimi, noi parliamo oggi delle potenzialità della rete ma io sapevo tutto di quello che succedeva a New York, non so come ma noi sapevamo tutto. Quando andavo lì io ero in contatto con tutte le librerie, io avevo cercato di fare anche qui a Venezia nel nostro bookshop un reparto dedicato, andavo nelle librerie newyorkesi, prendevo tutti i titoli e ordinavo di tutto. Poi c'era il padiglione del video a Venezia. Io credo poi che qui a Venezia abbiamo avuto una grande fortuna, quella di avere la Biennale e anche se, poiché comandava, chiudeva le porte (e lo fa ancora di più ora), era comunque una fonte inesauribile per noi galleristi.

L.P.: Dal punto di vista degli artisti invece...quali erano i vostri rapporti effettivi con la Biennale? All'archivio della Biennale i video ci sono quindi sicuramente c'è stato uno scambio riguardante i video.

G.C.: Dipendeva da chi c'era alla Biennale in quel periodo. Apollonio s'interessava di tutto. Nel momento - e qui siamo più avanti, tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta - in cui sono arrivati i socialisti la situazione è totalmente cambiata e i rapporti si sono raffreddati. Quando me ne sono andata dalla galleria del Cavallino, nel 1987, continuavamo ancora a mandare tutte le nostre pubblicazioni all'A.S.A.C. Fino a che non abbiamo chiuso era diventato quasi un rituale mandare le cose alla Biennale, ma la vera collaborazione c'è stata solo nel periodo di Apollonio e poi con Wladimir Dorigo, il più grande curatore, quello bravissimo con cui noi collaboravamo. La Biennale dava comunque la possibilità di incontrare gli artisti e questo per noi galleristi era fondamentale. Andavi in Piazza S. Marco e c'era la possibilità di incontrarli, erano persone che si potevano contattare. Io non ho mai avuto problemi con gli artisti, sempre avuto problemi con quelli che rappresentavano gli artisti. Mi dicevano sempre...se devi comprare compri da me. Ma io difendo

l'artista, raramente difendo il gallerista o il mercante d'arte, perché l'artista è in fondo autonomo, per cui lo difendo sempre. Come abbiamo sempre fatto alla galleria del Cavallino.

L.P.: Quando gli artisti parlano di Paolo Cardazzo lo ritraggono come un personaggio molto silenzioso e attribuiscono a questo e alla sua poca capacità commerciale il fatto che i video non siano stati apprezzati. Voi avete avuto molti rapporti sia con gli Italiani sia con il contesto internazionale e non riesco a spiegarmi perché la galleria è decaduta. Inoltre, il nuovo mezzo poteva non essere capito in Italia, ma all'estero stava dando i suoi frutti. Come mai secondo lei non c'è stato nessun tipo di conoscenza o di diffusione. A New York se ne parlava? Nell'archivio privato di Michele Sambin è conservata una sua lettera in cui scrive a Sambin che poteva andare a The Kitchen, anche se poi non se n'è fatto più nulla.

G.C.: Sì, perché sono cambiati i tempi, io credo che tutte le storie abbiano un inizio e una fine, io me ne sono andata dalla galleria del Cavallino perché volevo fare cose mie, ho cominciato a fare Cinema e ho iniziato un'attività dove mi sentivo più libera, perché prima mi portavo dietro la storia di mio padre e come puoi immaginare era una storia insuperabile. Le cose finiscono perché si esauriscono, non decadono ma si esauriscono. Se le cose non sono successe con i video io credo che ci siano due ragioni: perché non potevano succedere, anche andando in America e alla Kitchen molto probabilmente non erano considerati neppure interessati. In quel periodo sperimentale, che ricordo come molto divertente, si era anche in un ambiente culturalmente limitato. Un conto è Bill Viola, dove dietro ci sono montagne di soldi, perché lui è sponsorizzato con grosse somme; un conto sono i nostri artisti italiani, che per quanto interessanti potessero essere non avevano i mesi e gli strumenti per 'sfondare'. Perché non siamo riusciti a mostrarli in giro? Forse perché anche gli artisti dovevano accontentarsi di aver avuto la fortuna di sperimentare e non pensare che da quello che loro facevano poteva nascere qualche cosa di molto diverso. In verità molti di loro, almeno per altre cose, sono conosciuti. Ambrosini è un musicista conosciuto, Sambin si dedica al teatro e anche Sillani era molto bravo. Poi gli altri, diciamo la verità, Fassetta è fotografo e non poteva andare più in là. E' ovvio poi che l'artista vuole, vuole, vuole, ma non si rende conto della difficoltà, se non è andata è perché non è andata. Ora quegli esperimenti si devono guardare come parte della storia artistica culturale italiana.

L.P.: Sì, a me non interessa dare una definizione e dire questa è arte, questa non lo è, mi interessa riconoscere che c'è stato un centro di produzione a Venezia, riconoscere che in questa città collegata a Padova vi era della sperimentazione video. M'interessa rilevare che questa realtà era fortemente diversificata, c'erano i film sperimentali d'artista e c'era una Cooperativa di Cinema Indipendente attiva; ma oggi non se ne parla, così come non si parla del fatto che alla galleria del Cavallino vengono fatti vedere molti film. Poi gli artisti, tutti loro, in qualche modo sono andati avanti, chi seguendo la propria professione, chi no, ma a me interessa rilevare questa sperimentazione, con il seno di poi, cercare di portarli alla luce nella loro giusta dimensione: nella ricerca storica è giusto tenere in considerazione questo 'fatto'. Ricostruendo quello che ho trovato in archivio è dal 1973 che iniziano i contatti tra Paolo Cardazzo e Maria Gloria Bicchieri e quel mezzo che inizialmente usate come documentazione, scoprite che può essere utilizzato anche dagli artisti. Poi vi sono i contatti con Luciano Giaccari, con gli Inglesi, con la Feldman Gallery che curava artisti del calibro di Beuys, Willoughby Sharp, Douglas Davis. Quest'ultimo, per esempio, ha fatto la performance *Reading Marx* (1976) alla Fiera dell'Arte di Bologna nel 1976, proprio al vostro stand.

G.C.: In verità questi artisti non li frequentavamo molto. Ecco, una galleria che si era molto interessata era l'Attico, a Roma, con Sargentini. Era quello che aveva fatto delle cose

interessantissime, Sargentini faceva un po' il tipo di attività del Cavallino, era una fucina, un *workshop*, un po' come il Cavallino, ma diciamo che ai quei tempi lo facevano in pochi.

L.P.: Quindi non è come nella visione degli artisti che raccontano Venezia come una città provinciale e chiusa?

G.C.: No, Venezia non è mai stata provinciale, mai, le possibilità erano sicuramente maggiori a Roma e Milano, ma Venezia è una città molto colta, c'erano grandi collezionisti, i centri sono quelli dove ci sono grossi collezionisti. Quello che succede a Berlino, succede perché c'è chi compra. Questo fatto di essere contro Venezia è tipico dei Veneziani, ma non è vero, era una città vivissima, era una città diciamo così, forse un po' pigra, forse un po' bizantina, è chiaro che andando a Milano, dove c'era una frenesia, era una diversa forma di vita. E lo è tuttora, è ancora un centro importante.

L.P.: So che è un punto doloroso, ma la galleria del Naviglio? Visto che si sta parlando di Milano. Angelica Cardazzo mi ha anticipato com'è avvenuto il distacco.

G.C.: Sì, dalla morte di mio padre o subito dopo è cominciata la divisione; mio padre è morto nel '63 e mio zio faceva una politica molto diversa e noi non eravamo d'accordo. Quello che mi dispiace molto è che pare che dell'archivio del Naviglio - da quanto ha detto Luca Massimo Barbero - non esiste più nulla, neppure della parte che riguarda mio padre.

L.P.: Quindi non c'è stato nessun tipo di collaborazione, di scambio.

G.C.: No, no non riesco a pensare a nessun artista, forse Azzaroni...Ma no, perché Azzaroni che era Naviglio con mio padre credo poi sia passato al Cavallino.

L.P.: Ma che politica aveva il Naviglio? Che differenze?

G.C.: Era commerciale.

L.P.: La galleria del Naviglio è generalmente conosciuta per aver ospitato tra le prime i lavori di Lucio Fontana e di Jackson Pollock ad esempio. Ma dalle mie ricerche risulta anche che al Naviglio 2, la succursale della galleria del Naviglio a Venezia aperta nel 1968, nel 1972 sia stato ospitato l'evento *Tv Out* in collaborazione con Maud e Luciano Giaccari e con una serie di artisti. Ti ricordi qualcosa di questo evento?

G.C.: No e, come ti dicevo, credo purtroppo che mio cugino viva in barca e che quindi sia andato tutto disperso. Riguardo ai videotape io non ho nessun ricordo che Renato, mio zio, abbia collaborato con noi e nessun ricordo di questo evento. In generale, la sua programmazione dal nostro punto di vista era troppo commerciale, faceva mostre da vendere, e poi mio zio credo che politicamente fosse molto Socialista per cui le mostre erano di un certo tipo, doveva andare bene ad un certo pubblico. Non c'era una scelta artistica, diciamo così; erano scelte di mercato.

L.P.: Quindi voi negli anni '70 come vi ponevate nei confronti delle varie correnti politico/culturali?

G.C.: Mah, io e mio fratello non ci siamo fatti coinvolgere da questi aspetti. Noi abbiamo avuto la fortuna che alla morte di mio padre avevamo una collezione importantissima per cui potevamo essere molto indipendenti. I periodi DC e PC che ha attraversato Venezia erano più accettabili. Ora

è inaccettabile quello che sta succedendo. Veramente inaccettabile. Ricordo dell'ingerenza della politica, come ti dicevo, solo alla fine degli anni Settanta. Un artista, non ricordo chi, mi disse che se volevo avere udienza da qualcuno di importante e influente nel mondo dell'arte, che non ti dico chi fosse, dovevo iscrivermi al partito socialista...lo ricordo perché mi è sembrata così strano e inusuale...credo che il periodo di Craxi abbia influito tantissimo.

L.P.: Sì, in tutte le interviste gli artisti dichiarano che verso la fine degli anni Settanta cambia il clima politico e culturale, ma anche nell'archivio della Galleria del Cavallino stesso è visibile una rottura.

G.C.: Assolutamente; era il periodo di Regan e della Thatcher, si era perso un misticismo che non c'era più, dovevamo diventare più realisti. L'America era un paradiso quando andavo io, c'era un'enorme facilità a incontrare gli artisti, era un fiume in cui tu potevi andare da Richard Serra, da Oppenheim. Questo flusso si è chiuso perché è entrata la borsa, le case d'asta, le quotazioni degli artisti, l'artista stesso ha dovuto fare quelle scelte. Londra era sempre un discorso a parte, ma anche in quel periodo in Inghilterra io mi ricordo che non costava nulla comprare i quadri, c'erano pochissime gallerie, c'era Nigel Greenwood, qualche galleria a Covent Garden. Non c'era certo il mercato di adesso. Io credo che il punto di svolta sia stato quando in una galleria di New York Beuys rispondeva alla gente che andava e gli chiedeva «dov'è la mostra?», «Io sono la mostra». Lì tutti hanno iniziato a pensare: cosa compro quindi? Quello che Beuys diceva era straordinario ma era impossibile. Gli artisti hanno bisogno di guadagnare come tutti, che il loro lavoro venga riconosciuto. Ma il discorso di Beuys era un discorso giustissimo e lì entriamo in campo filosofico, nell'essenza. Non si poteva entrare in un ambito del genere. Successa la cosa di Beuys le gallerie hanno pensato, eh no, devo anche mangiare e le gallerie devono mangiarci. E quindi sono tornati alla cornice ed ecco creata la Transavanguardia.

L.P.: Quindi anche tu sostieni che la Transavanguardia è una scelta a tavolino, politica, di mercato.

G.C.: Ma secondo me era anche peggio. Secondo me con la Transavanguardia entravano i soldi neri. È un discorso molto complesso, perché portando su i prezzi alle stelle si riciclava molto denaro sporco. Era tutto un bidone, tutta una bolla, i soldi neri sono entrati con la Transavanguardia, e poi con le aste. Io me ne sono andata sdegnata da quella situazione che intuitivo stava andando in una direzione che non mi piaceva più.

2. Guido Sartorelli (1936-2016)

Lido di Venezia, 29/01/2015 e 4/02/2016

Contesto di formazione

L.P.: Tu nasci a Venezia nel 1936. Qual è la tua formazione?

G.S.: I miei studi sono anomali rispetto alla formazione 'tradizionale'. Dopo essermi diplomato Capitano di Lungo Corso e aver navigato come Allievo Ufficiale in Medio Oriente, ho fatto gli esami per entrare all'Accademia di Belle Arti di Venezia che però ho frequentato soltanto per due anni perché mi ero accorto che quegli studi erano veramente poco soddisfacenti (avevo scelto anche un maestro sbagliato, Guido Cadorin, titolare della cattedra di pittura). Mi sono quindi messo a vendere macchine per ufficio, dipingendo nel contempo nel modo che io ritenevo giusto e dedicando le mie prime personali al *Galileo* di Bertold Brecht (Fondazione Bevilacqua La Masa, 1964) e al *Processo* di Kafka alla Galleria Santo Stefano a Venezia (1966). Poi è arrivato il 1968 che ha cambiato le forme e i contenuti della mia arte. Il linguaggio non poteva essere più figurativo e tradizionale né la rivoluzione poteva essere espressa attraverso il contenuto. Ciascuna disciplina, per poter contribuire alla contestazione generale del passato, doveva essere rivoluzionaria attraverso il proprio specifico linguaggio. Era dunque la strada delle avanguardie da dover aggiornare e proseguire.

L.P.: L'esigenza di rinnovamento immagino fosse dovuta anche al contesto in cui ti trovavi. Tu ad esempio, partecipavi alla Biennale di Venezia come visitatore. Guardando i cataloghi delle varie Edizioni della Biennale negli anni Sessanta si può notare che le mostre consistevano ancora per lo più in pittura e scultura e il dibattito – a parte alcune novità - era concentrato tra il figurativo e l'astratto, almeno fino all'arrivo di Robert Rauschenberg (1964). L'attenzione a questo punto si sposta verso gli Stati Uniti e contemporaneamente in Italia si fa strada l'Optical. Quanto è stato forte per te e per gli altri artisti veneziani con i quali hai collaborato l'impatto con l'arte otreoceano?

G.S.: Certamente, come tutti, anch'io avevo preso atto del passaggio della leadership da Parigi agli Stati Uniti e del conseguente cambiamento del linguaggio dominante che ora era quello della Pop-Art. Non posso dire che tutto ciò mi entusiasmasse. Insomma ero un po' estraneo alla questione pur avvertendo la clamorosa importanza dell'avvenimento.

L.P.: Mentre, dall'altro lato e più localmente, vi era lo Spazialismo Veneziano. Su di te ha influito di più questa corrente?

G.S.: Gli artisti veneziani di quella tendenza (soprattutto milanese) mi piacevano. Edmondo Bacci, Gino Morandis, Gaspari frequentavano molto la galleria del Cavallino insieme al gruppo di noi più giovani (Ambrosini, Viola, Sambin, Perusini e altri). Emilio Vedova non l'ho mai visto in galleria ma con lui, per un certo periodo, ho avuto molti contatti serali telefonici perché, essendo io stato il Segretario Provinciale della CGIL-Artisti, pensava che potessi avere un ruolo di rilievo nella difesa dei Magazzini del Sale - gli allora Saloni minacciati dell'abbattimento - dove lui aveva il suo studio ideale, essendo molto grande e vicinissimo a casa sua.

L.P.: Si tratta dell'azione a difesa della sopravvivenza dei Magazzini del Sale, cui Paolo Cardazzo dedica un video di documentazione?

G.S.: Sì, in quell'occasione erano stati invitati alcuni protagonisti dell'arte veneziana del tempo intervistati sull'argomento e ripresi da Paolo Cardazzo. Tra di loro vi erano Mazzariol, Marchiori, Deluigi, Scarpa, Elena Bassi, Dorigo, Bondi, Francalanci, Nonveiller e il sottoscritto. La galleria del Cavallino aveva pubblicato anche un quaderno con la riproduzione di tutti i ritagli degli articoli apparsi sulla stampa cittadina, nazionale e internazionale. La copertina era di Vedova e il testo introduttivo di Giulio Carlo Argan.

L.P.: Quindi Vedova e il contesto veneziano spazialista non hanno influito sul tuo percorso. La scelta del video sarà una scelta più ideologica? Inoltre mi chiedevo quale fosse il rapporto tra arte e politica visto che tu partecipi attivamente al sindacato.

G.S.: Si trattava di una scelta ideologica, ma solo dal punto di vista artistico. Ero impegnato sui diritti civili ecc. ma neppure tanto, ero invitato sempre a iscrivermi alla commissione culturale del Partito Comunista Italiano (PCI) ma non mi è mai interessato entrare. L'impegno della sezione veneziana del sindacato è stato quello di occuparsi, per quanto fu possibile, delle istituzioni cittadine artistiche: vale a dire la Biennale, Ca' Pesaro e la Fondazione Bevilacqua la Masa, contribuendo a rinnovarle soprattutto nei loro Statuti.

Nel contempo come sindacato ci tenevamo lontani dall'impegno sulla *Legge del 2%* che, invece, interessava le sezioni nelle altre città perché consentiva agli iscritti, attraverso la partecipazione ai concorsi, l'ottenimento di lucrosi incarichi. Questa legge obbligava (e obbliga tuttora) a devolvere appunto il 2% del costo di qualsiasi opera pubblica (tribunali, ospedali, impianti sportivi, ecc.) alla realizzazione sul sito di opere d'arte che tuttavia, parlo almeno di quegli anni, erano quasi sempre mediocri. Si trattava soprattutto di mosaici, fontane, statue, ecc. che ad alcuni di noi apparivano incongrue rispetto al contesto architettonico e contribuivano a banalizzarlo invece che ad arricchirlo. Intorno a tutto ciò c'era una forte competizione di tipo clientelare. Una volta fui nominato anch'io nella commissione giudicatrice e fui subito attorniato da sospette amicizie. Io, di fronte a mascherate o palesi offerte di favori in cambio dell'incarico, rispondevo semplicemente che avrebbe vinto il migliore senza sbilanciarmi a favore di qualcuno. Fatto sta che con mio sollievo ricevetti dalla sede centrale di Roma una raccomandata dove venivo "sollevato dall'incarico". Pare sia stato l'unico caso del genere.

L.P.: Per tornare alla domanda, gli studi che sono stati fatti, ad esempio, sull'arte durante il periodo fascista, dimostrano una determinata relazione tra artisti, regime e sindacati e questo fenomeno sembra protrarsi fino agli anni Sessanta, sebbene in modalità diverse.

G.S.: Certamente la pratica politico-clientelare è proseguita ben oltre il periodo fascista. Dopo la guerra, il partito dominante nella cultura era il Partito Comunista Italiano e quindi il linguaggio era realista-figurativo. Le note indicazioni di Togliatti, il suo Segretario, furono molte e clamorosamente chiare su quali binari formali e contenutistici dovevano seguire gli artisti che avrebbero ottenuto il suo forte e prezioso appoggio, mentre l'arte d'avanguardia era bollata come sterile esercizio borghese e inutile alle masse popolari. Il protagonista in quell'area, in quel tempo, come ognuno sa, fu Renato Guttuso, ma il corteo di artisti - ostinatamente aiutati dal Partito - che lo seguivano, era foltissimo.

L.P.: Nel 1968 tu parli del primo spartiacque nel tuo percorso ma la prima mostra personale che tu fai - e l'hai detto poco fa - è quella alla Galleria Bevilacqua La Masa dal titolo *La vita di Galileo* (1964).

G.S.: Sì. La Fondazione Bevilacqua la Masa aveva e ha la sua sede espositiva in Piazza San Marco; in un piccolo locale adiacente c'era la segreteria. Con la presidenza del pittore Renato Borsato (anni '80) si aggiunse la sede di Palazzetto Tito, vicino a San Barnaba, dove oltre a un'altra sede espositiva si ebbe uno spazio ben più grande anche per gli uffici di segreteria. Prima ancora che a San Marco, la prima sede fu a Ca' Pesaro, data a disposizione agli artisti veneziani dalla contessa Felicita Bevilacqua-La Masa, proprietaria del palazzo, affinché essi non cadessero sfruttati da mercanti d'arte con pochi scrupoli. La Fondazione, che allora si chiamava Opera, organizzava annualmente una rassegna collettiva di artisti residenti nel Veneto (o nel Nord-est) per i giovani sotto i 35 anni scelti e premiati da una commissione nominata dagli artisti stessi. Nel resto dell'anno venivano organizzate mostre critiche collettive e anche personali d'importanti artisti internazionali perché ormai lo Statuto lo consentiva. Per moltissimi anni Segretario della Fondazione fu Giorgio Trentin e come Presidenti si susseguirono negli ultimi (e penultimi) tempi varie personalità quali Diego Valeri, Mario Deluigi, Toni Toniato, Renato Borsato, Chiara Bertola, Luca Massimo Barbero, Angela Vettese; e forse altri che ora non ricordo.

L.P.: Quindi nel 1964, quando sei stato accettato, ti sei sottoposto ad una commissione.

G.S.: Sì, le commissioni in genere erano abbastanza tradizionali e conservatrici. Io, allora, avevo un linguaggio figurativo con una forte componente espressionista per cui la mostra che proposi, dedicata al *Galileo* di Bertold Brecht, fu accolta subito con interesse. Soltanto negli anni Settanta ci fu una graduale apertura a linguaggi più aggiornati, tanto che nel 1978 io potei proporre una mostra intitolata *Nuovi Media. Fotografia/Performance/Video*, accolta con molta partecipazione di pubblico, in cui ho realizzato una sorta di censimento degli artisti veneti più interessanti impegnati nella fotografia, nel cinema, nel video e nella performance, cosicché furono presenti le opere di Ambrosini, Viola, Sambin, Plessi, Luginbühl, Gioli, e altri ancora.

L.P.: Mentre, parlando del territorio Veneziano, qual era la posizione della galleria del Cavallino?

G.S.: La galleria era molto importante. Ricordo un articolo su l'Espresso dove veniva annoverata tra le 10 principali in Italia, ma era conosciutissima anche all'estero. Tutto ciò soprattutto quando fu diretta dal suo fondatore, Carlo Cardazzo. Successivamente fu un po' in declino, ma il figlio Paolo Cardazzo ebbe il grande merito, tra i pochissimi in Italia, di iniziare la produzione di *video-tapes*.

L.P.: Qual è secondo te il motivo per cui la galleria perde d'importanza e smette di avere una grande risonanza durante gli anni Settanta? inoltre, tu ti consideravi uno degli "artisti del Cavallino" come spesso venite definiti?

G.S.: La risonanza la galleria continuò ad averla, ma si ridusse di molto rispetto ai tempi di Carlo Cardazzo. Per quanto riguarda la definizione di "artista del Cavallino" era pertinente, soprattutto a Venezia. Ma indubbiamente io e gli altri giovani definiti così, avremmo potuto essere sostenuti molto di più soprattutto con la politica degli scambi che, invece, mancò quasi del tutto. I fratelli Paolo e Gabriella Cardazzo preferirono dedicarsi a importare artisti stranieri, all'inizio soprattutto dall'ex-Jugoslavia e successivamente dalla Gran Bretagna e dagli Stati Uniti. Ricordo che Vittorio Fagone un giorno mi disse che avrebbe voluto che in ogni città ci fosse una galleria che offrisse tante informazioni su quanto si produceva all'estero.

L.P.: Infatti nell'archivio della galleria vi sono molti video acquistati o presi a noleggio da artisti e/o dai centri di produzione americani ed europei. Guardando i carteggi tra Gabriella e Paolo

Cardazzo pare che loro, se non sono in grado di sponsorizzarvi, abbiano comunque instaurato molti rapporti a livello nazionale e internazionale. Mi sembra anche che la poca fortuna che hanno avuto i vostri lavori sia comune invece a molti degli artisti sperimentali degli anni '70, soprattutto quando si tratti di opere in video.

G.S.: Noi abbiamo “lavorato per la gloria” e tra gli acquirenti di video mi viene in mente soltanto l'industriale collezionista Luigino Rossi. In effetti nei cataloghi di video-rassegne internazionali gli italiani sono pochini. I musei non li hanno sostenuti né i pochissimi critici di qualche peso che si sono occupati di video. Un caso a parte è il Centro Video Arte di Ferrara che ha invece fortemente sostenuto il lavoro di Plessi.

L.P.: Credi che l'essere rimasti radicati nel territorio veneziano abbia in qualche modo influito sul vostro percorso? Cosa secondo te ha impedito la diffusione dei vostri lavori?

G.S.: Naturalmente il problema è soprattutto dei singoli artisti. Ma io credo che ce ne sia uno in comune che è da attribuire alla loro appartenenza alla città di Venezia, la cui insularità influisce anche su questo fatto che ne sembra essere estraneo. Esistono veramente pochi casi di affermazione che, invece, proprio dalla residenzialità a Venezia, sono stati incentivati. Sono i casi, per esempio, di Vedova o di Plessi, ma anche di altri minori. L'insularità fisica di Venezia si riflette anche sul pigro comportamento degli artisti e dei critici i quali, tuttavia, fino agli anni Settanta costituirono un buon manipolo: Apollonio, Mazzariol, Marchiori, Perocco, oltre agli allora giovani Morucchio, Toniato, Francalanci, furono discretamente presenti nel panorama critico nazionale riverberando la loro grande o buona fama in quella degli artisti. È sempre mancata anche una rivista di peso nazionale che riferisse all'esterno ciò che di buono si produceva a Venezia.

L.P.: A me non sembra si tratti esclusivamente di un fenomeno veneziano; anche a Ferrara stava completamente scomparendo la memoria del Centro Video Arte e delle importanti realizzazioni alla Sala Polivalente. È solo negli ultimi anni che si sta, lentamente, riprendendo in mano seriamente la storiografia sull'epoca.

G.S.: Sì, una rivisitazione storica è ancora in atto. Tu stessa stai contribuendovi con la mostra a Bologna, alla galleria de Foscherari, con la quella *Videoarte a Palazzo dei Diamanti 1973-1979. Reenactment* (2015) a Ferrara, e anche con questa tesi per il dottorato.

L.P.: Poiché tu e Sambin siete stati tra i pochi a partecipare, nel 1975, al *Third International Open Encounter on Video* (1975) organizzato a Ferrara dal *Centro de Arte y Comunicaciò* (CAYC) di Buenos Aires in collaborazione con la Galleria Civica d'Arte Moderna di Ferrara, una delle prime mostre internazionali cui sono presentati i video della galleria del Cavallino, ti ricordi qualcosa di quell'esperienza?

G.S.: Sinceramente non so perché si parli poco del CAYC. Questo centro si era preso l'oneroso incarico di realizzare un primo censimento internazionale degli artisti impegnati in questa nuova disciplina artistica. Se ricordo bene organizzò sette incontri, io partecipai a quattro di essi, a Ferrara, a Buenos Aires, ad Anversa e a Barcellona. Partecipai con le opere ma personalmente fui presente soltanto a quello del Palazzo dei Diamanti a Ferrara. Ciascun incontro era accompagnato da un catalogo, molto chiaro e documentato. All'incontro di Ferrara gli artisti italiani partecipanti erano Carmi, Chia, La Pietra, Giaccari, Marcheggiani, Nannucci, Merz, Nespolo, Patella, Patelli, Sambin, Vaccari, Zoccola (oltre al sottoscritto). Il CAYC cessò l'attività quando, in effetti, era stata superata

la fase pionieristica e non si sentì più la necessità che esistesse.

L.P.: Quando vi siete riuniti per l'intervista da parte di Mario Gorni (Careof, Milano), nel novembre del 2012, gli altri artisti (Ambrosini, Sambin, Fassetta e Viola) parlavano di te come di un maestro. Quando ti sei sentito riconosciuto nel tuo ruolo di artista? Te lo chiedo perché a partire dagli anni Settanta la lista delle tue partecipazioni si fa notevolmente più folta.

G.S.: Certamente "Maestro" non è la definizione esatta (forse soltanto per l'età rispetto a quella degli altri), perché tra gli artisti del gruppo del Cavallino, almeno due erano migliori di me e anche più prolifici nell'uso del dispositivo videografico. Ho percepito un certo interesse per il mio lavoro intorno ai Settanta quando fui invitato, mano a mano, a mostre di crescente importanza. Insomma come accade in tutte le carriere, successe anche nel mio caso. Nei miei confronti aumentò gradualmente la stima e, di conseguenza, anche il numero di personali e collettive importanti cui ero invitato. Certamente la mancanza di un vero mercato m'impedì di entrare nel gruppo degli artisti italiani di caratura internazionale. Ho esposto in dodici Paesi esteri ma soltanto una o due o tre volte in ciascuno di essi; soltanto in Gran Bretagna sono stato numerose volte. Invece, per essere presenti nella vita artistica nei vari Paesi è necessaria una presenza continuata o almeno piuttosto frequente. Un più concreto interesse intorno al mio lavoro l'ho percepito con l'invito a insegnare videoarte all'Università Ca' Foscari di Venezia, alla Facoltà di Lettere, con un incarico di sei anni. Un'altra occasione può essere considerata la valutazione economica di un mio lavoro di ben otto metri di lunghezza (*Codice veneziano*) donato nel 2013 al MART di Trento e Rovereto e accolto con grande interesse dall'apposita qualificatissima Commissione, che l'ha valutato economicamente 100.000 €. Mi è stato riferito che di fronte a un mercato modesto, il mio *curriculum* era molto qualificato per cui a quella mia opera competeva quella valutazione.

Produzione artistica

L.P.: Per approfondire la tua produzione artistica e il contesto in cui hai operato, vorrei che tu mi spiegassi quella che tu definisci pittura espressionista. Oltre alla tua personale *Galileo* alla Galleria Bevilacqua la Masa del 1964, l'anno prima avevi vinto il Primo Premio alla 3° Mostra Nazionale di Melegnano, nel 1966 vinci il Primo Premio alla 3° Triveneta Giovanile di Cittadella e nel 1967 partecipi alla II° Biennale di Bolzano; alla Galleria S. Stefano a Venezia, infine, nello stesso 1967 sei presente alla mostra dal titolo *Il processo di Kafka*. Nel tuo libro *Autoanalisi (1970-1989)*. *Autolibro d'artista* (1989) sostieni che è qui lo spartiacque tra la produzione precedente e quella successiva.

G.S.: Sì. Ma questo avviene dopo quest'ultima mostra che hai citato perché anche nel caso de *Il processo di Kafka*, così come in tutte le altre di quel periodo, la mia era una pittura figurativa di sapore fortemente espressionista, scura e drammatica, lontana dalle tradizioni veneziana e italiana. Ricordo che il critico Paolo Rizzi sul Gazzettino scrisse di un "caso Sartorelli", e questo mi fece molto piacere.

L.P.: Mentre, a partire 1969, le opere che esponi alle tue personali alla Galleria Duemila (Bologna), alla Galleria L'Agrofoglio (Milano), alla III° Biennale di Bolzano e alla Moderna Galerija di Lubiana (*23 opere grafiche*) si distaccano completamente da quelle precedenti. Scompaiono i colori e il figurativo (narrazione) per lasciare il posto all'estrema sintesi del bianco e nero e della linea retta.

G.S.: Nelle tele di questo periodo la forma era di proposito piuttosto difficile da interpretare perché

era mia intenzione che essa si presentasse all'osservatore come una macchina per ragionare. (Le Corbousier intendeva allo stesso modo le forme dell'architettura). Vale a dire che la forte componente mentale che io impegnavo nel mio lavoro doveva essere la stessa anche da parte del mio osservatore.

L.P.: Nel tuo libro *Autoanalisi* tu scrivi che dal 1970 al 1976 inizia la fase che tu chiami più in generale *Tempo-Spazio-Superficie*. Vi era, immagino, una relazione tra il titolo di questa serie di opere e la forma così difficilmente interpretabile – come tu stesso la definisci - di quel periodo, che però io noto si sviluppa nel tempo.

G.S.: In generale si trattava di un'analisi sempre più approfondita del tema della pittura attraverso la messa in relazione dei suoi elementi strutturali: la superficie reale della tela, lo spazio illusorio della scena dipinta e il tempo supposto alla narrazione. L'essenza della Pittura era però costituita anche dalla rappresentazione dipinta di una finta realtà, espressa attraverso l'uso della prospettiva e la realtà del suo supporto, cioè la tela su cui era dipinta. Questi due elementi, finzione e realtà, li ponevo in relazione dialettica per mezzo del sistema degli assi cartesiani X e Y che li attraversava entrambi. Il tempo è un tema che arriva in seguito, quando nelle mie tele usavo stampe in bianco e nero di quadri rinascimentali sui quali eseguivo le mie analisi sul sistema di rappresentazione. All'inizio si trattava di forme puramente astratte e geometriche con diverse tonalità di grigio; poi cambio la tecnica, alla forma si sostituisce la linea che diventa più analitica e inserisco il tema della prospettiva; solo infine aggiungo la rappresentazione.

L.P.: Queste opere dei tuoi primi anni saranno mostrate durante numerose esposizioni. Nel 1970 c'è la tua personale alla Galleria Tino Gelfi di Vicenza e partecipi al VIII° Premio Soragna di Bianco e Nero alla Rocca dei Principi di Soragna. Nel 1971 fai le tue prime personali alla galleria del Cavallino (8-26 Luglio), alla galleria Argentario (Trento), partecipi al XXV° Premio Michetti a Francavilla al Mare e a *Sguardo a Nord-Est* alla galleria Studio La Città (Verona, 2 aprile/5 maggio). Ti ricordi in cosa consisteva la mostra *Sguardo a Nord Est* che, nel giro di pochi mesi, è stata esposta poi alla galleria del Cavallino?

G.S.: La rassegna *Sguardo a Nord-Est* era stata curata da Giuseppe Marchiori e Alessandro Mozzambani ed era stata realizzata in collaborazione con le due gallerie citate. Si trattava di una sorta di presentazione degli artisti della nuova generazione provenienti dal nord-est che coinvolge, per i testi, critici tra cui Umbro Apollonio, Giulio Carlo Argan, Renato Barilli, Germano Beringheli, Federico Bondi, Silvio Branzi, Mario Deluigi, Amedeo Giacomini, Liscio Magagnato, Giuseppe Marchiori, lo stesso Mozzambani, Pierre Restany e Toni Toniato.

L.P.: Si tratta a tutti gli effetti di una mostra dove è palese la prevalenza dei mezzi tradizionali, quali pittura e scultura, declinati in operazioni Optical, astratte o figurative. Dal 1971 inizi inoltre la tua collaborazione con la rivista NAC. C'è poi un tuo inserto molto interessante sulla situazione de Le Tre Venezie pubblicato nel novembre 1973.

G.S.: Sì, dal 1971 fino al 1974 inizio la collaborazione con la rivista NAC, diretta da Francesco Vincitorio a Milano (Edizioni Dedalo, Bari). Il mio contributo alla rivista continuerà fino al 1974 quando, purtroppo, quest'ultima sarà chiusa per mancanza di fondi. L'inserto su Le Tre Venezie rientrava in un progetto di Vincitorio legato a una prima analisi della situazione artistica italiana, non solo dal punto di vista degli artisti, ma soprattutto da quello delle istituzioni. Qualcuno all'epoca temeva che questa suddivisione regionale ci potesse portare verso lo 'strapaese', ma per

noi era attestare una realtà territoriale che volevamo democraticamente frammentaria senza lasciarci colonizzare dalle cosiddette capitali artistiche. L'inserto si costituiva di una prima parte rivolta all'analisi del contesto artistico dal '48 all'inizio degli anni '70; vi era poi una tavola rotonda sui limiti, le possibilità e le proposte di una critica d'arte su indagine regionale cui parteciparono Apollonio, Contessi, Paolo Rizzi e Francalanci. Infine, pubblicammo un sondaggio fatto dal Direttivo della Sezione Provinciale di Venezia della Federazione Nazionale Artisti ad alcune personalità politiche dell'epoca.

L.P.: Questo tuo inserto pubblicato dal NAC sarà sicuramente utile per ricostruire il contesto in cui voi artisti vi muovevate. Intanto, per tracciare il tuo percorso, nel 1972 partecipi a *Faites Votre Jeux-per un'ipotesi di autogestione* alla galleria del Cavallino (Venezia). Sei poi al Premio Burano, al Settimo Premio Internazionale "Città di Garda", alla Quarta Rassegna Nazionale d'Arte Contemporanea "Mario Pattenon" e alla mostra *Artisti Veneti* - organizzata dallo studio La città di Verona presso la Facoltà di Architettura dell'Università di Teheran. Infine, partecipi all'*Internationalen Malerwochen* di Graz (poi a Venezia, Lubiana, Zagabria e Belgrado) su invito di Umbro Apollonio. All'inizio del 1973 avevi esposto alla galleria La Chiocciola di Padova, dal 25 gennaio al 6 febbraio e il testo critico è di Francalanci che evidenzia la tua propensione per la ricerca sulla prospettiva. Puoi parlarmi di questa mostra?

G.S.: Qui siamo nella fase di passaggio dove ancora non sono tornato alla figurazione. La serie di opere che espongo in quest'occasione sono realizzate tra il 1971 e il 1973 e consistono in *Ambiguità razionalizzata* (1971) e le serie *Proposta razionale* (1972, n° 4-18) e *Spazio/superficie* (1972-1973, n° 1-7), tutte realizzate a tempera industriale su tela. Espongo poi due mie serigrafie più piccole, che hanno come titolo solo un numero seriale. Come scrive Francalanci, io ero convinto che il ruolo dell'artista fosse indagare strumenti teorici e pratici che fino a quel momento erano stati utilizzati senza un vero controllo della loro scientificità. Per continuare a considerare l'arte come un meccanismo a funzione estetica – dicevo in quegli anni – bisognava enucleare gli errori determinati dal rapporto tra costruzione della prospettiva lineare e narrazione; il mio obiettivo era rappresentare questi errori.

L.P.: Sono infatti questi gli anni in cui la tua produzione evolve e introduci lo studio della prospettiva attraverso le opere di alcuni pittori rinascimentali. Nel 1973 partecipi poi al Sesto Premio Nazionale "Città di Prato", al Diciassettesimo "Premio Termoli", alla XVIII° Mostra Nazionale d'Arte Contemporanea al Castello Svevo (Termoli) e alla XIII° "Annale" di Porec in Jugoslavia.

G.S.: Per parlarti del lavoro che faccio a partire dal 1973, ti porto come esempio l'opera intitolata *Tempo-Spazio-Superficie-Relazione N.9*. Il pannello consisteva essenzialmente nella relazione dialettica tra un'illusione spaziale e una superficie reale, però conteneva anche un tempo supposto della scena rappresentata, ad esempio una battaglia o un corteo di personaggi. Di tali scene se ne vede soltanto un istante (come nella fotografia) ma si sa che c'è un prima e un dopo, cioè un tempo supposto della rappresentazione. Ancora prima dell'utilizzo del video, avevo già cercato di rappresentare il tempo con degli *escamotages*. Il sistema simbolico che mi sembrava il più appropriato, direi esemplare, fu quello di usare le frecce contenute nei dipinti che rappresentano il martirio di S. Sebastiano. La freccia è un oggetto rappresentativo della velocità e dell'attraversamento di uno spazio in un tempo. Ho fatto in quell'epoca molte varianti di quell'opera contrassegnate da un numero progressivo.

L.P.: Quindi arriviamo al 1974, alla tua seconda personale alla galleria Duemila di Bologna, alla mostra *Presenze e Tendenze della Giovane Arte Italiana* al Palazzo permanente di Milano (XXVIII Biennale Città di Milano) curata da Vittorio Fagone, alla XIX° Mostra Nazionale d'Arte Contemporanea al Castello Svevo (Termoli), alla mostra antologica *Antologia di Grafica Internazionale* alla galleria la Chiocciola di Padova e alla galleria Quarta Dimensione di Arezzo. Ciò che mi sembra più interessante, anche ai fini del discorso sul video, è la tua partecipazione al workshop *Project Urbane Intervencije* presso la Likovna Galerija di Motovun. Poco dopo, lo stesso anno, fai il primo videotape dal Cavallino, intitolato anche questo *Tempo-Spazio-Superficie*. Poiché è proprio durante questo incontro a Motovun che Paolo Cardazzo realizza il primo video della galleria, mi chiedevo quanto e se questo abbia influito sulla tua produzione video.

G.S.: L'apparizione di questo nuovo strumento giunse nel momento giusto per me e lo utilizzai non appena ne venni a conoscenza. Esso, infatti, mi dava la possibilità di completare il lavoro d'indagine che stavo conducendo sulla struttura della pittura, utilizzando la vera dimensione del Tempo al posto dell'*escamotage* della freccia di San Sebastiano. Come tu dici giustamente, iniziai a pensare di utilizzare il video nel 1974 a Motovun, quando Cardazzo realizza *Da Zero a Zero*, nel quale la circolarità delle mura della cittadina viene mostrata attraverso il Tempo e non attraverso la vista. Mi parve un utilizzo perfetto della specificità del nuovo mezzo, tanto che alle lezioni all'Università non mancai mai di mostrarlo. Tornato a Venezia con questa bellissima nuova esperienza ho cominciato subito a lavorare con il video partendo dalla ripresa, in un unico piano sequenza, del pannello *Tempo-spazio-superficie. Relazione n.4*; in esso l'analisi non avviene su *S. Sebastiano* di Antonello da Messina ma sulla *Pala di Brera* di Piero della Francesca. Nel video, finalmente, il tempo era il protagonista del lavoro. Fu sempre così anche nei video successivi, come mi sembra giusto che sia per dare al video una sua specificità artistica, insieme ad altre di natura tecnica e quindi linguistica.

L.P.: Quindi il tempo è una delle specificità del video; ma di che tipo di tempo di parla? Quali erano le altre specifiche, tecniche o linguistiche, che dovevano essere tenute in considerazione?

G.S.: Nei miei video, come mi pare di ricordare anche in tutti quelli realizzati dal nostro gruppo, il cosiddetto "tempo reale" fu una costante. Ora questa definizione viene spesso usata a vanvera in tantissime circostanze. In realtà, nel video, con il quale essa nacque, "tempo reale" significa che il tempo di visione dell'opera è uguale al tempo della sua realizzazione. Ben diversamente dal cinema con il quale in due ore di film puoi raccontare la storia dell'impero romano. Il tempo reale dunque si manifesta realizzando l'opera in un'unica sequenza. La mia idea è che sia il Tempo, in tutte le opere realizzate con immagini in movimento, che ne determina la qualità. C'è da aggiungere che in tutto questo mio lavoro il principale interesse era quello espresso dalla dimensione mentale, non da quella emotiva né da quella estetica, anche se devo dire che, riguardando ora quelle opere, mi viene confermato il fatto che nell'arte europea e soprattutto italiana - a differenza, per esempio, di quella americana - l'elemento estetico ne è imprescindibile. È come se nascesse da solo.

L.P.: Tu racconti che hai scelto il video perché ti permetteva di aggiungere il tempo alle tue opere, il tempo dell'osservazione; ma perché il video e non film? In fondo, in quegli anni, vi era anche la possibilità di usare la pellicola, così come fanno Sambin, Viola e Sillani per alcuni lavori, chi con il solo obiettivo di documentare, chi con quello di realizzare opere d'arte o film sperimentali.

G.S.: La tecnica video rispondeva anche a un'altra caratteristica dell'arte concettuale, oltre alla possibilità di esprimere il tempo. Infatti, quella che era un difetto, cioè l'immagine sgranata,

“sporca”, del video, corrispondeva a un importante precetto, diciamo così, del linguaggio di quella tendenza, che considerava l’idea più importante del prodotto di cui non ne era che la scoria. Dunque poco importava se la materia era scadente, era importante che l’idea fosse buona; infatti è molto più facile pensare un’opera piuttosto che realizzarla perché qualsiasi materiale si usi, esso opporrà sempre qualche resistenza alla concretizzazione del pensiero. Il video era anche più economico; non necessitava di un laboratorio specializzato per svilupparlo e in caso di errore si poteva passare sopra all’immagine sbagliata con quella nuova. Si poteva realizzarlo con due sole persone, una aveva la videocamera sulla spalla, la seconda portava a tracolla il carica-batteria nel caso molto frequente di esterni. Per contro, almeno proprio agli inizi, non si poteva fare il montaggio e anche dopo, per un po’ di tempo, si doveva ricorrere a laboratori specializzati molto costosi. Anche questo svantaggio si risolse in un fattore che andava incontro ai propositi dell’arte concettuale nel senso che, dovendo realizzare l’opera in un’unica sequenza, c’era la necessità da parte degli artisti di progettarela interamente fin dall’inizio; e il progetto sotto-intendeva un tipo di creatività tutta mentale, perciò di natura concettuale. C’era infine un’altra specificità: lo schermo del video è piccolo per cui non poteva accogliere tutte le forme; per esempio (il caso è vero), non era adatta l’immagine di un leopardo che correva su una prateria. Quel leopardo sarebbe diventato un gatto sul praticello di casa.

L.P.: Ma non è una cosa così ovvia. Lola Bonora racconta che non tutti gli artisti avevano questa idea, alcuni facevano video della durata di ore e ore.

G.S.: È vero. Molti hanno confuso la lunghezza del video con la sua importanza. Invece il video, secondo me, era da utilizzare come un *block-notes* per appunti o anche per idee espresse molto rapidamente. Una volta che l’idea fosse stata esplicitata il lavoro era concluso. Il tempo del video è molto più lungo di quella del cinema. Aggiungo che le rassegne (almeno a quelle cui ho partecipato) non erano sempre ben organizzate e comprendevano troppi artisti, per cui i lavori erano guardati frettolosamente. Come buona e utile esperienza posso citare quella alla Galleria d’Arte Contemporanea di Zagabria nel 1976 durante il primo *Video meeting*.

L.P.: Inizia quindi qui la fase in cui tu, sempre portando avanti le tue sperimentazioni su tela e, anzi, come vedremo, conducendo l’analisi dall’ambito della pittura a quello dell’architettura, partecipi a numerosi incontri sul video. Nel 1975 le tue opere sono alla rassegna *Videotapes* alla galleria del Cavallino, al già citato *International Encounter on Video* a Palazzo dei Diamanti (Ferrara), a Buenos Aires e in ultimo all’Arte Fiera di Bologna (galleria del Cavallino). Ti ricordi come venivano esposte le tue opere in video?

G.S.: I video venivano trasmessi senza alcun corredo salvo alcuni casi, per esempio quelli di Sambin e Ambrosini. Di solito erano opere concluse che si esprimevano autonomamente. Per quanto mi riguarda, ricordo che il video *Filarete (Sforzinda)* è stato esposto più volte assieme ad un pannello grafico dove veniva rappresentata la costruzione della città del Filarete attraverso la successiva aggiunta degli elementi che la compongono (Porte, Strade, Chiese, Torri ecc). Il confronto tra il video e il pannello voleva evidenziare e dimostrare come il Tempo e lo Spazio costruivano la stessa forma con modalità diverse a loro proprie.

L.P.: Nell’archivio del Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti ho trovato una serie di lettere tra te e Franco Farina per l’organizzazione della mostra che si terrà al Centro Arti Visive di Ferrara nel 1976; grazie a questo contatto tu, nel 1975, realizzi *Proporzione alla memoria* prodotto dal Centro Video Arte. Me ne vuoi parlare?

G.S.: In *Proporzione alla memoria* si vede una linea retta che alternativamente attraversa alcune superfici reali e alcune rappresentazioni diverse di illusioni spaziali. Guardando tutte queste immagini l'osservatore avrebbe via via ricordato, in ciascuna fase, anche quella precedente ravvisando che quella linea stava attraversando, e quindi collegando tra di loro, una serie di illusioni spaziali e di superfici, cioè i due elementi strutturali della Pittura.

L.P.: Molti dei tuoi video, tra cui quest'ultimo di cui hai parlato sono stati sonorizzati e non è un elemento secondario considerando che in molti casi questo non avveniva. Di chi era la scelta dell'accompagnamento musicale in genere? Nel video *Proporzione alla memoria* la musica è del compositore e musicista Giovanni Morelli; t'interessava il suo lavoro?

G.S.: Con Morelli eravamo amici e reciproci estimatori. Saprai che il suo valore di caratura internazionale è stato ricordato adeguatamente più volte in varie sedi di grande prestigio dopo la sua scomparsa. Gli chiesi se avesse avuto piacere e interesse nel "sonorizzare" il mio video *Proporzione alla memoria*; nel video *Filarete* (1976) la città Sforzinda era costruita sul numero otto così ho chiesto a Morelli di comporre un brano costruito su quel numero. Giovanni accettò volentieri. In *Tempo quadrato* il sonoro è limitato al tichettio dell'orologio che fa parte de lavoro. In *Nascita, vita e morte dell'illusione* Paolo Cardazzo commentò con brani musicali di vari autori le immagini di dipinti che via via apparivano sul lavoro. Credo che quelle scelte fossero molto colte e pertinenti ai periodi storici dei dipinti inquadrati. Negli altri video non c'è il sonoro.

L.P.: Parallelamente a queste esposizioni, nel 1975 tu continui, come dicevamo, le tue opere pittoriche partecipando a *Ricerca artistica nel Veneto, anni 1960-1970* alla Galleria Bevilacqua La Masa (Venezia) a cura di Toni Toniato e all'Edinburgh Arts Festival alla Richard Demarco Gallery (Edimburgo). Puoi parlarmi della mostra alla Galleria Bevilacqua la Masa? Ricordi, inoltre, cosa esponevi alla Richard De Marco Gallery?

G.S.: La mostra collettiva *Ricerca artistica nel Veneto 1960-70* risultò un momento importante della Fondazione Bevilacqua la Masa perché si trattava di una delle prime occasioni espositive dopo il rinnovamento dello Statuto. Come scrive Toni Toniato, la Fondazione era oramai arrivata a un punto morto perché rimasta legata a una visione ancora tradizionalistica dell'arte, ma con la gestione di Toniato tutto si rinnova. Gli artisti coinvolti in quella collettiva venivano anche in questo caso dal territorio delle Tre Venezie e appartenevano tutti alla nuova generazione che aveva iniziato a operare tra gli anni '60 e '70. Alla galleria Richard de Marco, invece, espongo un lavoro realizzato nel corso di un viaggio da Malta alla Jugoslavia attraverso l'Italia dal titolo *Malta. Rational Thinking* che consiste nell'analisi fotografica di tre diverse strutture urbane, la prima, il tempio megalitico del 2500 A.C., la seconda, l'architettura vernacolare e la terza, il piano di Valletto del 1500. Ogni struttura era importante per la sua valenza che nel primo caso era spirituale, nel secondo sociale e nel terzo politica.

L.P.: Nel 1976 realizzi la tua personale *Analysis* alla galleria del Cavallino (28 febbraio – 22 marzo). In questo caso sei approdato del tutto all'analisi, appunto, della pittura e stai già passando all'architettura.

G.S.: Sì. L'esposizione si articolava in tre parti, una che approfondiva l'analisi della pittura, attraverso il video *Tempo-spazio-superficie* e le due opere *Raffaello Bianco* e *Raffaello Nero* (1975) realizzate attraverso l'uso della fotografia, della china e della tempera su tavola. La seconda sezione

riguardava l'analisi dello Spazio Illusorio ed io esponevo alcune opere analizzate secondo i quattro "indizi di profondità", relazionati con altrettante superfici. Si trattava di un'analisi della percezione dell'occhio umano di fronte a diverse tipologie di costruzioni della prospettiva. Di questa sezione facevano parte: *Leonardo, Raffaello moltiplicato* (sullo *Sposalizio della Vergine*) e *Proporzione alla memoria* (1975). In ultimo, vi era una parte dedicata all'analisi dello spazio reale mediante l'esposizione del pannello *Filarete*, suddiviso in 24 riquadri entro i quali erano disegnati esemplarmente gli elementi che compongono la città di *Sforzinda*: le Mura, le Porte, le Torri, le Strade Principali, le Strade Secondarie, le Piazze, le Chiese, il Centro dei Poteri; ad esso affiancavo il video dallo stesso titolo.

L.P.: Come mi dicevi tu e com'è affermato nel catalogo, le due opere *Filarete* sono in questo caso messe in collegamento e consentono di confrontare la specificità dei due mezzi. Nel primo caso l'operazione eseguita sulla superficie consente un'addizione in estensione orizzontale degli elementi di *Sforzinda*; nel secondo caso l'operazione eseguita nel tempo consente un'accumulazione verticale. Vorrei che tu ora mi parlassi della mostra *Tempo spazio superficie; 16 relazioni*, che realizzi al Centro Attività Visive del Museo Civico di Ferrara nel novembre del 1976, dopo quasi due anni di carteggi con Farina.

G.S.: In *Tempo spazio superficie; 16 relazioni* presento la serie di opere realizzate tra il 1970 e il 1976. Volevo mostrare in questo modo lo svilupparsi del mio lavoro che si stava modificando con il tempo ma che infondo consisteva nel tentativo di ricostruire l'immagine dopo l'azzeramento dell'oggetto artistico prodotto dall'arte concettuale e la conseguente riconsiderazione della pittura che, avendo tuttavia rappresentato tutto, non poteva ormai che riflettersi nei propri mezzi e nel proprio linguaggio. Sul direttore Farina ho un piccolo aneddoto; un giorno mi mostrò una grande cartella alta almeno 6-7 centimetri e mi disse che conteneva tutte le lettere del PCI dove gli si chiedeva di fare una personale ad un certo artista. Alla fine giunse una lettera a cui non poté dire di no, e la mostra si fece. Non mi disse mai a chi faceva riferimento, ma io penso si trattasse di Togliatti.

L.P.: Nel 1976, oltre alle mostre delle quali abbiamo parlato, i tuoi video vengono esposti all'*Internationale Videodagen*, all'*International Cultureel Zentrum* di Anversa; le tue opere non video, invece, sono presenti alla collettiva *Zehn Jahre Internationale Malerwochen*, alla *Kunstlerhaus* di Graz e a *L'arte di ispirazione scientifica e tecnologica*, alla Galleria Civica Gallarate. Ciò che però mi sembra più interessante è la partecipazione, di cui parlavi prima, al primo incontro sul video alla Galleria d'Arte Contemporanea di Zagabria; sei l'unico artista italiano tra quelli della galleria del Cavallino che partecipa all'evento. Nel 1977 c'è la tua personale alla Galleria Bevilacqua la Masa dal titolo *Il segno Urbano*, riproposta l'anno successivo alla Richard De Marco Gallery. Come scrivi anche in *Autoanalisi (1970-1989). Autolibro d'artista*, il 1977 coincide con la fase che tu sostieni durare fino al 1987 e che intitoli *Semiologia Urbana*. Immagino che sia proprio la mostra alla Galleria Bevilacqua a segnare l'inizio di questa fase che, però, ha le sue radici nel lavoro *Filarete* (1976).

G.S.: Sì, per spiegarti la fase che nomino *Semiologia urbana* posso citarti ciò che scrivo sul catalogo della mostra *Il segno Urbano*. L'esposizione che organizzo ha per oggetto un particolare aspetto della scena urbana la cui organizzazione, diversamente da quanto avveniva da tempo nei paesi più evoluti, era assai trascurata a Venezia e in Italia. Il complesso dei "segni urbani" che in essa si erano compresi era particolarmente incidente nell'immagine globale di una città tanto speciale quanto figurativamente delicata come Venezia. Era mia idea che tutte le componenti di una

società si evidenziassero nelle forme visibili e che tutte quest'ultime si concentrassero nel segno della città. Parallelamente, come sempre nelle mie operazioni, si trattava di un contributo all'esercizio delle facoltà critiche del pubblico.

L.P.: Può essere che questo tuo interesse per la città abbia le sue origini nei seminari a cui avevi partecipato durante il terzo incontro a Motovun (1974)? Di fatto il discorso attorno alla città e al contesto urbano si lega anche alla pratica artistica di Celli e Sillani ad esempio e si ricollega inoltre al titolo di una mostra al Trigon di Graz (1971).

G.S.: Non direi che tutto ciò che hai elencato ha influito. Architettura e urbanistica mi hanno sempre interessato. Finite le Medie Superiori fino all'ultimo non sapevo decidermi se studiare all'Accademia o alla Facoltà di Architettura. Alla fine ho scelto la prima, ma adesso come allora ho sempre sentito più lo spazio che il colore. Per molti anni ho visitato molte città europee (una trentina circa) realizzando un lavoro che univa in un'unica forma il suo aspetto analitico e quello sintetico allo scopo di fare un "ritratto" della città dal punto di vista della sua forma e della sua storia. Tutto ciò attraverso la fotografia di particolari architettonici e il loro successivo collage in un'unica forma significativa. Penso di esserci riuscito in alcuni casi, in altri non credo. In effetti si tratta di un lavoro difficile. Le grandi città, alle quali mi sono dedicato di preferenza, sono organismi complessi fatti di una grande moltitudine di "segni" la cui decifrazione e la successiva ricerca della loro reciproca appartenenza a un'unica forma significativa è tanto affascinante quanto difficoltosa.

L.P.: Parleremo in seguito in modo più approfondito di alcune delle tue operazioni in tal senso. Prima però vorrei andare con ordine e partire dalle attività a cui prendi parte nel corso del 1977, come la mostra-Convegno *Rapporti tra critica analitica e arti visive*, alla Galleria d'Arte Moderna, Bologna. Inizia inoltre in questo periodo la tua collaborazione con numerose riviste come *D'Arts* (Milano, fino al 1980), *G7 Studio* (Bologna, fino al 1980) e *Cgil-Arte Visive*, "Informazioni Arti Visive" (Venezia, fino al 1982).

Nel 1978 realizzi il video *Analogie* durante il secondo Video Laboratorio organizzato dalla galleria del Cavallino; tra il '78 e il '79 proponi invece *Tempo quadrato* che, nel catalogo del Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti, risulta essere stata anche una video-performance. Ricordi qualcosa?

G.S.: Dall'inizio del 1978 la galleria aveva potenziato la propria strumentazione; ora con due monitor e il mixer era possibile, senza montaggio, incrociare e sovrapporre due immagini, come era necessario per il video *Analogie*, dove il particolare di un antico mosaico si immerge e scompare nell'effetto *neve* di un monitor televisivo; poco dopo ne riemerge un quadro di Sisley. Grazie a questo *escamotage* consentito dalla tecnologia appena acquistata, potevo fare un paragone tra analoghe forme di rappresentazione visiva (il mosaico e la pittura divisionista) ponendo in evidenza la natura piatta e frammentata dell'immagine televisiva. In *Tempo quadrato*, invece, sovrapponevo all'immagine dell'orologio quella di una mano che con una pedina percorreva uno spazio quadrato dimostrando in questo modo che nel video il rivelatore della forma era il tempo. Ma non ricordo l'evento performativo.

L.P.: Anche nel 1978 le tue partecipazioni sono piuttosto varie. Le tue opere sono presentate alla galleria Plurima di Udine, allo Studio Arti Visive di Matera, alla galleria Esperienze Culturali di Bari e alla galleria Quadrangolo Arte. In quest'ultimo caso la collettiva è intitolata *Altri linguaggi. Fotografia, videotape, performance, film* e insieme a te ci sono tutti gli altri artisti italiani all'epoca vicini alla galleria del Cavallino. Puoi parlarne?

G.S.: Sì. Devi sapere che la collettiva a Conegliano Veneto è organizzata in seguito a quella intitolata *Nuovi Media* e tenutasi alla Galleria Bevilacqua la Masa dal 4-20 maggio 1978, a cura mia e di Toni Toniato. Le mostre erano tra di loro molto simili e l'obiettivo era mostrare l'uso che veniva fatto dei nuovi mezzi da parte dell'artista evidenziando le nuove potenzialità espressive insite nel loro utilizzo. Vi sono in entrambi i casi artisti del territorio, quelli che a mio parere erano i più rappresentativi di queste tendenze, tra Padova, Venezia e Trieste, ma io partecipo come artista solo alla mostra a Conegliano, esponendo la serie di *videotapes* fatta fino a quel momento.

L.P.: Tra il 1979 e il 1981 vi è poi la mostra itinerante *Roma-Ginevra: corrispondenze tra Cultura Religiosa e Segno Urbano* dove esponi le opere assieme a Cristina Moldi Ravenna con la quale collabori dal 1979; la mostra viene esposta la prima volta nel 1979 alla Fondazione San Carlo di Modena, la seconda nel 1980 all'Istituto Nazionale di Architettura, Patovoglio e nel 1981 viene trasferita nel Foyer del Teatro Comunale di Ferrara a cura di Enrico Crispolti. Non parleremo di tutte le mostre cui partecipi da questi anni sull'analisi della città ma vorrei che tu mi parlassi velocemente di questa e del tuo percorso dagli anni '80 in poi.

G.S.: Sì; in questo caso si trattava, come dice il titolo, di un'analisi delle corrispondenze tra le città di Roma e Ginevra; la nostra idea era che, analizzando la storia religiosa e culturale delle città, fosse infine possibile individuare una ragione della loro conformazione urbana così particolare. Nel catalogo si può individuare lo schema attraverso il quale è fatta l'analisi; le opere erano simili a quelle già viste, in cui accostavo la fotografia, la grafica e la scrittura. In quell'anno realizzo poi la performance *Processo alla Piazza!* (1981) durante la manifestazione *Agorà '81* di Giulianova a cura di Enrico Crispolti. Dalla foto che documenta la performance è possibile osservare che dietro di me c'è una sorta di pala d'altare. Io, dalla mia posizione rialzata di fronte al pubblico, interrogavo i cittadini su cosa pensassero dei vari elementi di arredo urbano. Chiedevo a tutti di portarmi alcuni oggetti ritenuti significativi come simbolo della città in positivo o in negativo; un mio aiutante scattava delle polaroid di ogni elemento che io poi disponevo nella parte destra o sinistra della pala alle mie spalle, a seconda del giudizio del pubblico. Si trattava quindi di un 'processo' nel senso che si procedeva all'analisi dello spazio urbano per infine decretare se vi fosse bisogno di modifiche o no.

L.P.: Il 1981 è anche l'anno della tua partecipazione alla Mostra *Nel segno di Modena*, 30 gennaio – 8 marzo, curata da Giulio Carlo Argan e Carlo F. Teodoro a Palazzo dei Priori (Modena) che realizzi sempre in collaborazione con Moldi-Ravenna. Questo è anche l'anno in cui realizzi *Nascita sviluppo e morte dell'illusione*; il titolo del video è uguale a quello del pannello che esponi al Centro Arti Visive a Ferrara nel 1976. Le due opere sono in relazione?

G.S.: Sì, anche se non uso gli stessi esempi nell'uno e nell'altro caso, l'obiettivo è dimostrare l'evoluzione (costruzione) e, se vogliamo, l'involutione (decostruzione) della prospettiva nella pratica artistica dal Duecento al Novecento. Nel pannello uso come esempi le opere dell'Anonimo Senese, di Simone Martini, Piero della Francesca, Pablo Picasso e Piet Mondrian; nel video, ritornano solo il primo e il terzo esempio mentre sostituisco gli altri quadri con le opere di Giotto, Giorgio De Chirico e Fernand Léger.

L.P.: Dal 1981 in poi tu non realizzi più video con la galleria del Cavallino. Però questo non ti ferma nella produzione con questo mezzo. Infatti, nel 1984, realizzi *Mass Media* grazie al Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti di Ferrara; puoi parlarne?

G.S.: Con il video *Mass Media* io intendevo affermare che la Città è un'emittente di messaggi. Come esempio ho preso rappresentazioni in pietra delle mappe di alcune città che erano state dominio di Venezia e che sono scolpite sulla facciata della chiesa di Santa Maria del Giglio a Venezia. La sequenza di queste città era accompagnata dal tichettio di una macchina da scrivere come per dire che quelle città stavano trasmettendo in quel momento notizie storiche e informazioni su sé stesse.

L.P.: Sempre nel 1984 proponi, per la mostra *Semipolis* realizzata in collaborazione con Moldi-Ravenna alla Bevilacqua la Masa, la tua prima video-installazione; in cosa consisteva la mostra? Hai ancora i video realizzati per l'installazione?

G.S.: La mostra *Semipolis* riguardava la città come grande sistema di trasmissione di messaggi e, di conseguenza, come struttura formativa della persona. La nostra idea era che nella città contemporanea si contrapponessero due grandi raggruppamenti di segni portatori di significati molto diversi: il primo raggruppamento, prodotto dalla società pre-industriale, ci trasmette l'immagine di una società storica basata sui grandi valori stabili di un ordine duraturo e fortemente gerarchizzato; il secondo raggruppamento, prodotto dalla società industriale e post-industriale, ci trasmette l'immagine di una società basata soprattutto sull'organizzazione dello spazio e sulla produzione e ricambio di beni e servizi. Noi credevamo che la società degli anni '80 si stava configurando sempre più come quella della notizia, dell'informazione e dello spettacolo e che una mostra potesse dare agli artisti la possibilità di intrecciare i propri interessi con quelli dei grandi temi che affrontava.

L.P.: Nel 1988 nel tuo libro *Autoanalisi* fai riferimento all'installazione multimediale *Trittico Filarete*, composta dal già citato pannello grafico *Flarete*, dall'omonimo videotape prodotto dalla galleria del Cavallino di Venezia e da una *computer-graphic* prodotta da Bit Computers di Venezia-Mestre e dall'Academy di Milano (Padiglione d'Arte Contemporanea di Ferrara, 9-11 Dicembre 1988).

G.S.: Sì. Nella mostra realizzata al Padiglione d'Arte Contemporanea di Ferrara, organizzata dal Centro Video Arte, fui in grado di esporre ai lati del pannello grafico anche due monitor dove mostravo, rispettivamente, la città realizzata con un videotape e la città realizzata con un *computer-graphic*. Poiché la ditta di Venezia incaricata di realizzare il nastro non era in grado di completarlo per ragioni tecniche, una sua parte fu realizzata da un'agenzia di pubblicità milanese dotata di strumenti più aggiornati e che accolse di buon grado l'incarico perché le offriva la possibilità di sperimentare la realizzazione di immagini diverse da quelle per loro usuali. Il mio intento era far vedere la differenza tra l'immagine che proveniva dall'esterno - quella che poi era trasmessa dal video - e quella che proveniva dall'interno - mostrata dal computer - da cui si generava la differenza.

3. Luciano Celli (1940-)

Trieste, 10/04/2015, 17/07/2015, 2/02/2016

Contesto di formazione

Lisa Parolo: Iniziamo dalla tua formazione. Tu nasci a Trieste e poi ti sposti a Venezia per frequentare l'Università IUAV (Istituto Universitario di Architettura di Venezia).

L.C.: Sì, ho frequentato questa università dal 1958 al 1964. In quegli anni insegnavano a Venezia molti protagonisti del razionalismo italiano. Giuseppe Samonà, Ignazio Gardella, Bruno Zevi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Giancarlo De Carlo. Il pittore Mario Deluigi teneva un corso di Scenografia che frequentavo assieme a quelli di Carlo Scarpa e Franco Albini sul *design*. Quel periodo fu felicissimo per me dal punto di vista formativo. Ricordo che molti docenti erano usciti dall'esperienza della Resistenza; non erano solo insegnanti della disciplina ma veri maestri di vita. Belgiojoso, per esempio, era stato deportato a Mathausen, dove il suo collega di studio, Gian Luigi Banfi, moriva nel 1945. La mia formazione derivava quindi dal mondo del razionalismo italiano e gli anni passati a Venezia per me furono decisamente coinvolgenti. Mi sono laureato nel 1964 e qualche anno dopo (dicembre 1968) iniziava per me un'altra esperienza molto interessante. Fondavo con alcuni amici La Cappella Underground - Centro Ricerche e Sperimentazioni Audio/Visive.

L.P.: Che ruolo avevi all'interno della Cappella Underground?

L.C.: Per sei anni, il periodo in cui ho partecipato all'organizzazione degli eventi, ho contribuito alla programmazione del settore delle "arti visive"; l'altra sezione, quella di cinema, organizzava parallelamente le proiezioni di film *d'essai*, americani, sperimentali e *underground*.

L.P.: Come avveniva la selezione delle mostre che organizzavate? Erano frutto di una vostra ricerca interna o affidavate la curatela esternamente?

L.C.: Alcune mostre venivano importate già "confezionate" da altre città, altre invece venivano progettate e prodotte da noi, talvolta con curatori esterni. La programmazione non era molto rigida, si definiva man mano che ci venivano presentate le proposte. Avevamo poi spesso occasione di spostarci nelle gallerie di altre città che ci interessavano (galleria del Cavallino a Venezia, Studio La Città a Verona, Sincron a Brescia) e chiedevamo di poterle portare alla Cappella.

L.P.: Come avveniva all'inizio la gestione della Cappella? Da dove arrivavano i finanziamenti?

L.C.: La gestione economica era molto difficile. Per fortuna avevamo qualche piccolo sponsor e la Regione Friuli Venezia Giulia ci dava ogni tanto un contributo, perché apprezzavano la serietà del nostro impegno. Alla Cappella Underground si proponevano cose molto diverse tra di loro e in alcuni casi anche molto particolari. A titolo d'esempio ti posso portare la mostra *Archizoom* che abbiamo organizzato nel 1973 in collaborazione con un gruppo di Firenze, il *Memphis*, specializzato nel disegnare i vestiti del futuro.

LP: In un articolo del 1975 conservato nell'archivio di Mario Sillani è possibile leggere una vostra risposta ad un lettore, Antonio Sophianopulos, che sostiene che Trieste è addormentata e che le

uniche iniziative significative sono quelle della Cappella Underground. Voi rispondete dicendo che da poco vi siete staccati dal gruppo. Cosa succede?

L.C.: Il gruppo che si occupava della parte sul Cinema aveva acquistato un proiettore cinematografico con i soldi dell'associazione senza prima far votare tutti i soci. Pietro Percavassi indice quindi una riunione per discutere l'accaduto e alla fine, degenerando le cose, decidiamo di votare e di dividerci. Al tempo Sillani era il Presidente ed io lo aiutavo a tenere i conti per avere i soldi stabiliti dalla Regione quindi noi pensavamo di vincere. Invece non è stato così e quindi ce ne siamo andati.

L.P.: Ma non è grazie alle iniziative organizzate alla Cappella Underground che nasce il tuo rapporto con la galleria del Cavallino. Dai documenti ritrovati nell'archivio della galleria, la collaborazione tra te e i fratelli Cardazzo è molto più precoce.

L.C.: Sì io sono il primo tra gli artisti che hai coinvolto in questa ricerca ad entrare in contatto con Paolo Cardazzo ed espongo alla galleria già dal 5 al 18 dicembre 1967. In realtà conoscevo Paolo da prima ancora, c'eravamo incontrati alla Facoltà di Architettura e sono subito entrato in contatto anche con la sorella, Gabriella Cardazzo. Si trattava di un rapporto molto stretto e durante l'estate andavamo spesso tutti assieme in Croazia. Nel tempo, poi, l'amicizia si è stretta anche grazie ai reciproci interessi artistici, io mi rivolgevo a lui per coinvolgerlo nell'attività della Cappella Underground e viceversa. È stato molto dopo che abbiamo iniziato a collaborare per la produzione di alcuni miei video.

L.P.: Torniamo ora al 1968, quando viene fondata la Cappella Underground. Tra le varie pubblicazioni che date alle stampe in quel periodo si può notare che in molti casi collaborate con Gianni Contessi; come siete venuti in contatto con lui?

L.C.: Contessi veniva da Roma, lavorava con Flash Art (Politi) e a un certo punto è tornato a Trieste e si è presentato alla Cappella Underground dicendo che avrebbe voluto collaborare; così siamo diventati amici. Lui ha seguito tre mostre dedicate, rispettivamente, alla pittura italiana, inglese e a quella degli Stati Uniti. Era inoltre in contatto con molti artisti milanesi e organizza da noi un'importante esposizione intitolata *Basta il Progetto*.

L.P.: La Cappella Underground ha organizzato mostre e rassegne molto interessanti che però purtroppo non è possibile approfondire in questa sede. Vorrei sapere piuttosto, visto che la Cappella viene fondata nel 1968, se anche per te come per molti artisti con i quali ho parlato, quest'anno ha segnato un (o il) cambio di rotta della tua produzione artistica.

L.C.: Non direi che il '68, se lo consideriamo dal punto di vista politico, ha influito sulla mia persona e sulla mia produzione artistica. Credo sia stato più significativo per me il contesto sociale in cui mi trovavo. La legge n. 167 del 1962 promuoveva gli investimenti sulle residenze pubbliche al fine di dare un'abitazione a chi non poteva permetterselo. Nel 1968 partecipai a un bando emanato dell'ente pubblico che ora si chiama ATER (Agenzia Territoriale per l'edilizia residenziale) e allora si chiamava IACP (Istituto Autonomo Case Popolari) aperto a chiunque volesse sottoporre un progetto di edilizia popolare che doveva svilupparsi attorno al concetto di socializzazione. La costruzione architettonica che noi progettiamo – e che avrà poi il nome di *Rozzol Melara* – era pensata per sperimentare nuovi spazi e nuove relazioni, a partire da quelle tra nuclei familiari. Questa era la mia partecipazione all'onda sessantottina.

L.P.: Alla luce degli anni trascorsi credi che le tue ipotesi di socializzazione abbiano funzionato?

L.C.: Ultimamente sul canale televisivo Rai Storia (Novembre 2014) hanno mandato in onda un programma su tre grandi complessi italiani, uno a Roma, *Il Corviale*, uno a Napoli, *Le vele di Scampia* e uno a Trieste, *Il quadrilatero* (o *Rozzol Melara*) progettato da noi. Nel programma l'ultimo intervistato – un abitante del palazzo a Trieste - parla molto bene dell'edificio, sostenendo che effettivamente esso è diventato una sorta di paese a sé stante, con servizi quasi del tutto autonomi e con molta solidarietà tra gli abitanti. Per molto tempo non è stato così; concentrare tante persone dello stesso stato sociale si è dimostrato un errore. Erano anni in cui l'Italia usciva dalla guerra e c'era una grande esigenza di case, primi servizi e solidarietà.

L.P.: Un progetto come quello che realizzi per gli edifici popolari di Trieste ha evidenti progenitori; mi viene in mente Le Corbusier nel *Convento di Santa Maria de La Tourette* (1957) dal punto di vista stilistico e, da quello funzionale, *L'Unité d'Habitation* (1947-1952).

L.C.: Sì, Le Corbusier ha certamente influito. Anche nel progetto si parte dall'idea di una linea di gronda orizzontale mentre l'uso dei pilastri che seguono la pendenza della collina, così come l'uso del quadrato a mo' di modulo della costruzione, mi sono stati ispirati da Luis Kahn. Quest'ultimo iniziava a essere conosciuto all'epoca e tra il 1968 e il 1969 stava progettando il Palazzo dei Congressi a Venezia. Io avevo studiato, per esempio, i suoi progetti dell'*Erdman Hall Dormitories* (1960-61), quello della *National Assembly* a Dacca, in Bangladesh (1962-1974) e il *Fine arts Center* a Fort Wyne (1961-1965).

Produzione artistica

L.P.: Non potendo approfondire il tuo lavoro di architetto, anche se sicuramente quest'ultimo ha influito sul resto del tuo operare, vorrei ora focalizzare l'attenzione sulla tua produzione artistica, a partire da quella scultorea che, da ciò che ho potuto dedurre dalla documentazione conservata nel tuo archivio, inizia attorno agli anni '66/'67. Le prime mostre di cui ho notizie sono del 1967 e precisamente quelle alla galleria la Bora di Trieste, la Civica (Mestna Galerija) di Pirano, l'Argentario a Trento e, infine, la galleria del Cavallino.

L.C.: Sì, si tratta di una primissima fase in cui facevo degli stampi in legno per realizzare sculture grandi circa un metro per lato. Il processo di realizzazione non era particolarmente complesso, usavo policarbonato in fogli che mettevo dentro il forno, adagiati su uno stampo molto grezzo che a volte consisteva semplicemente in alcuni pezzi di legno che appoggiavo sopra o sotto i fogli. Anche se sulle foto in bianco e nero non è possibile notarlo, il policarbonato che utilizzavo aveva dei colori intensi come il giallo, il rosso e il verde.

L.P.: Nel catalogo della mostra del 1967 alla galleria l'Argentario (18 novembre – 4 dicembre, Trento) il testo critico è di Gian Pacher che fa riferimento anche alle tue opere in acciaio; non si tratta degli stessi lavori vero?

LC: No, si tratta di sperimentazioni che avevo iniziato nello stesso periodo; ma la mia scelta propenderà per l'acciaio inox specchiante. Tuttavia non si tratta, come Pacher scrive, di *cromatura*, perché quest'ultima consiste nel prendere delle lastre di acciaio e immergerle in grandi vasche in cui gli elettroliti fanno attaccare il cromo alla superficie. Nel mio caso la lamiera era comperata così com'era, tagliata e lavorata.

L.P.: Più avanti Pacher sostiene che le tue opere suscitano emozioni, che vi è addirittura una “grammatica delle emozioni”. Sei d’accordo con quanto scrive? Soprattutto per quanto riguarda le emozioni. A me sembra invece, ma correggimi se sbaglio, che le tue sculture centrassero poco con un atteggiamento emotivo.

L.C.: Non mi pare di aver voluto, all’epoca, suscitare delle emozioni. Non mi riconosco in questa descrizione.

L.P.: Mi sembra quindi che ciò che scrive il critico non sia del tutto affine o attinente con la tua pratica. Però Pacher dice anche qualcosa di corretto secondo me, quando fa riferimento al fatto che non esistono nel tuo operare gesti casuali immotivati, sostenendo che, con esempi come il tuo, l’arte contemporanea si fa analitica, settoriale e sperimentale.

L.C.: Sì, sicuramente io avevo un approccio scientifico al mio lavoro, soprattutto a partire dalle mie sculture in acciaio inox che progettavo secondo certi rapporti geometrici.

L.P.: Però non si tratta di oggetti di *design* come quelli che farai più tardi. Le sculture hanno anche una funzionalità altra rispetto all’essere opere d’arte? Riuscivi a vendere qualcosa al tempo?

L.C.: La funzionalità delle mie sculture era ed è esclusivamente di tipo estetico. Per quanto riguarda le vendite no, non si guadagnava mai nulla da queste mostre e di solito per ringraziare i galleristi si lasciavano una o due opere.

L.P.: In molti cataloghi di questo periodo si sottolinea che, potendo, tu avresti realizzato questi stessi oggetti in misure molto più ampie, monumentali, per il tessuto urbano.

L.C.: Sì, questo è verissimo. Tant’è che per la mostra *Basta il progetto* organizzata da Contessi propongo un fotomontaggio dal titolo *1250 metri sopra il livello del mare* dove ipotizzo che una di queste sculture in una scala enorme sia posta in mezzo al mare, di fronte a Trieste. A me non interessa la scala, per me può esserci un modellino anche piccolo che dal punto di vista geometrico e concettuale ha lo stesso valore di una cosa più grande.

L.P.: Cercando di distinguere tra cosa è opera e cosa è documentazione in questi casi, la scultura è opera ma lo è anche il progetto, l’idea al di là dell’opera specifica e concreta; da quest’ultimo possono nascere altre opere con scale sempre diverse, 1:10, 1:20 ecc.

L.C.: Sì. Tieni conto che il procedimento realizzativo con l’acciaio è diverso da quello che utilizzo per il policarbonato; facevo un disegno, anche piccolo, poi lo portavo in officina - spesso da Barnobi a Trieste - e lo facevo realizzare secondo le mie intenzioni. Ho progettato in quegli anni molte sculture, tutte in acciaio, verniciato o speculare: mi attenevo, nella loro progettazione, soprattutto a figure geometriche pure, archetipe (le stesse che usavo per progetti d’architettura) forme semplici, rettilinee, piegate a 30°, 60°, 90°, curvate, che componevo seguendo tracciati geometrici.

L.P.: Tornando al 1968, tu partecipi a numerose mostre fuori Trieste, tutte collettive, tra le quali *Arte e ambiente* alla Galleria Studio a Matera, *Dimension 68* alla Galleria l’Atelier di Tolosa e poi sarai alla Galleria del Centro a Udine; di nuovo esponi alla galleria del Cavallino e all’Argentario di

Trento e, infine, partecipi alla mostra *La nuova grafica* alla Galleria La Cornice di Bari. Le opere che esponi sono molto simili a quelle in acciaio *inox* dell'anno precedente ma le dimensioni aumentano. Infine, tra il dicembre e il gennaio il massimo dell'espansione può trovarsi in *Modello Urbano Transitabile* che inaugura le attività della Cappella Underground.

L.C.: Sì, questa è stata la prima mostra della Cappella Underground. L'opera occupava tutto lo spazio a disposizione (20m x 6m), era una sorta di ambientazione realizzata a partire da lastre dalla forma ondulata in acciaio *inox* specchiante che appendevo a quattro portali di legno e che costituivano il supporto a tutto il modello. Entrando il pubblico si muoveva tra questi spazi colpendo le lastre che iniziavano a muoversi e a creare delle situazioni visive e sonore molto particolari. A differenza quindi delle opere precedenti, affisse sul muro o allestite all'interno di uno spazio, in questo caso il pubblico doveva entrare all'interno dell'opera e dell'ambiente.

L.P.: Quindi la sospensione delle lastre era voluta perché, quando quest'ultime venivano mosse, creavano una sorta di spaesamento e i metalli riflettenti complicavano la relazione dello spettatore con l'ambiente. Il critico Toni Toniato descrivendo *Modello urbano transitabile* ne mette in risalto la specificità del luogo in cui è stato esposto. Dal tuo punto di vista si tratta di un'opera che oggi definiremmo *site specific* o il modello, proprio perché *transitabile*, poteva essere spostato?

L.C.: Si trattava di un'ipotesi di intervento urbano in fin dei conti. Se si fosse messo lo stesso modello in una piazza, sarebbe effettivamente diventato urbano, ma è rimasto un progetto.

L.P.: Nel 1970 tu e Sillani realizzate *Habitat Fantastico*. Sillani racconta com'è stato costruito e dice che i venti elementi luminosi modulatori di spazio erano disposti in un preciso ordine geometrico finalizzato all'organizzazione di cinque situazioni limite del rapporto Uomo-luce-suono. Lui riferisce inoltre che queste situazioni permettevano il superamento dell'uso tradizionale della luce a fini prettamente funzionali, risolvendo l'opera in forme sovrastrutturali grazie all'impegno del mezzo luminoso quale unica matrice di disegno. Quindi in questo caso voi disegnavate lo spazio con la luce.

L.C.: Sì, come accade in *Modello urbano transitabile* noi usciamo dai normali moduli allestitivi per proporre un nuovo modo di avvicinare il pubblico coinvolgendolo in situazioni ambientali insolite e inaspettate. L'ambiente della Cappella Underground era allestito con un particolare arredamento e gli oggetti disposti nell'ambiente erano azionabili da parte del fruitore, che diventava artefice dello spazio circostante. Alcune pedane erano collegate elettricamente con i vari oggetti così che gli elementi luminosi, il sonoro che trasmette musiche concrete e altri suoni potessero essere messi in azione. L'installazione era anche musicale ma non ricordo di che brani si trattasse, dovresti chiedere a Sillani.

L.P.: Considerando le tue numerose biografie nei cataloghi, sembra che nel 1970 non vi siano altre esposizioni a cui partecipi. Vuoi aggiungere qualcos'altro su questo periodo?

L.C.: Sì, vorrei aggiungere l'importante collaborazione che nacque allora con la galleria Il Sestante in Via della Spiga a Milano. Lì avevo conosciuto due signore, le proprietarie, che esponevano molti oggetti di *design*; tra il 1970 e il 1973 esposi quindi alcuni oggetti di *design* tra i quali alcuni vassoi, i fermacarte in acciaio e gli scacchi in fusione d'alluminio. In quella galleria vi erano anche molte cose disegnate da Ettore Sottsass che per me, al tempo, era un mito.

L.P.: Arriviamo al 1971 ma prima facciamo un piccolo riassunto. Tu parti con le sculture in polycarbonato, passi all'acciaio inox che usi fino al 1970 circa. In questo periodo dalle sculture morbide in polycarbonato passi a una fase più geometrica; poi ancora, dal 1970 al 1971 senza cambiare il materiale che utilizzi le scale di queste sculture aumentano e il modulo si fa sempre più rigido. Torni ad inserire l'elemento curvo ma in termini scientifici e non casuali. C'è un motivo per cui modifichi la forma?

L.C.: No, in realtà si tratta sempre di sperimentazioni. Nel catalogo della mia personale alla galleria del Cavallino, nel 1971, c'è un testo di Apollonio molto interessante in cui lui sostiene che queste sculture sono in realtà delle piccole architetture, non modelli ma esempi di un sistema che acquista un livello di partecipazione collettiva. Anche qui, come vedi, si fa riferimento a una scala che potrebbe ipoteticamente aumentare.

L.P.: Tutta la critica vede in te questa necessità di buttarti in un ambiente molto più ampio, operazione che si accosta alla tua veste di architetto. Ma la documentazione fotografica presente nel catalogo della tua mostra personale non è in realtà realizzata dentro la galleria veneziana, il pavimento non è lo stesso.

L.C.: No, questo è il pavimento della Cappella Underground; queste opere iniziavano a diventare voluminose e le tenevo nel deposito della Cappella quasi sempre. Tieni conto che le strutture che vedi sul catalogo non erano completamente in acciaio specchiante; vi erano delle parti in acciaio brunito.

L.P.: E i fotomontaggi che fai in questo periodo aiutato da Sillani confermano ciò che dice la critica sul tuo lavoro. Mi riferisco alle immagini in cui tu rappresenti le sculture in ambienti urbani; le opere in questo modo appaiono molto più grandi di quello che sono in realtà. Come realizzavi i fotomontaggi?

L.C.: Avevo un laboratorio e Sillani mi aveva insegnato a sviluppare e a stampare le fotografie; quando però volevo una bella foto andavo direttamente da lui.

L.P.: Arriviamo quindi al 1972 e alla già citata mostra *Basta il progetto* curata da Contessi. In cosa consisteva?

L.C.: Contessi aveva raccolto i progetti/opera di alcuni artisti che aveva scelto ed invitato in quanto operanti in quest'area come Rodolfo Aricò, Barisani, Bonalumi, Dealexandris, Gandini, Lagnaghi, Lorenzetti, Morandini, Pardi, Spagnuolo e Uncini. Allora avevo in studio una macchina "eliografica" che permetteva di riprodurre su carta disegni precedentemente trasferiti su lucido trasparente da cui poi nasceva il catalogo. Contessi aveva contattato gli artisti e aveva chiesto a tutti un disegno di un progetto. Nel caso di Bonalumi, poiché lui non era d'accordo con l'iniziativa, avevamo inserito nel catalogo e nella mostra lo scambio epistolare con Contessi in cui l'artista rifiutava l'invito.

L.P.: In *Basta il progetto* tu hai realizzato il già citato progetto *1250 metri sopra il livello del Mare*, esposto alla Cappella Underground e poi a Catanzaro alla galleria Il Meridione – Studio D'arte.

L.C.: Sì. Si trattava di una scultura che ipotizzavo posizionata nel golfo di Trieste e che era costituita da due semi-cilindri simmetrici infilati a torre in un terzo semi-cilindro ad arco. Secondo

Giulio Montero quest'opera rappresentava l'affermazione dell'aspetto formale e la necessità di assicurargli un determinato campo di autonomia in architettura e in urbanistica, arrivando così a una pura semiologia.

L.P.: Poiché siamo in anni in cui si parla dell'uscita dell'arte dalle gallerie per coinvolgere il tessuto urbano, le tue operazioni si ponevano in linea con questo atteggiamento? Si trattava di una scelta politica? Perché quando abbiamo parlato del 1968, tu hai sostenuto che il tuo unico contributo è stato la costruzione del Rozzol Melara.

L.C.: Io credo che il confrontarmi con lo spazio della città sia un aspetto innato in me e sicuramente le mie sperimentazioni erano prevalentemente dovute al mio essere architetto. Questa mia passione la condividevo con un artista come Sillani, con il quale nel 1972 realizzo il libro *Paesaggio Goduto*. La mostra che accompagna l'uscita del volume aveva un titolo molto significativo, *Laparotomia di Trieste* e si voleva proprio fare un'indagine del tessuto urbano della città.

L.P.: Poiché l'hai citato, parliamo del libro *Paesaggio Goduto* (1972). Per prima cosa vorrei chiarire come mai avete l'idea di realizzare un libro oggetto. Di fatto 'il libro' era un mezzo molto usato dagli artisti in quel periodo perché riproducibile. Questo consentiva una diffusione più ampia delle idee-opere dell'artista e anche un prezzo inferiore.

L.C.: Da questo punto non l'ho mai vista e non si trattava comunque di scelte razionali. Volevamo esprimere alcune idee sulla città, sugli spazi della città, su come potessero essere occupati da forme geometriche o architettoniche. Si trattava di un confronto con lo spazio urbano. Io farò anche un altro libro oggetto, molto diverso, che parla di architettura e s'intitola *Libro da conservare a piombo*, un libro da conservare dritto. Io ho realizzato il prototipo e avremmo dovuto pubblicarlo con Coraini, ma alla fine non si è andati avanti.

L.P.: Dentro il libro *Paesaggio Goduto* vi sono pochissime parti testuali e quasi in ogni pagina sono riprodotti i fotomontaggi tra, ad esempio, le opere di alcuni artisti e il paesaggio triestino. Gli artisti ai quali si fa riferimento per gli interventi sul territorio sono Pieter Bruegel il Vecchio, Canaletto, Christo, Lucio Fontana, Giorgione, Robert Indiana, Mauricio Kagel, King, Piero Manzoni, Claes Oldenburg, Pino Pascali, Bridget Riley, Ekine, Jean Tinguely, Jacob Van Ruisdael, Tom Wesselmann. La scelta di questi artisti rispecchia le vostre preferenze e/o è in relazione con il tema del paesaggio?

L.C.: Erano artisti dei quali ci piaceva il pensiero. Credevamo fermamente che le loro opere avrebbero impreziosito molto il paesaggio urbano. Ci immaginavamo, per esempio, di proporre uno degli strani strumenti musicali di Kagel in termini giganteschi nel mezzo di una piazza; la gente avrebbe potuto tirare le corde e fare un concerto in pubblico, con il pubblico. Anche l'opera di Pascali *Bachi da setola* secondo noi sarebbe stata benissimo sul valico carsico; e una scultura di Oldenburg poteva sostituirsi a quella di Giuseppe Verdi. Si trattava ad ogni modo di proposte provocatorie, di là di qualsiasi possibilità di realizzazione.

L.P.: Certo, non si tratta d'installazioni e proposte specifiche ma, in fondo, il libro parla della vostra idea di aprire Trieste all'arte, ma non solo, contemporanea.

L.C.: Sì, si trattava di una sorta di libro manifesto in cui si sosteneva, di fatto, che non se ne poteva più delle immagini stereotipate di Trieste. Si voleva andare contro la visione della città turistica,

cara al cuore degli italiani.

L.P.: Quindi il libro era una scelta per diffondere ulteriormente i concetti espressi anche nella mostra *Laparotomia di Trieste* alla Biblioteca Civica di Trieste, dove esponete le stesse fotografie – i fotomontaggi – pubblicati nel libro.

L.C.: Sì, il libro era di fatto un'operazione aperta al lettore che poteva spostare a suo gradimento gli inserti scritti a forma di segnalibro. Gli interventi miravano direttamente a cambiare una visuale oramai accettata del paesaggio. Ogni proposta rappresentava se stessa dinanzi a un fruitore che in tal modo poteva ricevere uno stimolo per modificare il suo atteggiamento di fronte allo spazio che lo circondava, ad evolversi concettualmente, a godere di un suggerimento estetico, ad abbandonarsi ad una certa poesia. Il rapporto tra lo spettatore e il paesaggio si modificava in “rapporto tra paesaggio e opera d'arte” attraverso l'artefice e lo spettatore, cioè attraverso l'uomo.

L.P.: L'obiettivo di fondo, quindi, è quello di cambiare il modo in cui lo spettatore guarda al paesaggio.

L.C.: Sì, nel senso che noi siamo abituati al paesaggio così come siamo abituati a vedere la nostra casa, ma in realtà noi non vediamo tutto perché non guardiamo attentamente, viviamo ogni giorno convinti che attorno a noi non ci sia nessuna novità. Ma se inserisco i *Bachi da setola* sopra il ciglione carsico voglio far presente allo spettatore che quello lì è un ciglione carsico e sottolineare il rapporto tra la città e quel ciglione. Nel caso specifico, quel territorio è il segno di una mediazione importantissima tra due culture, tra due modi di parlare, tra due lingue e quindi tra due mondi, quello del fondo città e quello del Carso, fondamentalmente un mondo sloveno e uno italiano. Da una parte la città illuminista progettata a tavolino a Vienna mentre, dall'altra, l'architettura carsica costruita con la pietra e abbarbicata sul terreno.

L.P.: Quindi se prima ti chiedevo qual è il tuo ruolo e se prendi posizione a livello politico, questa mi sembra una presa di posizione non indifferente, contro una sorta di conservatorismo. Contemporaneamente è come se tu stessi cercando di scomporre gli elementi essenziali della scultura e dell'architettura.

L.C.: Sì, inizia il periodo in cui sul tavolo del progetto sentivo che il linguaggio del razionalismo si era impoverito e che bisognava arricchirlo con un recupero eclettico del passato. Così iniziano le citazioni. Io non sono mai stato un teorico, ma sentivo che il racconto progettuale si era inaridito. Ormai le parole erano esauste, svuotate di qualsiasi significato e bisognava procedere ad una riscrittura del linguaggio. In quegli anni ci fu una mostra dei nostri progetti a Bologna, accompagnata dal catalogo edito dal Centro Di dal titolo *Celli Tognon: Progetto e Opere d'architettura 1980-84* in cui Paolo Portoghesi racconta proprio il nostro - dello Studio Celli&Tognon - passaggio dal Moderno al Post-Moderno.

L.P.: Portoghesi riconosce come nel sia proprio tra la proposta per lo *Schinkenchiku Residential Design Competition* (Tokyo, 1980) e quella per *La nouvelle opérà* (Parigi, 1983) che nel tuo percorso progettuale inizia questo passaggio.

L.C.: Naturalmente non è un'evoluzione dall'oggi al domani, è graduale e parallela alle mie esperienze nel campo della scultura. Attorno al 1975 i miei interessi si stavano lentamente spostando dalla semplice costruzione dell'oggetto finito, presentato nella sua completezza

volumetrica, ai problemi legati ai processi formativi dell'oggetto stesso e soprattutto alle tecniche di rappresentazione. Bisognava studiare, recuperare e inserire nel mio lavoro i vecchi concetti di assonometria e soprattutto di prospettiva, coi quali da parecchi secoli pittori ed artisti fanno i conti. Si poteva costruire in tre dimensioni una prospettiva? O questo impiego della prospettiva era una prerogativa della pittura? M'interessava indagare proprio in quell'area particolarmente incerta dove passano i labili confini tra pittura e scultura.

L.P.: Prima di iniziare a parlare del tuo operare successivo al 1975, vorrei ancora farti una domanda sul 1974. Ho visto che vi sono i cataloghi di due esposizioni: la prima *Quarta dimensione*, alla galleria d'Arte Scaletta, ad Arezzo, tra il 12 gennaio e il 2 febbraio; la seconda *Metallinguaggio*, al negozio di *design* Zinelli&Perizzi da 5 al 20 febbraio.

L.C.: Sì, mentre nella prima, *Quarta dimensione*, avevo esposto alcuni oggetti di quel periodo che andavo componendo, di grandi dimensioni, al negozio di Zinelli&Perizzi organizzo con l'aiuto di Contessi una mostra in cui avevo accostato i miei oggetti di acciaio con oggetti classici di Le Corbusier, di Munari e di molti altri. Il negozio aveva esposto le mie opere e quelle di questi grandi *designer* e nel catalogo le foto sono state realizzate con Sillani che mi aveva insegnato a fotografare i modellini in scala 1:10 per dare l'impressione che fossero reali.

L.P.: In entrambi i casi mi sembra di capire che si tratta già di lavori sulla costruzione prospettica in scultura, nonostante le dimensioni siano molto più grandi di quelle delle sculture che realizzi attorno al 1977.

L.C.: Sì, queste sculture sono costruite a partire da un blocchetto di alluminio che io tagliavo in modo tale che sembrasse in prospettiva. Guardando da un lato la scultura, questa sembrava bidimensionale mentre, dall'altro, dava l'impressione di essere costruita in prospettiva. L'utilizzo delle foto, se prima era legato esclusivamente alla presentazione delle mie opere scultoree, diventa un sistema di analisi e uno strumento del mio operare anche grazie all'influenza reciproca tra me e Sillani. La collaborazione ci porterà alla realizzazione delle foto per la performance *Azione e videotape* (22 aprile-14 maggio 1976, galleria del Cavallino).

L.P.: All'interno dell'archivio video della galleria del Cavallino è stata trovata la documentazione della *performance* eseguita durante l'inaugurazione della mostra *Azione e videotape*. È molto interessante questa questione dei 'ruoli' che assumete durante la performance perché qualcosa di simile avviene anche nel video *Progetto restituito* (1976).

L.C.: Sì, abbiamo eseguito la *performance* una sola volta durante l'inaugurazione della mostra il 22 aprile. Per quanto riguarda lo scambio dei ruoli, l'intenzione era quella di affermare l'interscambiabilità degli strumenti d'indagine della realtà. Io misuro le pareti della galleria e con un gesso prendo nota sulle stesse di tali misurazioni. Sillani fotografa i miei segni con una polaroid, in scala 1:1 e attacca poi le stesse polaroid sui segni. Al termine della *performance*, in un angolo in basso della parete analizzata scriviamo "galleria del Cavallino. Parete Est. Scala 1:1".

L.P.: Dai cataloghi e dalla documentazione emersa, soprattutto da quella fotografica, è possibile intravedere alcune opere esposte per la mostra alla galleria del Cavallino. In due delle pareti erano tracciate le linee, i resti dell'azione performativa che miravano a descrivere in termini metrici la parete in scala 1:1. Su entrambe le pareti, poi, Sillani aggiungeva delle fotografie in scala 1:1 che ripetevano tautologicamente i segni sulle pareti.

L.C.: Sì, è esatto. Parte dell'azione era anche fotografata da Sillani sempre in scala 1:1 e le foto venivano esposte nella mostra assieme ad alcuni miei piccoli lavori che iniziavo in quegli anni, sempre sul tema della prospettiva.

L.P.: Un'azione molto simile avviene alla galleria Tommaseo dal 10 al 13 maggio 1976. In questa occasione vengono allestite anche le immagini tratte dal video che hai citato poco fa dal titolo *Progetto restituito* del 1976, realizzato nello studio Celli Tognon a Trieste.

L.C.: Sì, in questo caso si trattava della proiezione della volta a crociera della galleria, sempre in scala 1:1; per l'inaugurazione abbiamo fatto un'operazione simile a quella alla galleria del Cavallino. Vi sono alcune foto che documentano il momento in cui avviene la trasmissione del video (ogni giorno alle 19.00). Dal catalogo si deduce il senso dell'operazione svolta, molto simile a quanto avviene anche nel video *Progetto restituito* dove ci occupiamo della fotografia, Sillani con i mezzi del fotografo, io con quelli dell'architetto.

L.P.: Ti riferisci al video *Progetto restituito n. 1* che verrà poi realizzato in una seconda versione nel 1977 durante il primo video-laboratorio alla galleria del Cavallino? Ricordi il motivo di questa seconda versione? Nel libro di Dino Marangon sui video del Cavallino si parla di problemi tecnici. Ricordi qualcosa?

L.C.: No, non ricordo assolutamente di queste due versioni, ma poiché le hai recuperate entrambe, devo prendere atto che è stato così. L'unica ipotesi che posso fare è che non ci piacesse il modo in cui, nel primo video, venivano riprese le diapositive e il film proiettati a parete, entrambi molto importanti per il senso del video. Si trattava di un'operazione complessa che metteva a confronto vari strumenti di rappresentazione nel campo dell'architettura: il disegno, la fotografia, il filmato, gli archetipi tridimensionali, il rilievo dell'architettura costruita. Parallelamente si confrontavano osservatore e progettista: l'uno rappresentava l'altro fino alla loro completa identificazione.

L.P.: Un altro aspetto che mi ha colpito si lega al discorso che facevamo prima sull'architettura post-moderna. Lo si vede bene nel video *Progetto restituito n. 1* nel momento in cui prima tu e poi Sillani venite ripresi mentre disegnatte con 'squadra e matita' il progetto, copiando da alcuni volumi di storia dell'architettura le diverse strutture. Vi sono quelli che tu definisci 'gli archetipi' di diversi stili architettonici e che voi accostate indifferentemente sul foglio costruendo un edificio post-moderno.

L.C.: Sì, sicuramente, sono proprio questi gli anni in cui inizia il mio eclettismo.

L.P.: Passiamo all'operazione/opera che tu e Sillani realizzate durante l'incontro a Motovun, nell'agosto del 1976.

L.C.: Qui io e Sillani usiamo la porta come elemento identitario di una certa cultura, di una certa civiltà. Scegliamo il soggetto dell'indagine - le porte delle case di Motovun - e ricerchiamo l'identità e l'ambiente attraverso una delle operazioni alla base della conoscenza, ovvero la classificazione.

L.P.: Quindi si tratta di un'operazione molto simile a quella di *Azione e videotape*. In entrambe si mette in rilievo il fatto che misurare, così come fotografare, sono due momenti di una stessa

indagine analitica nei confronti della realtà. Sono queste le opere che esponi alla Galleria Tommaseo nel febbraio del 1977?

L.C.: Sì, si tratta di una fase in cui la mia sperimentazione spazia molto. Sul tema della 'scala' avevo realizzato poco prima (gennaio 1977) alla galleria del Cavallino *Television screen 1:1*, un video in cui io, da architetto, disegno i lati dello schermo su un foglio di fronte alla telecamera. La riflessione era legata al fatto che anche utilizzando monitor con grandezze diverse per la trasmissione dell'immagine la scala con la quale veniva mostrato il video era sempre 1:1.

L.P.: Sì, questo video anticipa un aspetto dell'immagine video caratteristica soprattutto a partire dalla video-proiezione. Attraverso quest'ultima, infatti, lo "schermo" poteva espandersi acquisendo dimensioni molto più grandi. Tornando ora ai tuoi lavori scultorei, dal 17 al 21 febbraio 1977 partecipi anche all'esposizione *K45*, all'Internationale Kunstmesse Kunstlerhaus a Vienna con l'opera *Piano per piramide* in metallo verniciato.

L.C.: Sì. L'opera fa parte di una serie di sculture realizzate tra il '76 e il '77 in cui assumevo come immagine-tema di riferimento alcuni elementi tipicamente architettonici: il pilastro con capitello, la lesena, la scala, la piramide, una tribuna coperta, ecc. Affrontavo questi temi usando sempre, per la realizzazione, fogli di lamiera metallica opportunamente tagliati, piegati e saldati, ma introducevo anche l'uso del colore, per ottenere certi effetti tipicamente pittorici. La finzione pittorica mi permetteva di ottenere un oggetto la cui lettura risultava molto ambigua per la compresenza nella stessa opera di particolari realmente tridimensionali e di altri, invece, falsamente reali, di oggetti veri e di spessori dipinti, di prospettive alluse e di rilievi finiti.

L.P.: Questa serie di cui parli è quella che dà vita alla mostra dal 5 al 27 giugno 1979 alla galleria del Cavallino. Qui utilizzi anche la fotografia all'interno delle tue rappresentazioni, così come l'elemento grafico. Effettivamente se compariamo queste opere a quelle dell'inizio degli anni '70 si può notare un'enorme differenza a partire dalla scala; mi riferisco in particolare a *Togliere e aggiungere*.

L.C.: Sì, è proprio da questo periodo infatti che inizio ad inserire elementi fotografici all'interno delle mie operazioni realizzando anche con Sillani la serie di opere tra cui *Litografia* (1978).

L.P.: Di questo periodo è anche la *Composizione tramite la macchina fotografica (sequenza, ordinata in verticale, di particolari architettonici)* (1979). Come avviene anche nei video *Ricomposizione* e *Ordine architettonico*, entrambi realizzati durante il terzo video-laboratorio alla galleria del Cavallino, nel 1979, tu metti in atto una continua analisi mirata a decostruire e a definire i singoli elementi della composizione architettonica. Per fare questo non usi più solo la scultura, ma anche altri mezzi quali il video e la fotografia.

L.C.: Sì, questa serie di opere realizzate con mezzi diversi sarà anche esposta dal 24 febbraio al 9 marzo del 1979 alla galleria Plurima di Udine. All'interno di quel catalogo cito non a caso una parte del *Trattato dell'architettura* (Libro VI°, Capitolo II°) di Vitruvio; la lettura di Vitruvio mi era risultata di grande utilità perché lui era stato il primo ad aver catalogato e identificato le varie parti costituenti l'edificio e ad aver messo in guardia sul carattere illusorio della rappresentazione dell'opera architettonica.

L.P.: Non a caso intitoli le mostre di questo periodo *Partiture architettoniche*.

L.C.: Sì, perché in effetti si tratta di opere costruite da elementi tridimensionali di modesto oggetto e da fotografie. Con l'operazione del togliere o quella del mettere si vengono ad instaurare una serie di rapporti tra i vari elementi in gioco: alcuni sono rigidamente prefissati e previsti, altri sono solo suggeriti e si presume si sviluppino nella mente dell'osservatore.

L.P.: Nel catalogo *L'apparenza inganna* riassumi le tue opere a partire dal 1978 fino al 1981. Dopo la fase che hai appena descritto come evolve il tuo percorso?

L.C.: Inizia il periodo in cui indago le architetture in Italia, in cinque città. Ad esempio posso citarti il caso di *Frammenti neoclassici* (1983), in cui mi dedico alla scomposizione in elementi singoli di Palazzo Carciotti a Trieste dell'architetto Matteo Pertsch; queste mie opere piacevano tantissimo ad Alessandro Mendini, il fondatore, tra le altre cose, della rivista *Modo*, all'interno della quale Contessi aveva pubblicato un articolo su di me. Poi ho fatto una serie sullo stile neoclassico a Milano (1987) che ho esposto alla galleria Milano. Mi facevo aiutare da un mio collaboratore e insieme realizzavamo veri e propri plastici in miniatura e bidimensionali con inserti fotografici. Poi avevo fatto una parte sul rinascimento attraverso l'analisi di Palazzo dei Diamanti, Bolzano, Venezia, Trieste, Padova e Milano.

Studio di caso

Processo creativo

L.P.: Quanto è importante il video nel tuo lavoro. Che ruolo ha assunto nella tua produzione artistica?

L.C.: Si tratta di un linguaggio fra gli altri usati durante la mia produzione creativa alla stregua di disegni (in tutte le accezioni di questa parola, rappresentazione bidimensionale, tridimensionale) fotografia (chimica, foro stenopeico, fotomontaggio), descrizione verbale (rappresentazione eidomatica).

L.P.: Puoi spiegarci qual è il valore che dai ai video? Si tratta di documentazioni di performance o di video d'arte?

L.C.: Le operazioni con Sillani sono delle *performance*. Negli altri casi video d'arte, dove arte è un termine convenzionale

L.P.: Chi ha scelto l'accompagnamento musicale? Che ruolo ha il suono all'interno del video?

L.C.: Devi chiedere a Sillani.

L.P.: Vi sono due versioni del lavoro *Progetto restituito*, una datata 1976 e l'altra 1977. Cosa vi ha spinto a eseguire una nuova versione? Quale consideri oggi quella corretta? Quale mostreresti al pubblico?

L.C.: Non ricordo il perché di una seconda versione e, dunque, non saprei risponderti.

L.P.: Per la realizzazione del lavoro avete usato qualche disegno preparatorio? Poiché il lavoro comprende anche un aspetto performativo, ciò che avete realizzato era predeterminato (spartito, progetto, story-board) o è stato improvvisato? Ricordi se le diapositive/pellicole ecc. che si vedono durante il video sono state fatte in funzione del video o separatamente?

L.C.: Se ne parlava molto dei progetti, i materiali utilizzati durante l'azione e i movimenti eseguiti erano tutti prefissati. Per quel che ricordo le diapositive e gli oggetti di scena erano tutti già preparati in funzione del video.

Materiali e tecniche

L.P.: I mezzi utilizzati all'interno del video (diapositive, film, corpo del performer) hanno tutti lo stesso valore all'interno dell'opera?

L.C.: Sono tutte componenti necessarie.

L.P.: Qual è l'estetica del video? Qual è la poetica del tuo lavoro in questo caso? Vi è una ricerca più estetica o più concettuale sull'immagine video?

L.C.: Penso che il concetto si esprima attraverso l'estetica e che la poetica sia strettamente legata

all'esperienza dell'autore. Nel mio caso il mondo linguaggio di riferimento è quello classico, percorso carsico che accompagna la storia dell'architettura; non c'è discontinuità; ogni esperienza deriva dalla precedente e anticipa la seguente.

L.P.: Chi ha fatto le riprese mentre avete fatto il lavoro? Chi ha fatto il montaggio? Sei stato d'accordo con come sono stati fatti i video?

L.C.: Ha fatto tutto lo staff della galleria del Cavallino di cui mi sono sempre fidato ciecamente.

L.P.: Quali sono gli aspetti essenziali per il significato del lavoro?

L.C.: Il tema centrale è l'analisi del comporre e in particolare del comporre architettura.

L.P.: Ricordi com'è stato registrato l'audio?

L.C.: Non mi sono mai occupato del lato tecnico.

L.P.: Ci sono altri autori di questo video oltre a te?

L.C.: Sì, Mario Sillani

Significato

L.P.: Puoi spiegarmi il significato del titolo? Ha qualche significato speciale?

L.C.: I titoli devono alludere, non descrivere.

L.P.: Cosa del lavoro dovrebbe essere preservato affinché non se ne perda il significato?

L.C.: Le sequenze che illustrano il percorso del comporre e i relativi comportamenti. Non si deve perdere l'inezienza del video con tutte le sue parti.

Copyright ed edizioni

L.P.: Dopo aver digitalizzato il video, quest'ultimo è stato mai esposto?

L.C.: No. È stato mostrato in molte occasioni ma sempre in proiezione e, dunque, sempre diversamente da come si vedeva negli anni Settanta.

L.P.: Quali sistemi di visualizzazione avete utilizzato? Sei stato contestato della modalità?

L.C.: La video-proiezione.

Pubblico/modalità espositive

L.P.: Il lavoro è stato esposto durante la mostra *Videotape/azione* nel 1976 alla galleria del Cavallino e, in un secondo momento, dal 10 al 13 maggio 1976, durante la mostra alla galleria Tommaseo. Ricordi in quali modalità è stato mostrato il lavoro? Vi era un orario prestabilito o il video veniva mostrati a ciclo continuo?

L.C.: Non ricordo.

L.P.: Quali sono gli aspetti visivi più importanti nell'opera?

L.C.: Quelli capaci di rappresentare concretamente l'oggetto.

L.P.: Quale dovrebbe essere l'esperienza del pubblico di fronte all'opera?

L.C.: Dovrebbe entrare nel racconto.

L.P.: Come dovrebbe essere presentato il lavoro oggi? Su un monitor a tubo catodico o in video-proiezione? Quali sono le linee guida per la presentazione del lavoro in una mostra o un museo?

L.C.: Non credo che il mezzo tecnico sia importante ma preferirei la video-proiezione per comodità. Accompagnerei poi il video con l'esposizione di disegni, foto e progetti.

L.P.: Il video dovrebbe essere fatto vedere in *loop* o con un orario preciso di inizio e fine?

L.C.: Niente *loop* che mi ricorda i messaggi pubblicitari.

L.P.: Quanta luce/che livello di luce vorresti nell'ambiente in cui è esposto il video?

L.C.: Leggermente abbassata, in modo tale da poter leggere anche eventuali disegni ecc.

L.P.: Quali sono le specifiche dell'audio? Quale il volume dell'audio?

L.C.: Bisogna fare attenzione che non si trasformi nell'odiata «musica passiva».

L.P.: Come dovrebbe avere accesso al lavoro il pubblico? Il pubblico dovrebbe stare in piedi o seduto?

L.C.: Libertà di comportamento.

L.P.: Quale deve essere la grandezza dei monitor? A che altezza dovrebbero essere?

L.C.: Penso ad uno schermo di un paio di metri.

Invecchiamento/deterioramento

L.P.: Quali modifiche possono/devono essere fatte al lavoro? Cosa invece non può essere cambiato?

L.C.: Credo niente in entrambi i casi.

L.P.: Vi sono, nel video digitalizzato, dei problemi tecnici particolari che modificheresti?

L.C.: No

Conservazione/restauro

L.P.: Supponiamo che per invecchiamento, danneggiamento o deterioramento il lavoro sia cambiato a tal punto che è necessario intervenire con un restauro, cosa ne pensi a riguardo?

L.C.: Come nel campo dell'architettura, il restauro è un atto di conoscenza, il che significa prima di tutto, identificare gli elementi fondativi dell'opera e capire quali erano le finalità concettuali dell'autore. Solo con queste premesse sottoporrei il mio lavoro a restauro.

L.P.: Cosa ti aspetti dalla conservazione? Cosa ti aspetti che sia conservato? Vi sono parti che possono essere sostituite?

L.C.: Idem

L.P.: Cosa ne pensi della digitalizzazione del lavoro così com'è stata fatta da Paolo Cardazzo? E di quella più recente realizzata dal Laboratorio La Camera Ottica dell'Università di Udine?

L.C.: Si tratta di due interventi diversi con obiettivi differenti. Paolo Cardazzo all'epoca aveva fretta di rendere accessibili le opere affinché noi artisti potessimo usarle. L'intervento dell'Università degli Studi di Udine, sebbene vada oltre le mie possibilità di comprensione dal punto di vista tecnico, mi sembra abbia un fondamento più scientifico e spero possa consentire la conservazione a lungo termine di queste opere.

L.P.: Credi sia necessario un restauro dell'immagine?

L.C.: No, non mi sembra necessario.

L.P.: Credi che i segni d'invecchiamento come i *drop* che si vedono sul video dovrebbero rimanere riconoscibili? Cosa ne pensi dell'audio? Cosa ne pensi della sua digitalizzazione?

L.C.: Anna Magnani, quando si sottoponeva all'opera di Tornatore prima della ripresa sul set gli diceva: non permetterti di nascondere le rughe del mio viso, perché ognuna di esse mi ricorda una fase della mia vita; sono me e il mio passato!

ACCESSO

L.P.: Cosa ne pensi del fatto che i ricercatori possano avere accesso alla tua opera in un sito internet? Mostreresti solo dei pezzi del video o tutto? Mostreresti la documentazione fotografica e gli elementi come la pellicola e le diapositive utilizzati per il video? Renderesti accessibili on-line le versioni di *Progetto Restituito* o vorresti fosse mostrata solo la seconda versione, quella che voi avete considerato la più valida? La galleria del Cavallino può far mostrare alcune parti del video o il video intero in festival, mostre o altri eventi? Per la documentazione vale lo stesso?

L.C.: Penso che tutte le opere frutto della attività dell'uomo dovrebbero essere disponibili alla libera visione: dai capolavori ospitati nei musei a questi miei modesti contributi d'oggi. Niente barriere, niente limiti, semmai apertura, disponibilità al dialogo e alla critica.

L.P.: Quale pensi debba essere il tuo ruolo nella selezione e disposizione delle opere da esporre, da preservare e da documentare? Vorresti essere contattato ogni volta che il tuo video viene esposto/

mostrato in pubblico/sottoposto ad operazioni di restauro?

L.C.: Come mi sono fidato ciecamente a suo tempo dello staff di produzione del Cavallino, così oggi apprezzo molto il prezioso lavoro di restauro/archiviazione/promozione che stanno affrontando gli eredi e la vostra Università: grazie e piena delega ad utilizzare il materiale come meglio intendono.

4. Mario Sillani (1940-)

Trieste, 10/04/2015, 17/07/2015, 2/02/2016

Contesto di formazione

Lisa Parolo: Tu sei nato nel 1940 ad Addis Abeba; qual è la tua formazione?

M.S.: Non ho una formazione artistica in senso stretto. L'unico maestro che io riconosca è Nino Perizi (1917-1994) di Trieste, pittore astrattista e poi scultore, dirigeva la Scuola di Nudo e Figura al Museo Civico Revoltella. Perizi è stato il primo a riconoscere il valore artistico dei miei lavori di quel periodo; tra il 1964 e il 1968 ho prodotto più o meno una settantina di quadri ad olio e più di trecentocinquanta disegni (70x100). Poi mi accorsi che non era questo che mi interessava.

L.P.: Tu quindi non hai una formazione pittorica.

M.S.: No, assolutamente no. Io vengo da una formazione tecnologica, m'interessavano la tecnologia e l'ingegneristica. L'arte mi piaceva molto, ma spaziavo, come ho sempre fatto. Perizi m'indirizza a delle letture che furono per me illuminanti: la rivista *La Biennale di Venezia* (pubblicata fino al 1972) e *l'Espresso*. Più tardi, negli anni Settanta, anche Gianni Contessi sarà fondamentale per la mia formazione. Per conto mio leggevo *Popular Mechanics*, una rivista di tecnologia. Poi ero appassionato di poesia (i *maudits* francesi e la Beat Generation) e di filosofia orientale non animista. Verso la fine degli anni Sessanta ricevo in regalo una macchina fotografica, inizio a fotografare e noto che mi viene naturale; vinco anche molti concorsi che confermavano la strada che stavo intraprendendo. Non ho mai voluto essere un fotografo tradizionale; oggi come allora m'interessa il linguaggio fotografico interpretato ogni volta in modo nuovo, autonomo, senza l'imposizione di qualcun altro.

L.P.: Tra gli articoli trovati nel tuo archivio ce n'è uno del quotidiano locale *Il Piccolo* datato 1971 in cui c'è scritto che hai iniziato la tua carriera artistica a partire dal 1968 con lo spettacolo - se così possiamo definirlo - dell'*Amleto vincitore*, di cui parleremo più tardi. Nel 1969, riporto testualmente quanto scritto nell'articolo, tu metti invece da parte «l'uniforme perbenista triestina». A cosa ti riferisci?

M.S.: Il teatro sperimentale di Trieste mi aveva invitato a fare anche altre cose che suscitavano spesso grande scalpore tra il pubblico. Nel caso dell'*Amleto vincitore* io cantavo e proiettavo delle diapositive con alcune foto di nudo; questo aizzò la folla degli insegnanti di educazione artistica che avevano portato i ragazzi a vedere la rappresentazione teatrale. Per me l'artista doveva provocare; è più o meno nel 1968 quando inizia questa mia fase.

L.P.: Molti degli artisti che ho intervistato individuano nel 1968 il momento di rottura con il linguaggio tradizionale, spiegandola in termini fortemente politici. È così anche nel tuo caso?

M.S.: Sì. Il '68 è un anno cruciale ma quello che successe fu molto contraddittorio per come la vedevo io. Gli studenti venivano a dire a noi, operai e lavoratori, di buttare via il televisore e la

lavatrice. Io mi trovavo d'accordo con Pasolini e con la sua famosa poesia sulla rivolta di Valle Giulia. Nel '68 stavo già lavorando da tempo (ho iniziato a quindici anni, ma contemporaneamente studiavo ingegneria e tecnologia) ed ero in contatto già così giovane con delle persone anziane. Ho quindi vissuto in maniera molto diversa il '68, ero pregno dei reali problemi sociali. Ero d'accordo con le manifestazioni dei Cantierini (i lavoratori portuali in sciopero) ma non con quelle degli studenti. Anche in seguito ho avuto molte discussioni con le persone che hanno fatto il '68 'vero'. Più in generale a mio avviso tutti abbiamo sentito l'ondata partita dalla Francia e in generale tutti l'abbiamo accolta perché stufi della città grigia; è proprio in questo contesto che inizio a "balbettare" la fotografia in un'operazione di pulizia totale.

L.P.: Nessuno degli artisti parla di un diretto contatto con le lotte studentesche. Dall'altro lato, anche forse inconsapevolmente, le vostre opere si modificano notevolmente proprio a partire da questo periodo. Io ti chiedevo se il '68 è una data casuale o si tratta di una vostra chiara presa di posizione rispetto a quanto stava succedendo. Non dobbiamo dimenticare che nello stesso anno la Biennale di Venezia è stata duramente contestata.

M.S.: Sì, in parte è così. Per quanto riguarda la mia produzione, posso solo constatare che il '68 è stato l'anno in cui ho iniziato a fare le opere che ho poi riunito sotto l'unico titolo di *Fotografemi*. Sicuramente l'esser stato presente come spettatore alla Biennale di Venezia ha influito sulla mia produzione.

L.P.: Infatti nell'articolo su *Il Piccolo* del 1971 c'è scritto che tu hai documentato la Biennale di Venezia negli anni '60. Hai ancora queste documentazioni?

M.S.: Sì, dal '64 al '72 ho documentato la Biennale di Venezia; in particolare, io andavo solitamente alla vernice, fotografavo invitati e artisti. In un'unica giornata sviluppavo tutto e all'apertura al pubblico vendevo il libretto con le fotografie. In questi ultimi mesi sto iniziando a ricostruire chi sono le persone ritratte. Per esempio sono riuscito a individuare tra gli altri Ketty la Rocca, Ugo Mulas mentre fotografa Mochetti, Enrico Baj che va a visitare alcuni bambini, Bertini, Luigi Nono e Emilio Vedova, Philip King, Gastone Novelli, Jannis Kounellis, Gino De Dominicis. Poi ci sono Germano Olivotto, Eliseo Mattiacci e Franco Vaccari. Con quest'ultimo nel 1975 ho esposto a Trigon '75 a Graz.

L.P.: Ma l'impatto più sconvolgente per te quel è stato? Intendo dire, quali opere tra quelle mostrate alle varie edizioni della Biennale di Venezia ti avevano colpito di più?

M.S.: L'impatto fortissimo risale al 1964, con la vittoria di Rauschemberg e della Pop Art. Oggi posso dire che le opere dell'artista americano mi colpirono perché non si trattava di rappresentazioni, ma di presenze.

L.P.: Dal vostro punto di vista (Triestino), come perceivate invece il contesto veneziano al di là della Biennale di Venezia? Qual era il ruolo della galleria del Cavallino rispetto al panorama italiano e internazionale?

M.S.: La galleria era riconosciuta ed era molto prestigiosa, perché di fatto Carlo Cardazzo aveva inventato la figura del gallerista/mecenate. Essere 'del Cavallino' era una grande cosa, anche dalla nostra prospettiva triestina. Purtroppo – e questa è stata la grande sfortuna - nessuno dei due figli aveva lo spirito da vero imprenditore. Le mostre che Paolo e Gabriella Cardazzo organizzavano per

me in Scozia, alla Richard de Marco Gallery (Edimburgo), a Bologna e in tantissimi altri luoghi erano prima di tutto, per loro, una scusa per viaggiare.

L.P.: Ma come entri in contatto con la galleria del Cavallino?

M.S.: Il contatto è tutto merito di Luciano Celli che nel 1971 aveva già esposto lì. Lui era un compagno d'università di Paolo Cardazzo allo IUAV; io conoscevo Celli perché stavamo collaborando alla Cappella Underground e quest'ultimo m'invitò a documentare fotograficamente la sua mostra al Cavallino. Paolo Cardazzo a quel punto vide le mie fotografie e le ritenne interessanti.

L.P.: Ricordi qual era il rapporto della galleria del Cavallino con la critica?

M.S.: Quasi nullo e questo è lo stesso dramma che abbiamo vissuto a Trieste, quando io e Celli lavoravamo alle iniziative della Cappella Underground. Gli eventi che organizzavamo erano riconosciuti più all'estero che qui in Italia; per esempio, nessuno ricorda che siamo stati tra i primi a proiettare il Cinema Underground americano.

L.P.: Ma la Cappella Underground non era divisa in due sezioni?

M.S.: No, all'inizio era una cosa sola. La Cappella Underground è stata fondata il 14 dicembre 1968. Tra i fondatori c'erano Luciano Celli, Pierpaolo Venier che è diventato regista, Sergio Ghersinich, Annamaria e Piero Percavassi. Io sono arrivato un anno dopo, nel 1969, con Cesare Piccotti, Lorenzo Codelli, Mario de Luyk. La mia esperienza è durata in tutto cinque anni (tre come presidente). Oggi in un'altra sede è rimasta solo la sezione cinema; inoltre, c'è ancora lo spazio fisico originario, una ex chiesa che da piccolo frequentavo perché il mio collegio di Orfani di Guerra era lì vicino. Per questo il nome di Cappella Underground, perché era interrata.

L.P.: Tu sostieni che il rapporto con la critica è stato quasi nullo, ma per la mostra *Fotografia creativa* (1970) - della quale parleremo più tardi nello specifico - e per il successivo convegno organizzato da voi sono intervenute molte personalità del periodo come Gillo Dorfles e Daniela Palazzoli. Inoltre c'è un articolo su Domus che parla in termini entusiastici dell'iniziativa. Come entrate in contatto con i due critici? In questo caso tu non firmi la mostra a nome della Cappella Underground ma del Centro Gamma, di cosa si trattava?

M.S.: La mostra *Fotografia creativa* si occupava del rapporto tra la fotografia e le altre arti; era la prima a Trieste di questo tipo ed era completamente a mia cura. Io ho cercato di individuare i personaggi (artisti, *designer*, *performer* etc.) che avessero a che fare con la fotografia. L'incontro con Palazzoli è avvenuto perché sono andato a Milano; durante lo stesso viaggio ho conosciuto e intervistato Dorfles. Parlando del Centro Gamma che collabora all'organizzazione dell'evento, esso nasce dalla fuoriuscita di quattro persone dal Circolo Fotografico Triestino, uno dei primi e più grandi circoli d'Italia. I giovani avevano fondato il Centro Gamma che si occupava di portare la fotografia italiana a Trieste. Eravamo tra i primi ad aver esposto Gabriele Basilico, per esempio. In seguito il Centro Gamma è servito per tenere assieme tutti i miei ragazzini. Mi spiego: io sono andato a insegnare Fotografia Cinema Televisione alla scuola media di Muggia e riunivo al Centro Gamma i ragazzi che, quando finivano la terza media restavano in contatto con me, dapprima per coltivare ancora la fotografia e poi per fondare l'emittente radiofonica Radioattività che funziona ancora oggi. Ritornando a *Fotografia Creativa*, posso dire di aver anticipato altre mostre di questo

genere avvenute poi a Milano e Torino e ho sempre pensato che Ugo Mulas abbia iniziato la serie *Verifiche* (1970-1972) subito dopo aver partecipato a *Fotografia Creativa*.

L.P.: In quella mostra vi sono anche alcuni artisti di fama internazionale come Robert Smithson, Richard Long, Jan Dibbets, Dennis Oppenheim, Hans Haacke, Michael Heizer che voi citate nella categoria ‘arte povera’ anche se oggi sono conosciuti come esponenti della Land Art.

M.S.: Sì, all’epoca non vi era una differenza così netta tra le due correnti come oggi è percepita. La mostra (*Fotografia Creativa*) presentava una serie di lavori di Land Art che erano stati precedentemente resi noti dalla monografia *Arte povera* (1969) di Germano Celant. Naturalmente non esponevamo le opere di quegli artisti bensì di foto di documentazione le quali, in seguito, diventeranno opere a sé stanti. Non tutto il pubblico era entusiasta della mostra allora organizzata; soprattutto gli addetti ai lavori erano molto perplessi nell’osservare quelle foto considerate “arte”.

L.P.: Nell’intervista di Fabio Pagan su *Il Piccolo*, lui riporta una tua tentata classificazione della fotografia. Leggo quello che scrivi « [...] ci sono le foto anonime come carta d’identità, foto scientifiche o scattate dalla polizia, poi ci sono le fotografie grafiche in cui prevale la parte tecnica e poi c’è la fotografia come documento storico» che tu consideri la più importante. Puoi commentare questa frase? E poi dirmi all’interno di quale di queste categorie si pone la tua fotografia?

M.S.: Allora, quella di Pagan è una semplificazione. Io avevo diviso la fotografia in sei raggruppamenti. Iniziai a distinguere le “categorie” quando mi chiamarono a fare il giudice in alcuni concorsi fotografici; io trovavo impossibile mettere sullo stesso piano fotografie formalmente e tecnicamente diverse quindi ho creato sei classi, la fotografia anonima, la fotografia familiare, di architettura e moda, la fotografia amatoriale con una sua valenza precisa e la fotografia artistica o comunque usata in un contesto artistico; infine l’ultima, la fotografia da tutti considerata con la F maiuscola, quella del *reportage*. Quando si parla di fotografia la prima cosa che viene in mente è la documentazione della realtà che viene fissata, ma vi sono diverse possibilità di lettura anche in questo caso: si può dare più peso all’aspetto sociologico o a quello formale/estetico che si avvicina alla letteratura per esempio. Quando Basilico fotografa architettura e poi appende le foto in un contesto artistico queste diventano arte, ma infondo si tratta ancora di fotografia d’architettura. Lui non accetterebbe mai che si dica questo ma, di fatto, è così. Io non mi ritengo un fotografo perché non cerco e non voglio usare tutto quello che la fotografia mi propone nel suo *modus* tradizionale. Io non sfrutto tutto quello che si può raccontare con la fotografia, dico sempre che non sono fotografo, non sono artista e, soprattutto, non sono cinese.

L.P.: Quindi tu parlavi di queste categorie e mettevi la fotografia di *reportage* al primo posto non perché dal tuo punto di vista fosse così, ma perché questa era l’opinione più diffusa. Non era quindi tua l’idea che la fotografia con la F maiuscola fosse quella di documentazione.

M.S.: Sì, è così, io non facevo e non faccio fotografia documentaria. Durante l’intervista che hai citato io dicevo di non sapere se le mie categorie avessero una qualche validità ma pochi all’epoca avevano considerato la fotografia sotto un punto di vista processuale come facevo io. Per me esisteva la possibilità di far evolvere il linguaggio fotografico dal suo uso meramente descrittivo/documentativo, per arrivare a una definizione della fotografia valida per sé stessa.

L.P.: Quindi la tua fotografia - che potremmo anche non chiamare fotografia ma operazione sulla fotografia - si sviluppa durante il processo di realizzazione.

M.S.: Sì, all'inizio ho proprio dichiarato che stavo facendo i fotografemi, cioè stavo sperimentando un nuovo linguaggio, andando a scovare i pezzettini che lo componevano. Ho trovato, ai nostri giorni, un unico riferimento a questo termine in una recensione di una cecoslovacca che insegna a Londra, Jolanta Wawrzycka, *Joycing: 'The memory of these migrations'* (2009), mediAzioni n°6. Io non faccio una foto come fosse una finestra aperta sul mondo; nessuno, guardando il mio lavoro, vede la fotografia come documentazione della realtà. Il tema del paesaggio interverrà dal 1978, ma per me si tratta sempre e prima di tutto di una riflessione sul mezzo, sulla sua capacità rappresentativa e mimetica rispetto alla realtà. Rimango sempre al di qua della superficie. Anche quando ciò che fotografo è riconoscibile come oggetto, per esempio nel caso di una foto di paesaggio, la mia opera si sviluppa nello spazio tra lo spettatore e la superficie della fotografia, non voglio che ci s'illuda di stare guardando qualcos'altro che non sia una fotografia. Per esempio, nei miei ultimi lavori - che consistono in foto di dettagli di paesaggi naturali - metto un puntino rosso al centro dell'opera, in modo tale da non consentire a chi guarda di entrare all'interno della rappresentazione.

L.P.: Sì, inoltre nelle fotografie di paesaggio tradizionale che realizzi verso la fine degli anni '70, quest'ultimo è visibile e chiaramente riconoscibile, mentre ora fotografi la realtà in un suo dettaglio minimo, rendendo il soggetto di difficile riconoscimento. Si tratta quindi di un linguaggio astratto, nonostante la partenza dal dato reale.

M.S.: Sì, nelle mie opere io non racconto ciò che la fotografia rappresenta. Il puntino rosso mantiene una distanza perché invece di raccontare il soggetto, parlo di me stesso e del mio punto di vista. Tutto si basa sull'esserci, io sono qui e ora, nel mio lavoro. È un fatto politico per me, ma anche sacro; io propongo solamente il mio esserci, ma non si tratta di qualcosa di privato, è un fatto di tutti, dell'essere, dell'uomo.

Produzione artistica

L.P.: Prima dicevamo che nell'articolo ne *Il Piccolo* del 1971 si riporta che dopo la prima fase pittorica nel '68 metti in scena un *happening*, *l'Amleto vincitore*, di cui sei regista e sceneggiatore, con diapositive e canzoni in latino. Puoi parlarmi di questo lavoro?

M.S.: Si trattava del rifacimento della nota tragedia shakespeariana, *l'Amleto*, visto con i miei occhi (come faccio di continuo, porto sempre tutto alle mie misure, che siano libri, film, mostre ecc.). Rivivo quindi *l'Amleto* immedesimandomi nel ruolo del protagonista e mettendo in scena quella storia. Uno dei momenti più interessanti - quello che mi ricordo di più - era l'inizio dello spettacolo, durante il quale, dalla platea, due persone, marito e moglie, iniziavano a litigare sempre più forte fino a che non si spegneva la luce e s'iniziava.

L.P.: Una sorta di *happening*.

M.S.: Sì. Nello stesso periodo comincio ad analizzare il mezzo fotografico e realizzo la mia prima mostra personale alla galleria Comunale di Trieste durante la quale espongo, per fare alcuni esempi, *Gallo cedrone* (1968) o *Fotografie che coprono gli oggetti* (1968). Si tratta di fotografie poste ciascuna sopra una scatola contenente l'oggetto o l'animale reale. In questo modo, dal mio punto di vista, evidenziavo che la fotografia riscatta in bellezza l'oggetto povero e dimenticato e che quest'ultimo non è la fotografia. Un'altra opera che potrebbe citarsi è *Pensatoio* (1968), in cui la

modella è una delle artiste più di spicco di Trieste, Miela Reina.

L.P.: Quindi queste sono le prime cose esposte alla galleria Comunale di Trieste?

M.S.: Sì, la galleria era di prestigio. Io ero ben visto dal curatore del Museo Revoltella che molti consideravano il mio padre adottivo, Giulio Montenero. Grazie a lui ho potuto organizzare una mostra che risultò molto strana all'epoca perché lì si esponevano più frequentemente scultura e pittura tradizionali.

Le mie opere, invece, erano ovviamente provocatorie: oltre al già citato *Gallo Cedrone* che era ritratto vivo sul coperchio della scatola ma contemporaneamente era reale e morto all'interno, c'erano altri oggetti, diciamo, cinetici: una grande campana il cui batacchio (un sesso maschile) se toccato faceva illuminare di vari colori il ceppo (la testa); un ammasso di morbido pelame bianco che, se accarezzato, fremeva e mugugnava di rabbia come un terrier; una grande freccia di legno portante la scritta "NO" che indicava un pulsante che, se premuto, faceva suonare una tromba d'automobile.

L.P.: Al di là dei chiari riferimenti alla Pop e alla Op Art, questi oggetti che tu definisci anche cinetici si avvicinano molto alla costruzione dal titolo *Habitat Fantastico* che nel 1970 tu e Luciano Celli realizzate all'interno della Cappella Underground. Nel volantino che descrive l'evento c'è scritto che si tratta della realizzazione di cinque punti topici per la fruizione di Spazi Audiovisivi. Mi puoi spiegare in cosa consisteva?

M.S.: Trovo molto difficile ricordare di cosa si trattasse nel minimo dettaglio; ricordo che i "cinque punti topici" erano cinque postazioni dove una persona, salendo su una pedana, faceva accendere le luci che disegnavano lo spazio e alcuni suoni. Credo di avere il nastro audio e sarebbe interessante ritrovarlo perché si potrebbe associare con le immagini. Ricordo che avevo costruito delle pedane semplicemente con due pezzi di compensato e delle brocche di metallo che facevano contatto solo alla pressione dei piedi, perché avevano gommapiuma all'interno.

L.P.: Mentre alla mostra curata da te, *Fotografia creativa*, proponi le tue opere quali *Ritratto matericizzato*. Come procedevi per la realizzazione?

M.S.: La fotografia racchiudeva in sé il processo. Io fotografo una fotografia trovata (un ritratto) e appoggiata su un suolo terroso. Ottengo una nuova fotografia che posso sistemare di nuovo al suolo e ri-fotografare - procedo in questo modo per quattro o cinque volte. Alla fine il risultato è una foto che racchiude le precedenti dove, sempre più in piccolo, vi è la storia che ha portato alla realizzazione dell'opera. Altre sperimentazioni in questo senso si trovano all'interno della serie *Finali*, costruita sullo stesso processo e databile tra il 1970 e il 1971.

L.P.: Infatti, già nel 1971, dalla serie *Fotografie che coprono gli oggetti* - dove alla fotografia è ancora legato un oggetto concreto nascosto e/o risaltato dal mezzo che tu utilizzi - passi alla serie *Fotografia programmata* (1971) nella quale le opere singole sono costituite da una serie di provini che documentano il processo di realizzazione. Me ne vuoi parlare?

M.S.: L'utilizzo del provino senza ingrandimento in queste serie era funzionale. Io facevo delle cose dettate da un certo schema e questo lo considero un linguaggio. Il numero sulla pellicola fotografica segna e documenta il processo di realizzazione a dimostrazione che non si tratta di un montaggio successivo, ma è un montaggio fatto in macchina e previsto a priori, è *programmato*. In questa serie

io scatto con un certo ordine: prima di tutto riprendo alcune foto realizzate in precedenza che in alcuni casi non sono mie, in altri sono prese a caso dai miei pacchi di foto familiari. In altri casi ancora riprendo *ex novo* un oggetto o una persona che mi sta davanti. Gli scatti in sequenza seguono un copione scritto e il risultato finale è una sorta di montaggio con fini anche estetici.

L.P.: Quindi, come a livello cinematografico si direbbe montaggio in macchina, tu avevi un'idea - statica - dello stesso processo. Per te l'opera è (anche) il processo o solo il prodotto finale?

M.S.: Io non mostro il prodotto finale per sé stesso, perché questo si può fare con un fotomontaggio. Il prodotto è testimone di tutto il processo quindi considero entrambe l'opera; il prodotto finale non è altro che, contemporaneamente, la documentazione del processo e il risultato del processo stesso.

L.P.: La tua serie successiva *Foto della foto* (1972-1973) parte dallo stesso principio che hai appena descritto, ma in questo caso il processo è molto più lungo e complesso. Lo puoi spiegare?

M.S.: Nella serie *Foto della foto* (1972-73) io fotografo costantemente una sola fotografia che ad ogni scatto subisce alcune modifiche. Posso, ad esempio, fotografare una foto sulla quale sono precedentemente intervenuto apponendo un timbro con il numero 1. Il prodotto di questo mio procedimento viene poi ri-fotografato, su di esso imprimo un altro timbro, con il numero due e fotografo nuovamente. Ovviamente, essendo in campo analogico, la fotografia doveva attendere lo sviluppo; di solito il rullino veniva mandato a Padova (c'erano laboratori anche a Trieste ma dal mio punto di vista non sapevano stampare) dove ogni volta veniva sviluppato e stampato per poi tornare indietro; tutto il processo durava almeno un mese.

L.P.: Prendendo ad esempio un'altra delle opere di questa serie, tu hai fatto la foto al bruco, sulla foto hai sovra-scritto un numero (il 18), poi hai sviluppato la foto sulla quale hai impresso un altro numero (il 6) e avanti così. Alla fine l'opera consiste in tutto questo processo, nonché nella serie di foto che testimoniano la continuità delle singole azioni.

M.S.: Sì, in questo caso fotografo la foto precedente, testimonianza di quello che era successo, dunque una sorta di documento del documento del documento. In *Ras Maconnen* (1972) l'immagine è presa da una foto inserita in un pacchetto di sigarette negli anni '30. Per quest'opera il processo è il seguente: mi facevo fare una stampa su Radex (una stampa eliografica su poliestere trasparente), la bruciavo e poi chiedevo di avere una copia della copia, così di seguito fino a ottenere il risultato finale. Facendo questa operazione scopro una cosa molto interessante: da un soggetto concreto l'operazione porta a un fatto astratto. Vista con gli occhi di oggi si tratta del concetto dell'entropia; utilizzo lo stesso metodo per la foto futuristica di Anton Giulio Bragaglia, *Salutando* (1911).

L.P.: In tutte queste serie sembra quasi che tu in fondo stia cercando il movimento.

M.S.: Non solo, c'è anche la resa astratta del soggetto, che poi è una tematica ancora presente nelle mie ricerche.

L.P.: Torniamo a noi. Nel 1972 realizzi insieme a Celli il libro-oggetto *Paesaggio Goduto*. Perché l'idea di un libro? Qual era la vostra intenzione? Si tratta di una forma editoriale molto particolare e il volume si presenta come un oggetto da manipolare, con inserti che suggeriscono al lettore un intervento "attivo". Un articolo del 1973 sul quotidiano locale *Il Piccolo* parla poi della mostra

allestita alla Biblioteca del Popolo dal titolo *Laparotomia di Trieste*.

M.S.: La scelta di realizzare il libro deriva dal fatto che alla Cappella Underground avevamo la possibilità di lavorare con le mani e a me è sempre piaciuto. Ovviamente, tra il progetto e l'esecuzione, c'era la gioia di fare una cosa che si poteva vendere.

L.P.: Volevo appunto arrivare a questo. Il libro oggetto è una forma che, come la fotografia, il video, la pellicola, è "riproducibile". L'uso di questi 'mezzi' si pone spesso all'interno di una visione democratica dell'arte rispetto all'*unicum* originale rivolto al grande collezionista.

M.S.: La riproducibilità dopo il sessantotto era un motivo ricorrente ma a mio parere un po' tirato per i capelli. Invece dell'opera originale veniva proposta quella seriale. Alla fine, invece di vendere un quadro a, per esempio, centomila lire, se ne vendevano tantissimi e si guadagnavano trecentomila lire. Il libro *Paesaggio Goduto* non era riproducibile; le copertine, ad esempio, venivano serigrafate e poi colorate con gli spray una ad una. L'idea della Cappella Underground era di mettere l'arte contemporanea al servizio della città e noi abbiamo fatto il libro come dimostrazione di cosa significava far entrare l'arte nella città. La mia decisione di inserire all'interno del contesto urbano il *Baco da Setola* (1968) di Pino Pascali, ad esempio, era effettivamente un'idea di rivoluzione. La mostra organizzata parallelamente consisteva nei pannelli fotografici originali, poi confluiti nel libro, e s'intitolava *Laparotomia di Trieste* proprio per porre l'accento sull'approccio analitico nei confronti del tessuto urbano.

L.P.: Sfogliando le varie pagine del libro si può notare che voi fate riferimento alle opere di Pieter Bruegel il Vecchio, Canaletto, Christo, Lucio Fontana, Giorgione, Robert Indiana, Mauricio Kagel, King, Piero Manzoni, Claes Oldenburg, Pino Pascali, Bridget Riley, Ekine, Jean Tinguely, Jacob Van Ruisdael, Tom Wesselmann. La scelta di questi artisti rispecchia le vostre preferenze e/o è in relazione con il tema del paesaggio?

M.S.: Sì è no. Si trattava di artisti che ci piacevano, la scelta rientrava all'interno di un discorso molto personale. Per esempio per me Bruegel era una scoperta fatta a Vienna che era stata devastante perché vedendo il quadro dal vivo avevo capito l'importanza di studiare le cose reali e non attraverso riproduzioni fotografiche. Ho capito lì che c'è una grande differenza tra l'originale e la sua copia. Anche un libro di fotografie non è nulla rispetto alla fotografia originale.

L.P.: Mi parli dell'iniziativa al Centro Operativo Arte Viva presso il Comune di Rimini datata nel 1972? Il titolo dell'evento è *Musica elettronica* e nel testo nel catalogo si spiega che sarà eseguita un'edizione dell'opera *Hymnen* (1966-67) di Stockhausen.

M.S.: Si trattava, di fatto, di costruire una sorta di ritratto dell'artista attraverso l'esecuzione della seconda e terza parte dell'*Hymnen*. Il mio lavoro consisteva in sessanta fotografie di variazioni da un'unica immagine che venivano poi proiettate con quattro proiettori a dissolvenza incrociata. Sul palcoscenico erano appesi dei fogli di carta velina che si muovevano al soffio di ventilatori; le immagini proiettate si scomponivano e cambiavano. Come dice la stessa locandina, si trattava di un'esecuzione per soli amplificatori e immagini che si scomponivano, s'intersecavano e si annullavano su un grande oggetto mobile progettato da Miela Reina ed Enzo Cogo.

L.P.: Arriviamo quindi al 1974 e alla tua partecipazione al Terzo Incontro di Motovun dal titolo *Intervento sul paesaggio urbano*. Questo titolo mi pare essere in relazione con quello di *Paesaggio*

goduto perché mi sembra di capire che in entrambi i casi vi sia la volontà di modificare il contesto cittadino nel quale vi trovate.

M.S.: Sì, proprio così. In questo caso io realizzo l'opera *Foto 1:1* (1974) dove si sente l'influenza di Celli, l'architetto che tutto misura e riproduce in scala! In quell'occasione io fotografo una porzione di un elemento architettonico molto particolare a Motovun e poi lo sovrappongo in scala 1:1 all'elemento reale e, come faccio sempre, rifotografo l'insieme. Mi interessava il rapporto fotografia-architettura. Come quello tra fotografia e video, e letteratura, e scultura, e musica. Sempre a Motovun, nel 1974, realizzo anche l'opera *Foto della foto precedente* in cui adotto un procedimento molto simile a quello di *Foto 1:1* ma in questo caso fotografo una porzione di muro, attacco poi la foto allo stesso, fotografo la foto e continuo allargando ad ogni scatto il quadro dell'immagine. L'operazione veniva eseguita sei volte e l'ultima foto aveva la stessa inquadratura della prima.

L.P.: Mi sembra di capire che in questi anni fai moltissime serie fotografiche, in cui per 'serie' si intendono sia un gruppo di pratiche molto simili ma con soggetti diversi, sia un insieme di fotografie con lo stesso soggetto.

M.S.: Sì, è molto difficile datare queste serie perché si tratta di sperimentazioni molto simili che io alterno nella mia produzione. Per esempio dalla serie *Foto della foto* nasce la serie *Foto della foto piegata e bruciata*. *Foto 1:1* è realizzata con un processo molto simile a quello utilizzato per l'opera *Capa* (150 x 180, emulsione su tela) con la famosa immagine dello sbarco in Normandia (1944), esposta alla DeMarco Gallery di Edimburgo nel 1975. La mia sperimentazione comunque non si ferma al processo ma riguarda anche i materiali che utilizzo: *Stieglitz* (1974) è fatta su tela jeans, dove ho cucito insieme il tessuto alla foto con un filo giallo, esposta alla galleria del Cavallino durante la mia personale nel 1974 assieme alla serie *Foto della foto piegata e bruciata* e a tutte le serie *Foto della foto*.

L.P.: Procedendo ancora più avanti, mi sembra interessante notare che il 1975 rappresenta un anno importantissimo per te in quanto realizzi una tua personale alla galleria del Centro Studentesco di Belgrado (Dom Omladine) nel mese di marzo e poi, poco dopo, sarai alla mostra *Identität* al Trigon '75 di Graz.

M.S.: Sì, nel primo caso porto a Belgrado l'opera *Negativo-positivo* (1975) in cui, invece di fotografare fotografie, fotografavo il negativo. È stata quella l'occasione in cui ho conosciuto Marina Abramović. Grazie alla mia partecipazione all'incontro a Motovun del 1974 avevo avuto l'occasione di incontrare Kosara Stefanović, la direttrice del centro di Belgrado. La mostra organizzata nella città serba mi ha colpito perché il pubblico mi veniva a parlare solo dopo aver osservato attentamente le opere. In Italia non funzionava così, qui neppure gli amici guardavano le opere, venivano solo per il bicchiere di vino.

L.P.: E cosa puoi dirmi, invece, della mostra alla Kustlerhaus di Graz del 1975?

M.S.: A quella mostra esposi *Liberation Music Orch.* (1975) che consiste in una serie realizzata fotografando uno ad uno i miei dischi di Jazz. Appoggio la polaroid sulla copertina di uno degli LP, fotografo, sviluppo, appoggio la fotografia ottenuta sulla copertina del disco successivo e rifotografo. L'operazione veniva fatta per cento e una volta e l'uno in più significava che potenzialmente l'opera avrebbe potuto continuare per sempre. Disponevo poi la sequenza di 101

fotografie sul muro, come in tutti gli altri casi già visti, ma in questo vi erano anche due proiettori di diapositive a dissolvenza incrociata che illuminavano un piccolo pannello - posto in alto e centrale nella parete opposta all'entrata. Il pubblico fruiva in maniera diversa le *polaroid* appese alle pareti e le stesse proiettate in sequenza.

L.P.: Tra i documenti conservati nel tuo archivio ho trovato una lettera dove si parla di come tu vuoi che siano disposte le fotografie all'interno della stanza. Tu precisi che per l'allestimento si deve partire dal muro di destra (quello dove dovrebbe terminare la serie) lasciando poco spazio tra la fine della parete e l'inizio della serie perché vuoi dare l'idea che l'opera possa continuare all'infinito. Inoltre, come mai scegli come soggetti delle fotografie i tuoi dischi di Jazz?

M.S.: Non ricordavo di queste indicazioni ma ora che me ne parli mi viene in mente che davo istruzioni molto dettagliate. Per quanto riguarda il Jazz è stata una delle mie passioni più forti, l'ho cercato io stesso e l'ho approfondito; è solo questo il motivo per cui ho scelto le copertine. Si trattava di un'operazione che aveva anche molto a che fare con la filosofia Zen: in questa si sostiene che se si ripete una cosa per le prime due e tre volte ci si annoia, se si va avanti, ripetendola più di dieci volte annoia ancora di più, ma se la si ripete sessanta, ottanta, cento volte qualcosa succede, qualcosa di più pregnante, una sorta di catarsi; questo m'interessava, lo zen e le teorie orientali.

L.P.: Tu quindi affronti i contenuti più vari ma in tutti i casi è il processo ad avere l'importanza maggiore. È in questa direzione che si pone, nel maggio 1976, l'opera *Bologna strip* (1976) realizzata alla Fiera dell'Arte di Bologna nello stand del Cavallino e documentata in video da Paolo Cardazzo.

M.S.: Sì, l'operazione consisteva in una lunghissima performance che durava molto, più o meno tre ore, senza staccare mai. Spostavo il cavalletto, facevo la foto, mi spostavo, attaccavo la foto. La prima polaroid consiste nella ripresa della parete con l'ombra della macchina fotografica e si tratta di vera e propria scrittura di luce. Ogni foto è diversa a seconda della mia posizione e dell'illuminazione nell'istante in cui fotografo. Di fatto si tratta della fotografia per quello che è, luce e ombra.

L.P.: Mi sembra di capire che il processo che prima documentavi unicamente attraverso la fotografia ora viene mostrato al pubblico in una situazione performativa come accade non solo a Bologna ma anche, appena prima, sempre nel 1976, alla galleria del Cavallino, quando tu e Luciano Celli organizzate una mostra dal titolo *Azione e videotape* dal 22 aprile al 14 maggio, il cui *vernissage* compreso di *performance* è documentato in video.

M.S.: Sì. L'allestimento che è stato fatto al Cavallino era costituito da varie foto che accompagnavano l'azione performativa svolta all'interno della galleria. Vi è, per esempio, una fotografia che mostra Celli mentre misura la foto del mio ritratto, tutto in scala 1:1. Vi sono poi alcuni lavori di Celli che si legano allo studio degli elementi architettonici. Se si guarda l'allestimento, poi, si vedrà che in nella parete nera della Galleriavi sono alcuni segni in gesso bianco, traccia della *performance* realizzata il 22 aprile. Le foto allestite al Cavallino sono infatti anche d'accompagnamento all'azione che consisteva nel fotografare Celli mentre stava misurando e poi nello scambio di ruoli tra di noi.

L.P.: Durante la mostra, com'è scritto nel catalogo, viene presentato il vostro primo video in assoluto, prodotto nel 1975 dalla galleria del Cavallino. Come riportato anche nel libro di Dino

Marangon, il video è presente in due versioni, una in cui c'è scritto '75 - mentre la seconda versione è datata 1977. Ti viene in mente il motivo per cui sono state fatte due versioni? La seconda versione è dovuta al progresso tecnologico della galleria?

M.S.: Ricordo che abbiamo fatto la prima versione nello studio di Celli e poi abbiamo rifatto alcune parti del video per integrare alcuni effetti durante il primo laboratorio del Cavallino, nel 1977. Come puoi vedere se confronti le prime scene del video e le fotografie di *Azione e videotape* si trattava di processi molto simili; di fatto il video e l'esposizione sono legati. Tra l'altro alla Tommaseo, ne 1977, abbiamo fatto un'operazione simile a quella svolta alla galleria del Cavallino dal titolo *Azione e Videotape* (11-13 maggio 1976), dove io e Celli allestiamo gli *still* dal video *Progetto restituito n. 1* e realizziamo, disegnandola, la proiezione della volta a crociera della galleria in scala 1:1.

L.P.: Poco dopo queste due mostre/azioni alle gallerie Cavallino e Tommaseo, tu e Celli partecipate al quarto incontro di Motovun nel 1976. Nell'occasione non realizzate nessun video, bensì un'opera grafica e processuale assieme. Sul catalogo dell'incontro è scritto «scelta del soggetto dell'indagine, ricerca dell'identità e dell'ambiente attraverso una delle operazioni di conoscenza» e poi prosegue. Si può pensare che si trattasse in qualche modo di un tema molto simile a quello del misurare, dell'indicizzare, di *Azione e videotape*?

M.S.: Il lavoro a Motovun si imposta su una ricerca iconografica di identità urbane attraverso la schedatura delle porte delle vecchie abitazioni di Motovun: certamente si tratta di un lavoro che si riallaccia direttamente alle sperimentazioni che stavamo svolgendo in quel periodo e conservo ancora il lavoro nel mio archivio qui a Trieste.

L.P.: Le azioni performative continuano poi nel 1977, alla mostra Wien 138 alla K45 Kunstmesse, Vienna.

M.S.: Sì, questa è forse una delle mie operazioni più interessanti e importanti. Durante l'azione mi ero ripromesso di fotografare me stesso allo specchio in una *performance* per tante ore; mentalmente contavo fino a quaranta e poi schiacciavo il pulsante e mi spostavo. L'operazione era in un box da fiera con tre pareti bianche e il corridoio per i visitatori. Io entravo da sinistra in questo spazio e cominciavo a fotografare spostandomi verso destra, scatto dopo scatto, fino a vedermi in uno specchio che era collocato al centro del box. Mi avvicinavo e mi allontanavo dallo specchio; infine uscivo a destra. Facevo quest'operazione senza interessarmi a cosa stava succedendo dietro di me (gli spettatori), il mio rapporto era solo con me stesso e con quello che volevo fare. All'ora di pranzo io continuo a fotografare, ho la tasca piena di rullini; ad un certo punto, mentre sono a destra, fotografando lo specchio vedo riflessa la parete di sinistra, bianca e continuo a fotografare bianco su bianco. Facendo quest'operazione non mi accorgo che una ragazza entra nel riflesso dello specchio, alza la macchina fotografica e mi fotografa; nei tre scatti finali c'è quindi uno scambio completo di *identità* tra lei e me.

L.P.: Il tema dell'identità mi sembra sia fondamentale anche quando si parla delle tue opere non performative. Penso alla serie fotografica *Identità allo specchio* (1976) dove giochi con l'ambiguità tra il soggetto che viene fotografato e quello che fotografa. Tra il '76 e il '77 le tue ricerche vanno verso questo tipo di analisi?

M.S.: Non solo; pensa all'operazione che eseguo con la foto fattami da Gabriella Cardazzo a

Callanish in Scozia e intitolata *Callanish* (1975-76). Ho preso la foto e l'ho incollata su un pezzo di balsa dipinto di rosso. Fotografo con uno scarto di una frazione di diaframma e in questo modo le foto diventano sempre più chiare o più scure, fino all'astrazione. In molti casi le tematiche sono quelle che tu dici, come avviene ad esempio in *Autoscatto meccanico* (1976) in cui la macchina fotografica si fotografa da sola o in *Foto della foto allo specchio* (1978) in cui non si capisce se si tratti di una foto vista da dietro, di una foto priva di contenuto o di altro. In tutti i casi ciò che mi interessava di più era dimostrare che la fotografia era il mezzo più falso che ci fosse e non era rappresentazione della realtà.

L.P.: Prima di essere proposta a Edimburgo nel 1978, l'opera *Foto della foto allo specchio* viene esposta allo stand della galleria del Cavallino nel 1977 assieme a *Capa*. Vi sono poi alcune foto che documentano la performance, *Alice Through the Double faces Looking Glass, Casually Flashing* (1977) che poi riproporrai anche in ottobre alla Galleria Tommaseo. Di cosa si tratta?

M.S.: La performance realizzata in occasione della fiera dell'arte di Bologna nel 1977 e poi riproposta alla Tommaseo si sviluppa sul tema di *Alice nel paese delle meraviglie*. Nello stand allestisco uno specchio semi-riflettente appeso al soffitto e poi inizio a fotografare la mia immagine di fronte ad esso. Allo specchio è attaccato un *flash* che casualmente si accende e quando ciò succede la fotografia che sto scattando non è più quella di me allo specchio, ma di ciò che c'è al di là dello specchio. Così, mentre eseguivo la sequenza di scatti programmati (i 36 di un rullino) mi trovavo casualmente in relazione con gli spettatori.

L.P.: Nello stesso anno, prima della mostra *Copy* alla Galleria Tommaseo tu partecipi al V° incontro a Motovun durante il quale realizzi l'opera in video dal titolo *Alice (trittico)*. Nell'archivio del Cavallino sono state trovate una serie di versioni e poi quella definitiva, completa di cartelli. Il video è diviso in tre sequenze. la prima delle quali si intitola *1. The Mirror*, la seconda *2. Trough the Looking Glass* e la terza *3. What Alice Found There*. Mi sembra che il tema di 'Alice allo specchio' sia ricorrente in alcune tue opere a partire dal 1978. C'è una ragione particolare?

M.S.: È scientificamente dimostrato che l'esistenza in un mondo speculare è possibile solo per una frazione di secondo, dopodiché tutto scompare. Il tempo del *flash* è di un millesimo di secondo. Un tempo sufficiente per esistere al di là dello specchio. Almeno per quel breve istante riesco a cambiare totalmente il mio rapporto con l'umanità e posso sperare di sapere chi sono. Alice volle entrare in quel mondo che vedeva riflesso nello specchio ma non aveva i mezzi per farlo, confondeva la destra con la sinistra, l'avanti per l'indietro.

Come nel caso delle opere fotografiche, anche nel video c'è una sorta di ambiguità tra l'immagine di me riflessa allo specchio e quella reale di fronte alla telecamera. Nella prima sequenza io vengo avanti verso la telecamera (si capirà dopo che è uno specchio) e poi, allo scatto, entro dentro la realtà riflessa allontanandomi nuovamente. La stessa cosa accade, seppure in maniera diversa, nella seconda sequenza in cui utilizzo come superficie riflettente uno specchio, creando la falsa percezione che io stia entrando in un altro mondo. Nella terza sequenza con la stessa modalità svelo il trucco; di fatto, tutto il tempo lo spettatore è convinto che si tratti di un discorso sulla fotografia ma alla fine io mostro una foto di Paolo mentre mi riprende da dietro la telecamera rompendo completamente l'illusione.

L.P.: Si tratta quindi della stessa operazione che proponi in forma grafica e fotografica nel trittico *Alice* che hai realizzato a Motovun come opera da lasciare al museo di Pisino. Sono tutte tematiche che ritornano inoltre nella tua mostra (quasi una retrospettiva) *Copy* (1978) alla galleria Tommaseo

di Trieste. Puoi parlargliene?

M.S.: La mostra si sviluppava nell'arco di quattro settimane, dal 3 al 30 ottobre 1978. La prima settimana era dedicata alla prima fase del mio lavoro, la *Fotografia creativa* (1969-1974). Allestisco la galleria con opere appartenenti a quel periodo e durante l'inaugurazione eseguo e faccio eseguire la serie di performance *Copy*. La settimana successiva viene dedicata alla mia seconda fase che io chiamavo *Foto della Foto* (1974-1976) e la terza a quella intitolata *Attraverso lo specchio* (1977). L'ultima settimana consisteva invece in un laboratorio aperto dove il pubblico poteva partecipare attivamente alle mie realizzazioni.

L.P.: In cosa consisteva la serie di performance del giorno dell'inaugurazione?

M.S.: Dalle fotografie conservate nel mio archivio e da quello che mi ricordo posso dirti che in un primo momento c'erano delle ballerine messe in fila in modo tale che la seconda potesse vedere solo la prima, la terza potesse osservare solo la seconda e così via. La prima faceva un balletto, la seconda doveva copiare la prima, la terza copiava la seconda, di modo che questo gesto arrivasse in sequenza. Solo lo spettatore vedeva tutte le ballerine. Il gesto si ripeteva sempre in ritardo e non del tutto giusto. Sempre durante la stessa serata ho preso sei fogli di carta e li ho messi sul muro con dei pannelli divisorii e ho chiesto a sei persone di disporsi di modo che il secondo potesse guardare solo il primo, il terzo solo il secondo e così via. Il primo copiava un quadro di Magritte, il secondo non conosceva quale era il soggetto e quindi interpretava il primo, il terzo interpretava il secondo ecc.. Il senso di queste operazioni, che non terminano qui – vi è infatti anche una serie al pianoforte – era quello di far intendere l'impossibilità di produrre copie esatte di un originale in quanto alla copia si aggiunge sempre una parte di interpretazione. Era una sorta d'ironica riflessione sull'aurea dell'oggetto artistico e sul saggio di Benjamin.

L.P.: Nelle foto che documentano la mostra è possibile intuire che una delle performance era molto simile a *Alice Through the Double Faces Looking Glass, Casually Flashing*, ma in questo caso tu utilizzi la cinepresa che tieni con una mano, mentre nell'altra hai lo specchio semiriflettente. Mi sembra inoltre importante che durante il laboratorio la performance *Senza titolo* sarà poi riproposta durante il video *Reporter* realizzato al secondo video-laboratorio alla galleria del Cavallino nel gennaio del 1978. L'unica differenza è che, nel primo caso, il performer è un uomo mentre, nel video, è una donna.

M.S.: Non ricordo se la scelta di usare diversi mezzi sia stata volontaria o dovuta alla contingenza di quanto avevo a disposizione; credo si tratti di entrambe le cose. Nel video *Reporter* il discorso riguarda l'impossibilità del video di andare oltre la cornice; si tratta di pura rappresentazione che non ha nulla a che fare con la realtà. La stessa cosa avviene durante la performance *live* con l'unica differenza che in questo caso il soggetto è la fotografia. Dell'opera performativa non rimane nulla, perché io non fotografo realmente, è il processo ad essere più importante. Il rumore della macchina fotografica (l'unico suono emesso durante la performance) è importantissimo anche nell'opera di Graz del 1975. L'installazione era infatti composta anche di una parte audio che consisteva nel tipico *click* della macchina fotografica ripetuto per più e più volte.

L.P.: Durante la tua personale alla Tommaseo e, in particolare, nella settimana dedicata al laboratorio, tu realizzi anche quella che potremmo definire un'installazione interattiva, *Autoritratto con 24 corpi diversi*. Le fotografie risultanti sono state esposte anche recentemente, nel 2007, al Centro Culturale Candiani per la mostra *Generazione Intermedia*.

M.S.: Sì. Si tratta in realtà di un'operazione molto semplice in cui io allestisco la macchina fotografica su un treppiede. Il pubblico è invitato a fotografarsi di fronte a un grande specchio e, anche se si illude di star facendo delle fotografie a sé stesso, in realtà si tratta sempre del mio autoritratto perché loro fanno la stessa mia operazione, entrano nel mio meccanismo. Il risultato sono questi pannelli (sarebbero dovuti essere 28 come le fotografie in un rullino ma non ricordo per quale motivo questo non avvenne) che esporrò solo nel 2007.

L.P.: Quindi diciamo che ciò che ti interessa di più è, anche in questo caso, il processo. Le foto sono contemporaneamente il risultato del processo e un'opera a sé. Nel 1977 partecipi anche alla mostra *Das sofortbild polaroid* a Berna dedicata alla fotografia istantanea, dove proponi *Identificazione 1:1*. Me ne vuoi parlare?

M.S.: Ciò che realizzo per la mostra a Berna è anch'esso in relazione ad alcune opere che propongo alla Tommaseo e, infatti, la datazione di questa serie di operazioni va dal 1976 al 1978. *Identificazione 1:1* è una performance e contemporaneamente una serie di opere realizzate con lo stesso processo. Io appendevo una foto al muro poi la fotografavo nel rapporto 1:1, prendevo la polaroid e la attaccavo sopra la fotografia iniziale esattamente sulla porzione che avevo fotografato. La polaroid coincideva con la fotografia. Nella foto successiva fotografavo la foto precedente e così via.

L.P.: Lo stesso anno partecipi alla mostra *Nuovi Media* alla Galleria Bevilacqua la Masa e, oltre a presentare la serie di 52 polaroid di *Bologna Strips* montata su balsa, proponi alcune opere che derivano proprio dall'esperienza performativa che hai raccontato, come *Arcobaleno 1:1*, *Sacchetta 1:1*, *1002 1:1*, *Guggenheim 1:1*. Ognuna di esse è realizzata con una fotografia 50x70 e una serie di polaroid. Cosa puoi dirmi, invece, del video *Narcissus* che realizzi insieme a *Reporter* al Cavallino?

M.S.: Con *Narcissus* metto in risalto il confronto tra due media, la macchina fotografica e il videoregistratore; solo attraverso il confronto l'identità può essere svelata così come Narciso solo specchiandosi trova conferma della sua esistenza.

L.P.: Nel 1978 partecipi anche alla collettiva ad Edimburgo di cui abbiamo in parte già parlato; ciò che invece mi interessa di più sono le due performance che realizzi alla Sala Polivalente in collaborazione con il Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti e la galleria del Cavallino per il *Video Show Ferrara* (1979) ma, prima ancora, vorrei che mi parlassi dei video che realizzi al terzo video-incontro alla galleria del Cavallino, *Sahara*, *Focus* e *Due Media*.

M.S.: Prima di spiegare i due video ti faccio notare che in questo periodo la mia pratica artistica sta cambiando, dirigendosi verso tematiche più legate al paesaggio. In fondo si tratta di operazioni molto simili a quelle di cui abbiamo parlato perché le opere sono comunque riflessioni sulle capacità del mezzo di registrazione. *Sahara* è un viaggio attraverso la fotografia e il video; la foto è in movimento mentre il video ha la registrazione bloccata; si tratta in un certo senso di un'inversione delle specificità dei mezzi. *Focus* è un'annotazione sui media come oggetti. Nel video chiedo insistentemente a Susan A. Nickerson di dirmi ciò che vede mentre le mostro una fotografia qualsiasi di un paesaggio. Lei continua a sbagliare le risposte fino a che io strappo la fotografia e le dico che ciò che vede è un pezzo di carta e non una fotografia. Alla fine di tutto, il monitor viene bruciato così che anche in questo caso si rompa lo schermo illusorio. *Due media* (esempi) si articola in una serie di sequenze che sono tutte *appunti* per stabilire un dialogo tra il

mezzo fotografico e quello televisivo.

L.P.: Cosa puoi dirmi delle performance al *Ferrara Video Show* (1979, Sala Polivalente di Palazzo Massari) dal titolo *Identità 1:1 e F:F* ?

M.S.: Anche in questo caso si tratta di mettere a confronto video, fotografia e, per la prima volta, il videoproiettore. Di quelle due performance non vi sono documentazioni in video nonostante io stia usando il dispositivo videografico nella sua interezza, ma solo le fotografie scattate da Paolo Cardazzo di cui ho copia nel mio archivio. Ho rinvenuto anche dei disegni preparatori alle performance dai quali si può dedurre il funzionamento generale e le motivazioni dell'allestimento.

Studio di caso

Processo creativo

L.P.: Nella realizzazione del lavoro hai usato qualche disegno preparatorio?

M.S.: Sì, ci sono due fogli con degli schizzi e degli appunti che documentano il progetto.

L.P.: Poiché il tuo lavoro comprende una *performance*, ciò che hai fatto era predeterminato o è improvvisato? Se era predeterminato hai usato uno spartito, un progetto o uno *story-board* a parte il disegno che abbiamo già trovato?

M.S.: No, a parte il disegno e le fotografie che documentano il momento della performance non ho trovato nulla.

L.P.: Guardando approfonditamente i disegni è possibile notare che in entrambe le performance è prevista la registrazione del monitor da parte di una seconda videocamera (leggo da disegno "camera 2 fa panoramica del mio operare"). Si trattava quindi di una documentazione che non è pervenuta a noi? Ti ricordi la documentazione?

M.S.: Non credo che sia stata eseguita nessuna registrazione. L'azione era in diretta e il video-proiettore era connesso a circuito chiuso con la telecamera ma non c'era il nastro nel player.

L.P.: Chi ha documentato la performance fotograficamente? Mi riferisco alle fotografie in tuo possesso. In fondo al disegno in basso, dove si parla della seconda performance, al fianco del numero 5bis c'è scritto Cam 1, dissol, stop. A cosa ti riferisci? Ricordi se l'obiettivo era anche la realizzazione di un'opera in video o se il video aveva solo valore documentativo?

M.S.: Non ricordo che valore dovesse avere il video, ma dal disegno sembrerebbe in effetti che sto dando indicazioni su come realizzare il video. Per quanto riguarda la documentazione fotografica, quest'ultima è stata fatta da Paolo Cardazzo com'è successo spesso quanto abbiamo collaborato insieme.

Materiali e tecniche

L.P.: Confrontando il disegno con le fotografie è possibile vedere che inizialmente non era previsto il video-proiettore con il pannello. Ricordi come mai hai poi deciso di aggiungere il pannello per la video proiezione?

M.S.: Questo era fatto al fine di far vedere a tutto il pubblico cosa stavo facendo. Naturalmente, si trattava anche di una messa in mostra di uno degli aspetti caratteristici del video, la riproduzione in diretta.

L.P.: Poiché stai realizzando una performance, anche il tuo corpo è uno degli strumenti. È necessaria che sia proprio la tua persona per la realizzazione del lavoro?

M.S.: Sì

L.P.: Il lavoro potrebbe essere fatto da altri performer?

M.S.: No, se non sono fotografi.

L.P.: Che tipo di macchina fotografica stavi utilizzando? Perché usi la Polaroid?

M.S.: Perché il risultato è subito visibile e perché la polaroid diventa un altro oggetto da fotografare.

L.P.: Vi sono dei resti delle performance? Le fotografie (polaroid) che scatti durante la performance le hai ancora?

M.S.: Probabilmente sì, ma fuori dal contesto non significano nulla.

L.P.: Che valore avevano? Valore di documenti residui dell'atto performativo e/o opere a sé rispetto alla performance?

M.S.: Nessuna delle due. Erano semplici oggetti in scena.

L.P.: Che relazione c'è tra le fotografie scattate durante la performance e quelle appartenenti alla serie *Identificazione 1:1*?

M.S.: Quest'ultime sono l'opera conclusa.

Significato

L.P.: Puoi spiegarmi il significato del titolo? Ha qualche significato speciale?

M.S.: Il titolo spiega, ma anche allude, molte volte i miei titoli sono ambigui. Come sono io; rifiuto di sputar sentenze...

L.P.: Qual era l'obiettivo della tua opera? Quali sono i concetti più importanti?

M.S.: Nei *Fotografemi* c'era già quello che in seguito chiarirò a me stesso: essere nella Fotografia, esserci in quel momento, autodeterminarmi, esistere nell'opera conclusa.

L.P.: Puoi spiegarci cosa vedeva il pubblico sul palcoscenico? Che azioni stavi facendo?

M.S.: Vedeva le azioni del fotografare in dialogo con il video, con lo spazio e con loro stessi.

L.P.: Cosa del lavoro dovrebbe essere preservato affinché non si perda il suo significato?

M.S.: Ciacole.

L.P.: Qual è secondo te il modo migliore di preservarne il significato?

M.S.: O c'è un video che ha documentato oppure bisogna ripetere la performance. Tutte le

performance degli artisti non esistono più.

Copyright ed edizioni

L.P.: Ci sono versioni diverse di questo lavoro? Hai eseguito queste performance o performance molto simile in altre occasioni?

M.S.: No, questa era unica, perché gli strumenti erano unici.

Pubblico/modalità espositive

L.P.: Qual è l'impressione principale che il lavoro dovrebbe fare?

M.S.: Detto ora non ha la valenza di quel periodo; lì c'era la sorpresa di gesti mai contemplati prima in ambito artistico.

L.P.: Come mostreresti ora questo lavoro? Attraverso la documentazione fotografica o attraverso i "prodotti" dell'evento performativo ovvero, ad esempio, le fotografie che hai scattato tu e che appendevi sul monitor?

M.S.: Mostrerei questa intervista fatta da te.

L.P.: Quali sono gli aspetti visivi più importanti nell'opera? E dal punto di vista sonoro? Nel disegno vi è scritto che il microfono deve registrare il *click* della macchina fotografica? Qual è il valore del suono in questo caso? Se dovessi mostrare l'opera nuovamente (sotto forma di performance o sotto forma di residuo documentale) metteresti l'audio?

M.S.: Lo scatto dell'otturatore era importantissimo, ma anche il ticchettio del diaframma, l'autoscatto o la carica e il trascinarsi della pellicola. I rumori del fotografo. Come si vede bene nell'opera *Due media*.

L.P.: Quale dovrebbe essere l'esperienza del pubblico?

M.S.: Ora è solamente quella di cercare di capire quel periodo, un po' ingenuo ma sincero.

L.P.: Mostreresti nuovamente i lavori in forma performativa? Quali sarebbero le linee guida per la ri-presentazione? Rifaresti le performance nello stesso modo o cambieresti? Come documenteresti l'opera?

M.S.: No, non ha senso. Ho sempre lasciato il passato a se stesso. All'ermeneutica preferisco l'esserci per il "compimento" di un lavoro in fieri. (Heidegger). Persino la Abramovic ha ripetuto le sue performance facendole interpretare ad altri. Il risultato è stato penoso, ha commosso qualche vecchietta appena uscita dall'uovo di pasqua, ooh!

L.P.: Quanta luce/che livello di luce vorresti nell'ambiente? Sei soddisfatto dell'illuminazione così come appare nelle foto alla Sala Polivalente?

M.S.: Là andava bene tutto, son sempre stato di bocca buona, i perfezionisti, quando non serve, mi

fanno schifo, si leggano un po' di zen o di buddismo (che a me risulta naturale).

L.P.: Quali sono le specifiche dell'audio? Quale il volume dell'audio? Come dovrebbe avere accesso al lavoro il pubblico? (al lavoro performativo – palcoscenico, ala di un museo etc.) così come a quello sotto forma di fotografie e/o altro (pareti della galleria, museo etc.). Il pubblico dovrebbe essere in piedi o seduto?

M.S.: Non ci sono più i televisori a tubo catodico. Pensandoci, potrei ri-scrivere un compendio delle mie cose e presentarlo come “recita” “teatro”... con la tecnologia di oggi.

Invecchiamento/deterioramento

L.P.: Quali componenti di questo lavoro potrebbero essere sostituite senza perdere il significato/la poetica del lavoro?

M.S.: Tutto è perduto fuorché l'orrore.

L.P.: Quali cambiamenti possono essere fatti al lavoro? Cosa invece non può essere cambiato? Ci sono delle parti della performance che sono diventate obsolete e che pensi siano insostituibili?

M.S.: Le parti obsolete (come ad esempio la polaroid) potrebbero essere sostituite da nuovi dispositivi digitali che abbiano lo stesso utilizzo (per esempio macchina fotografia digitale collegata a stampante a colori sul palcoscenico). Sì ma anche con dei fermo-immagine su un grande monitor.

Conservazione/restauro

L.P.: Cosa ti aspetti dalla conservazione di queste opere? Cosa ti aspetti che sia conservato delle performance?

M.S.: Non mi aspetto niente. E sono triste per chi come te vuol fermare il tempo anche se l'asteroide s'avvicina.

L.P.: Vi sono parti che possono essere sostituite?

M.S.: Bisogna sostituire il modo di raccontare, di presentare quell'esperienza.

L.P.: Cosa si dovrebbe fare per essere sicuri che il lavoro non muti nel suo significato più intrinseco?

M.S.: Leggere questa intervista e convincersi che ne vale la pena.

Accesso

L.P.: Cosa ne pensi del fatto che i ricercatori possano avere accesso alla tua opera? Cosa dell'opera renderesti accessibile in un sito internet? Cosa mostreresti della documentazione?

M.S.: Mi fa piacere innanzitutto. L'interpretazione del ricercatore potrebbe confondermi ma sono

rispettoso, dopotutto una volta fatta, l'opera non mi appartiene totalmente (l'opera esiste perché c'è uno spettatore interprete che la guarda).

L.P.: Cosa pensi del fatto che tutti possano avere accesso alla documentazione o alla tua opera sul web?

M.S.: Se chi ha fatto la documentazione e la presentazione si esenta dallo sputtanarmi (scusa) allora ben venga.

Fine

L.P.: Come vedi il tuo ruolo di artista nella selezione e disposizione delle opere da esporre? Da preservare? Da documentare?

M.S.: Sono abbastanza convinto della coerenza del mio lavoro fatto in cinquant'anni. Non mi son mai atteggiato ad artista. So solamente che ho fatto cose curiose, strane, che altri non hanno fatto. Non sono "cinese" e non ho fatto carriera. Una volta uscendo da ArteFiera di Bologna mi son confidato col critico Riccardo Caldura «non ho niente da rimproverarmi al confronto di quello che ho visto». E lui: «è vero, hai ragione». Mi piacerebbe lasciare qualcosa alle mie figlie, un "corpo" di opere degne di considerazione.

L.P.: Vorresti essere contattato ogni qual volta i tuoi lavori vengono esposti/mostrati in pubblico o vengono sottoposti ad operazioni di restauro?

M.S.: Sono uno che non si presenta, che non si espone. Ma mi farebbe tanto piacere!

5. Pier Paolo Fassetta (1948-)

Mestre, 5/02/2015, 28/06/2015, 5/02/2016

Contesto di formazione

L.P.: Iniziando da principio, tu sei nato a Venezia?

P.F.: Io sono nato a Venezia nel 1948, ho frequentato il Liceo Artistico, lì ho conosciuto Fabrizio Plessi, Edmondo Bacci, Gino Morandis, Giovanni Barbisan, Armando Pizzinato, Ferruccio Bortoluzzi ma anche nel giro del Circolo Fotografico *La Gondola*, Berengo Gardin, Fulvio Roiter, Italo Zannier ed Elio Ciol. Con Bacci si era instaurato un rapporto cordiale e quando ebbe la cattedra di figura disegnata al Liceo, mi chiamò come suo assistente; poi lui si spostò all'Accademia e io continuai per dodici anni sempre nello stesso ruolo. Quando la figura dell'assistente è stata soppressa, grazie alla laurea in architettura – che ho preso alla Facoltà di Architettura a Venezia - sono passato a un liceo sperimentale, dove insegnavo progettazione architettonica e Storia dell'Arte; nel frattempo feci anche un corso di fotografia con Luigi Veronesi e Italo Zannier.

L.P.: In cosa consisteva al tempo l'insegnamento della figura disegnata?

P.F.: L'insegnamento era abbastanza tradizionale arricchito da concetti molto stimolanti perché Bacci aveva introdotto al disegno della figura l'idea dello spazialismo attraverso il puntinismo. Ad esempio faceva disegnare la testa del cavallo di Fidia con la penna biro nera e attraverso i puntini era possibile determinare un'espansione della forma.

Ho sempre sentito nei confronti di Bacci una profonda ammirazione umana e professionale e lo seguivo in tutte le sue esperienze artistiche; era un artista molto affermato e, come molti artisti Veneziani spazialisti, era ed è rimasto un po' fuori dal giro importante, nonostante Venezia non fosse una città di provincia e grazie al suo rapporto con Peggy Guggenheim, Bacci era il più conosciuto e quotato. Si usciva a quel tempo dagli anni dell'immediato dopoguerra e dall'esperienza del Fronte Nuovo delle Arti. Erano forti lo Spazialismo, la dialettica politica tra Emilio Vedova e Pizzinato ma anche il confronto tra Renato Guttuso e Vedova sul ruolo del Realismo Socialista, gli articoli sul Nuovo Politecnico di Elio Vittorini, lo stesso Palmiro Togliatti che poneva la questione di quale dovesse essere la funzione della pittura e dell'arte all'interno del Movimento Operaio.

Tornando a me, l'anno con Bacci è stato molto importante e poi, rimanendo assistente, ho avuto l'occasione di lavorare con Anselmo Anselmi, di Padova, molto bravo, dotatissimo in tutti i campi. Siamo diventati molto amici, anche se eravamo diversi caratterialmente e nella visione del nostro lavoro. Assieme abbiamo costruito la sperimentazione all'interno del Liceo Artistico di Venezia. Due corsi seguivano una programmazione didattica non Ministeriale, che risentiva dell'insegnamento di Attilio Marcolli e della sua *Teoria del Campo*, ma anche del Bauhaus nell'idea di una didattica che sapesse fondere teoria e prassi partendo da Rudolf Arnheim e dalle esperienze della *Gestalt* di Bruno Munari. Nel nostro programma di *Figura Disegnata* non si faceva più la copia dei gessi ma si costruivano modelli di cartone, legno di balsa e plastica. I ragazzi lavoravano su questi modelli, li copiavano e spesso li fotografavano.

Fondamentale era l'aspetto interdisciplinare della didattica. Le varie materie dialogavano tra loro

sviluppando temi trasversali arricchiti dai contenuti specifici di ciascuna disciplina. Partendo da aspetti teorici come *Punto linea e superficie* (1922, Vasilij Kandiskij) e la teoria del colore di Johannes Itten si giungeva alla definizione bidimensionale e tridimensionale del progetto unendo architettura, pittura e scultura. Ci si muoveva con molta libertà dentro un campo che spaziava tra le avanguardie. Si prendeva Piero della Francesca e si ricostruivano i suoi quadri con i tessuti, si studiava la prospettiva, la Sezione Aurea partendo da una rivisitazione delle strutture compositive delle opere, per cui si faceva Storia dell'Arte ma non in termini di critica puramente storico-estetica, si cercava di capire la natura delle opere attraverso la loro costruzione strutturale. Una forma di fenomenologia dell'arte, dell'oggetto artistico.

L.P.: Quindi tu hai sviluppato la tua pratica in stretta relazione con il contesto veneziano. Com'era Venezia dal punto di vista culturale?

P.F.: Il confronto era molto limitato a Venezia, per quel che ricordo. Erano gli anni di Germano Celant, dell'Arte Povera e sono queste le esperienze che conoscevo, ma mi ricordo di un intervento che feci alla Galleria S. Fedele a Milano dove parlavo del bisogno di uscire dalle gallerie, della necessità di contaminare l'ambiente in modo non violento. Certamente le Biennali di Venezia erano momenti fondamentali per il nostro aggiornamento. Penso ad esempio, nel 1964, all'arrivo della Pop Art ai Giardini della Biennale e all'interno del consolato americano sul Canal Grande. Tra i maestri ci fu una certa curiosità mista a stupore per i costumi molto liberi di questi artisti. Portavano il clima della Beat Generation che anticipava il 1968. Ricordo Irwin Allen Ginsberg al bar della Fenice. Ci stringemmo la mano.

Per quanto riguarda il mio percorso, per me c'erano la scuola e gli studenti. Quando si avviò la sperimentazione, questa in qualche modo risentiva di tutto un mondo che sia io che Anselmi stavamo sperimentando; e le esperienze che io facevo, filtrate e documentate da una serie di fotografie, entravano a stretto contatto con la didattica.

LP: Nel processo della tua crescita professionale ci sono stati molti collegamenti con le Gallerie? Qual era il ruolo della galleria del Cavallino?

P.F.: Sì, diciamo che poi è stato molto importante il rapporto con Paolo Cardazzo. La mostra del Cavallino (1979) è stata la mia seconda personale importante mentre la prima è stata quella alla Galleria Tommaseo (1979), a Trieste, dove ho esposto i risultati della mia ricerca dal 1970.

L.P.: E come entri in contatto con Paolo Cardazzo?

P.F.: Devi sapere che noi appassionati d'arte all'epoca seguivamo degli itinerari. Venezia negli anni '60/'70 era piena di gallerie per cui il sabato ci si trovava con gli amici e si faceva questo itinerario: galleria S. Stefano dove ebbi modo di stringere la mano a De Chirico, poi la galleria il Traghetto, il Cavallino e infine la Bevilacqua La Masa. Frequentando il Liceo Artistico ho conosciuto poi quelli che noi chiamavamo "i maestri" e che verso sera erano quasi sempre nelle gallerie. Il Traghetto di Gianni de Marco ospitava il gruppo di artisti veneziani più tradizionali come Vincenzo Eulisse, Vittorio Basaglia, Alberto Giaquinto. Al Cavallino l'ambiente era un po' più elevato dal punto di vista culturale. Paolo era uomo di poche parole, una persona di umori alterni, forse di grande difficoltà relazionale ma nonostante questo l'amicizia con Anselmo, con Guido Sartorelli, con Luigi Viola, con il gruppo dei giovani ha fatto sì che il rapporto con la galleria diventasse anche di tipo professionale. Anselmo mi ha presentato a Gabriella e Paolo. Con Gabriella, in seguito, si stabilì un momento di maggior dialogo forse perché noi artisti vedevamo nei suoi viaggi l'occasione di

contatti con altre realtà internazionali.

L.P.: Interessante che parli anche di Gabriella. Perché voi parlate più spesso di Paolo, che sembra una figura molto più protagonista, ma quando si guardano i carteggi si capisce che anche Gabriella aveva un ruolo importante, soprattutto in ambito internazionale.

P.F.: Sì, Gabriella curava i rapporti con l'Inghilterra e con gli Stati Uniti, lei mi sembrava che avesse molta più apertura verso il mondo anglosassone, con Joe Tilson, Patrick Procktor. Ma il "giocattolo" del video era di Paolo.

L.P.: Tu sei però entrato più tardi rispetto a Luigi Viola e agli altri alla galleria del Cavallino.

P.F.: Sì, ho iniziato nel '77 e ho prodotto 4 video, due hanno avuto un certo successo e piacevano molto a Paolo: *Frammenti di uno spazio interiore* e *Immagini per un video*. Paolo aveva creato un suo spazio abbastanza protetto e per pochi intimi, gli amici. Però dall'altro lato non sembrava una persona con qualità *manageriali*. Per esempio, si dice che qualcuno aveva chiesto a lui dei video da acquistare per gli Stati Uniti e lui non li ha mandati.

L.P.: Ma voi alla galleria avevate la possibilità di vedere altri video?

P.F.: Non ricordo di aver visto video-arte prima del 1977. In quel momento alla galleria c'erano gli Jugoslavi e gli inglesi. Eccezionalmente se si pensa a Venezia, alla galleria si poteva anche vedere il cinema sperimentale che Paolo programmava in collaborazione con Carlo Montanaro.

L.P.: Ma sei mai riuscito a vendere delle opere in quegli anni?

P.F.: Io ho venduto a Luigino Rossi e anche ai Canadesi dei pezzi fotografici durante la mia personale. Dei video, dal punto di vista commerciale, non abbiamo mai discusso. Al tempo si era appagati nel fare quell'esperienza, non si pensava ad aspetti commerciali, per cui non si toccavano royalties etc. non se ne parlava, era già bello avere uno spazio espositivo.

L.P.: Capisco. Qual era al tempo il rapporto della galleria del Cavallino con la politica? Secondo te ha influito sul buon andamento della galleria in quegli anni?

P.F.: La galleria negli anni Settanta non ha mai preso una posizione così come era avvenuto ai tempi di Carlo Cardazzo. Paolo e Gabriella hanno amministrato ciò che il padre aveva lasciato. Carlo era stato un bravissimo gallerista, ha inaugurato l'apertura verso l'internazionale portando a Venezia opere e artisti molto importanti. La cappa di un passato lasciato dal padre ha sicuramente pesato sui figli. La mia sensazione è che la galleria non era percepita come una loro creatura ma era un peso difficile da amministrare e da mantenere. Nonostante questo io devo ringraziare Gabriella per avermi presentato a Franco Jesurum e avermi fatto esporre a Trieste. Paolo nel 1979 mi portò all'Arte Fiera di Bologna, nello spazio alternativo dedicato ai giovani artisti, *Stand/one*, curato da Tommaso Trini e Hélène Sutton. Lì esposi tre opere fotografiche della serie *Presenze*, stampate su tela Tensi.

L.P.: Puoi parlarmi del Sindacato CGIL Artisti a Venezia? Chi vi partecipava attivamente?

P.F.: Al Sindacato CGIL partecipavano Perusini, Sartorelli, Luigi Viola, Pennisi, Gea d'Este, Basaglia. Io non ne facevo parte, ho fatto una mostra alla galleria al Traghetto con una motivazione

politica, ma sul ruolo del sindacato devi chiedere a Luigi Viola e Guido Sartorelli. Da quel che ricordo non si trattava di un'esperienza d'avanguardia. Penso per esempio a Basaglia e agli autori neo-figurativi, Silvestro Lodi, era una generazione che aveva un'ampia diffusione...Costalonga, Zennaro...il sindacato era legato a Ca' Pesaro e alla Bevilacqua la Masa e la CGIL era il maggioritario.

L.P.: Il sindacato influiva molto sulle vostre tendenze?

P.F.: Non su di noi, artisti del Cavallino, che eravamo visti come un corpo a sé stante. Per quanto riguarda la Bevilacqua la Masa, il sindacato ha avuto un grande ruolo con Trentin, che scelse di esporre l'incisione. Tale scelta al tempo era politica e si legava al concetto della cultura di massa post-espressionista.

L.P.: Dallo spoglio delle riviste che sto facendo pare che a livello nazionale si facesse prevalentemente riferimento a Germano Celant e Achille Bonito Oliva. Ma vi erano anche Tommaso Trini e Vittorio Fagone che qualche contatto con voi lo hanno avuto, almeno dal punto di vista critico.

L.V.: Il rapporto con la critica per noi non esisteva, il contesto in cui si muoveva la galleria era molto limitato, faceva parte tutto di una cerchia molto raccolta, di autosufficienza. Toniato, Argan, Bondi, Costa, Longatti, Francalanci e Barbero e Marangon più tardi. Nessuno dei grandi nomi dell'epoca come Celant, Oliva, Crispolti, Argan si avvicinava a noi. Se guardi i cataloghi della galleria, ci sono molti critici inizialmente, ma l'obiettivo di Paolo in seguito fu quello di dare spazio all'autonomia dell'artista. Paolo era forse un po' geloso della sua indipendenza e della sua autonomia rispetto ai critici e quindi anche con la Biennale di Venezia i rapporti sono sempre stati minimi, perché quest'ultima seguiva le tendenze e le proposte della critica importante. I grandi galleristi storici volevano che la loro capacità di scelta fosse indiscussa, senza lasciare spazio ai critici. A livello personale, invece, ciascuno di noi artisti aveva e curava i suoi rapporti.

L.P.: Dalla corrispondenza individuata nell'archivio della galleria del Cavallino sembra che molto spesso fosse Gabriella a trovare i contatti e Paolo a gestire i rapporti successivi, a volte con poco successo. Gabriella sostiene che la galleria era molto aperta così come lo era l'ambiente artistico veneziano.

P.F.: Gabriella viveva in un mondo suo, lei non viveva a Venezia. Noi lavoravamo a Venezia, per motivi ovvi di necessità, quindi noi chiedevamo alle istituzioni di dialogare ed essere promotrici; lei aveva una visione diversa, ma la storia di Venezia è una storia di artisti che sono stati sacrificati.

L.P.: Però a me sembra che Paolo in qualche modo si sia dato da fare, intrattiene rapporti con art/tapes/22, con Ferrara, con la Feldman con cui collabora a Bologna per un'esposizione ecc. Insomma, cercava anche di valorizzarvi e vi appoggiava.

P.F.: Si trattava di iniziative che Paolo perseguiva a titolo personale, non ci coinvolgevano direttamente e avevano una scarsa ricaduta sul piano delle relazioni, almeno per quanto mi riguarda.

Produzione artistica

L.P.: Qual è stata la tua prima esposizione importante?

P.F.: Come accennavo, ho esposto alla galleria S. Fedele al centro Culturale S. Fedele di Milano nell'autunno del 1969. La galleria era gestita dai gesuiti che svolgevano un'importante attività anche in campo cinematografico; è durante quella mostra che conosco Anselmo Anselmi. Lì presento due opere dai titoli *Opera N. 2* (1969) e *Variante all'opera N. 2* (1969): la prima fa parte di una serie di fotografie che documentano gli interventi urbani che all'epoca eseguivo seguendo il disegno delle proiezioni d'ombra di alcuni miei amici e ricavandone delle sagome di plastica bianca che poi appoggiavo a terra e fotografavo. La seconda, invece, consiste in una fotografia in cui ritraggo la stessa sagoma in alcuni punti del Lido, un po' come in un lavoro di Land Art, che continuerò anche l'anno successivo.

L.P.: Leggendo il catalogo della collettiva, Tommaso Trini scrive questo di te «le *silhouettes* in plastico di Pier Paolo Fassetta fanno condividere all'uomo la sorte dell'oggetto: trasportabili, pieghevoli, queste sagome sono l'ombra dell'umano e insieme il gioco dell'anti-narcisismo». Alla mostra c'erano quindi *silhouettes* o fotografie?

P.F.: Nel '69 *solhouettes* distese a terra e una appoggiata su uno stendibiancheria. Nel '70 solo fotografie una 100x100cm, due di 70x150cm e due di 50x50cm stampate su carta Ilford.

L.P.: Ma il riferimento alla Land Art lo facevi già all'epoca o si tratta di una considerazione, quella della tua vicinanza al gruppo, fatta oggi? Te lo chiedo perché m'interessa capire quanto e in che modo vi arrivavano le informazioni delle esperienze nazionali e internazionali.

P.F.: Nel 1969 usciva il testo di Germano Celant *Arte Povera* che documentava una serie di esperienze assolutamente alternative sia sotto il profilo concettuale, sia sotto quello linguistico. I riferimenti sono anche quelli, ma io avevo iniziato a lavorare già dal 1968 partendo da procedimenti non durevoli nel tempo. La fotografia diventava l'unico modo di documentare i miei interventi, per questo la utilizzavo.

L.P.: Quindi tu inizi subito a sperimentare il mezzo fotografico come supporto ai tuoi lavori. Approfondiremo più tardi quest'argomento, ma vorrei che tu mi parlassi della serie che esponi alla galleria S. Fedele nel 1970 intitolata *Presenze sulla sabbia* (1969-1970) della quale, da quello che ho capito, fa parte *Variante all'opera N. 2* (1969).

P.F.: La serie è sviluppata al Lido di Venezia, una zona dalla natura selvaggia dove Gianni Berengo Gardin aveva scattato alcune tra le sue foto più celebri. Sull'arenile ricoperto di sabbia bagnata, scura, distendevo le grandi sagome che in seguito erano ricoperte da sabbia asciutta e chiara. Il risultato era l'apparizione di un disegno in negativo, più scuro (una volta tolta la sagoma) che rimaneva visibile giusto il tempo che la sabbia chiara si assimilasse a quella dell'arenile, annullando l'immagine ottenuta. A restituire questo processo c'era lo scatto fotografico che in una rapida sequenza fissava l'atto creativo nei suoi aspetti più riconoscibili e temporalmente scanditi.

Il dato di partenza per me è sempre l'immagine umana che io volevo ridurre a materia inconsistente, come farò anche in *Presenze* (1977). M'interessavano gli eventi colti nel tempo breve del loro manifestarsi. Si trattava di opere che in qualche modo uscivano da me ed entravano nella dimensione naturale, senza stravolgere l'ambiente, senza influire violentemente su di esso come avveniva per alcuni autori nella Land Art. Diversamente dal 1969, nel 1970 porto alla galleria S. Fedele pannelli fotografici di grandi dimensioni andati distrutti ma che, di fatto, consistevano negli ingrandimenti di alcune delle foto di *Presenze sulla sabbia*.

L.P.: Quindi in questo periodo i tuoi lavori sono tutti legati alle sagome che tu crei e sposti in contesti prima urbani e poi naturali documentando queste azioni con la macchina fotografica.

P.F.: Sì, l'idea di partenza si legava da un lato alla condizione effimera dell'opera nel suo formarsi, dall'altra al coinvolgimento dello spazio come luogo dell'azione creativa. L'ombra è il prodotto della luce, come l'immagine fotografica. Uno dei lavori, per esempio, consisteva in una sagoma di Maria, mia fidanzata allora e ora mia moglie, che avevo steso sopra uno stenditoio. Erano anni in cui si discuteva molto sul ruolo della donna, sul consumismo ed era importante sottolineare questo aspetto di abbandono, di sfruttamento dell'immagine stessa della persona. È evidente anche il richiamo allo spazialismo nelle opere sulla sabbia; queste sagome perdono qualsiasi dimensione, non si riesce a quantificarne la dimensione esatta, diventano delle presenze in uno spazio non commensurabile; le sagome grandi misuravano fino a sei metri.

L.P.: Mi colpisce molto il fatto che, nonostante il tuo percorso di studi sia legato all'arte più tradizionale, eleggi a mezzo delle tue operazioni artistiche la fotografia. Cosa ti spinge verso questa direzione?

P.F.: La fotografia diventa la componente essenziale della mia ricerca perché mi fornisce la documentazione e contemporaneamente il supporto per la restituzione dell'immagine, aprendo un dialogo con gli altri linguaggi verso un nomadismo linguistico che rifiutava una concezione unidimensionale del fare arte. Prima delle mie operazioni con le sagome faccio alcune opere in pittura o a carboncino così come alcuni studi sul nudo molto classici. In un certo momento in me si è poi acceso il desiderio di dare al lavoro una collocazione vicina alla quotidianità, cioè capace di restituire il sapore di uno sguardo attento al tempo dell'esistenza, sfidando la banalità consumistica. Mi rendevo conto che la fotografia era una pratica di vita, un'intima esperienza il cui senso risiedeva più nel suo concepimento che nella successiva realizzazione. I Nuovi Media, così sarebbero stati definiti poco dopo, possedevano il fascino della trasgressione, davano la sensazione di essere contemporanei al loro tempo e quindi perfettamente in linea con i cambiamenti che si stavano delineando all'orizzonte.

L.P.: Su questo tema della fotografia come supporto di documentazione e opera allo stesso tempo torneremo; vorrei prima però proseguire chiedendoti come evolve dopo questa fase la tua produzione.

P.F.: Nel 1970 riesco a comprare una Hasah Pentax da 50mm con i pochi soldi che guadagno vendendo alla sera, in piazza S. Marco, dei piccoli quadri a tempera e matite grasse raffiguranti Venezia. Quella è stata la mia prima e ultima macchina analogica. L'allestimento della camera oscura, poi, determinò condizioni di autonomia operativa che mi portarono a una pratica assidua con il mezzo, perfezionando e personalizzando tecniche di stampa ricavate dai negativi. In breve amplio la mia sperimentazione utilizzando supporti di stampa come le lastre fotografiche Ilford, le matrici per stampa Offser e la tela fotografica Tensi in rotolo, per stampe a grandi dimensioni. Mentre nelle mie prime opere c'è la fotografia ma anche l'oggetto concreto, la sagoma di plastica, che ha la sua importanza, da questo momento mi dedico solo alla fotografia, il soggetto scompare e la ricerca è spostata sul mezzo e sulle sue capacità espressive.

L.P.: Pare che tra il 1970 e il 1975 vi sia un buco produttivo. Nel 1975, come vedremo, realizzi la serie fotografica *Vivere in una stanza*. In questi anni produci qualcosa o ti dedichi al corso di Laurea

in Architettura che concludi nel 1974?

P.F.: Sì, in quegli stessi anni, poi, nasce mio figlio. Nel 1975, come dicevi, realizzo la serie *Vivere in una stanza*; le foto sono scattate nello studio lasciandomi da Anselmi in Campo S. Polo a Venezia, che io uso una sola volta, un pomeriggio. Lì allestisco lo spazio con una lastra (radiografia) attaccata a un filo sottile e poi fotografo il tutto da varie angolazioni, sempre in controluce, in modo tale che si intraveda la trasparenza, una sorta di sindone. Faccio trentasei scatti, un intero rullino Ilford in bianco e nero. Non so se sia stato il ricordo di Anselmo, ma entrando ho sentito delle cariche positive, come se lui fosse ancora presente all'interno di quella stanza.

L.P.: Si tratta anche in questo caso di una sorta di permanenza del dato umano, come con le sagome, che tu cerchi di catturare usando il mezzo fotografico.

P.F.: Sì. Le radiografie sono in continuità con le ombre proiettate e rimane il tema dell'immagine umana. Con le sagome sono io a ricavare delle forme attraverso un sistema automatico di riproduzione; con la radiografia, invece, indago l'immagine come richiamo ed evocazione di un'idea, di qualcosa di mistico che si realizza tramite un processo chimico ma che ha in sé tutte le qualità della presenza umana, quasi a livello più alto di spiritualità. Oltretutto queste radiografie avevano il grande pregio di essere trasparenti e si rivelavano in tutta la loro forza. Il velario va a contenere la forma e in qualche modo la nasconde alla vista dello spettatore.

L.P.: Quindi nel 1975 tu realizzi questi trentasei scatti. Da quello che ho capito, considerando quanto hai detto poco fa, la sperimentazione a questo punto risiede nelle modalità di sviluppo e nel supporto dove trasponi l'immaterialità dell'immagine.

P.F.: Sì, è così. In questo caso ho sviluppato una tecnica con il supporto in tela ma in altri casi vi sono esempi di fotografie stampate in una vasca di grandi dimensioni (80x80). In quel periodo poi continuo a utilizzare le radiografie per altri esperimenti; ad esempio attaccando le lastre ad una tela. Questa mia sperimentazione arriva fino a oggi. Quest'opera, *Paesaggio con Presenza*, stampata su tela dell'inizio degli anni 2000, per esempio, è lavorata nel retro con la tempera. Si tratta di una garza che ho imbevuto di colore del quale rimane la traccia (sotto) impressa sulla fotografia. Continuo quindi a richiamare l'idea della forma attraverso vari aspetti.

L.P.: L'idea della presenza immateriale catturata dal mezzo e l'utilizzo della fotografia sono anche alla base del video *Senza titolo/No title* (1977), di fatto la tua prima opera in movimento, che realizzi grazie alla partecipazione al video-incontro (spazio-laboratorio) organizzato dalla galleria del Cavallino nel 1977.

P.F.: Sì. *Senza Titolo* è un'opera in cui trasferisco in video le mie sperimentazioni fotografiche. Si tratta di un approccio molto simile a quello che ho con la fotografia. Durante il laboratorio organizzato da Paolo Cardazzo allestisco lo spazio come avevo fatto nello studio di Anselmi, appendendo con fili sottili alcune radiografie. Uso poi la telecamera per esplorare l'ambiente in una sorta di soggettiva. Anche in quest'opera è forte l'aspetto concettuale che però non ho mai sposato in forme severe, analitiche; mi è sempre interessato un rapporto più sensibile, quasi viscerale con l'opera. Di questo video non ho più notizie comunque, rimangono solo le foto.

L.P.: Allora ti farà piacere sapere che durante la migrazione dei video dal fondo video della galleria sono state trovate due versioni di *No Title*, la prima accompagnata da un ticchettio continuo, mentre

la seconda dalla musica. Sai dirmi perché? Ti chiedo anche se, in questo caso specifico, si tratta di un allestimento a fini espositivi o solo di un *set* per il video?

P.F.: Si tratta di un allestimento solo per il video, non è una mostra. Per quanto riguarda le due versioni non saprei proprio come spiegarle se non con il fatto che, poiché si trattava di sperimentazione, una delle due non mi aveva convinto e quindi ne è stata fatta una seconda. Lo stesso vale per la doppia colonna musicale; l'unica cosa che mi viene in mente è che il ticchettio poteva far riferimento alla contemporaneità.

L.P.: Durante il video tu muovi la telecamera attorno all'ambiente per poi eseguire degli zoom sulla radiografia. Verso la fine, il percorso si conclude inquadrando il monitor di controllo di un'altra telecamera (verificare). Qual era l'obiettivo?

P.F.: L'obiettivo della fine del video credo fosse lo stesso del ticchettio e, quindi, dare l'idea della ripresa in tempo reale dell'immagine all'interno della telecamera. Si tratta in generale di una riflessione sul modo di percepire la forma nello spazio durante la rotazione e poi all'interno della telecamera, la quale diventa a sua volta spazio.

L.P.: Quindi inizi da questo momento un'indagine più specifica sull'idea di tempo e forse non è un caso che nel 1978, al secondo video-laboratorio organizzato dalla galleria del Cavallino, realizzi un video che si intitola *Il tempo* (1978). Tra l'altro in questo caso il tema del laboratorio è "Analisi del mezzo".

P.F.: Nonostante si tratti di un video, anche un solo *frame* può in breve riassumere tutto. Con *Il tempo* io metto a confronto il ragazzo reale, la fotografia scattata un anno prima al ragazzo e affissa al muro; infine, il video in tempo reale ma, sostanzialmente, virtuale. Le foto dei ragazzi erano il frutto di un lavoro in classe dell'anno precedente e venivano realizzate allo specchio, come vedi in questo documento, per sperimentare le forme d'illusione realizzabili con il mezzo fotografico.

L.P.: Il 1978 è anche l'anno in cui esordisci alla Fondazione Bevilacqua la Masa esponendo alla collettiva *Nuovi Media. Fotografia/cinema/videotape/performance* presentando una serie di opere intitolate *Presenze su tela* (1976-1978).

P.F.: La mostra alla Bevilacqua segna per me la ripresa dell'attività espositiva e un periodo molto florido. Per questo devo ringraziare Guido Sartorelli, uno dei curatori, che all'epoca mi coinvolse in questa mostra quasi rivoluzionaria, se pensiamo alla tradizionale attività espositiva della Bevilacqua.

L.P.: Nel catalogo della mostra c'è una tua piccola osservazione che vorrei leggerti: «Nota sul contenuto delle opere esposte: appendere, adagiare, immergere, raccogliere immagini e presenze in luoghi e in momenti diversi, ritrovando nella memoria la dimensione del tempo e del gesto. Scoprire la condizione umana attraverso la sua riproduzione nella materia sensibile». Anche in questo caso sottolinei l'importanza del processo di realizzazione e lo elevi addirittura a contenuto.

P.F.: Sì, infatti sul catalogo dò indicazioni molto dettagliate della tecnica con cui realizzo la serie che è ricavata da negativi Ilford 24x36 montati sulla mia macchina fotografica, con ottiche da 35 e 50 mm. La stampa anche in questo caso era particolare, realizzata in parte su lastre Ilfolith Contact IC4 (18x24) e in parte su tela Tensi, un supporto molto pesante, con gradazione due; inoltre, molti

dei positivi erano stati trattati con bagni di viraggio color seppia e blu.

L.P.: Sempre nel 1978 inizi a lavorare prendendo a soggetto delle tue opere non più le radiografie ma delle tele semi trasparenti che appendi verticalmente - in alcuni casi singolarmente e in altri una di seguito all'altra - all'interno di spazi fortemente chiaroscurati. Nuovamente allestisci il *set* che ti consente di indagare sulle trasparenze e sugli effetti di luce verso una sorta di astrazione; infatti in alcuni casi gli *zoom* sono talmente ravvicinati al tessuto che è difficile riconoscere il dato reale che vi è dietro, nonostante la trasparenza.

P.F.: Sì, si tratta della serie *Tessiture* (1978-1979), che viene dopo l'esperienza di *Vivere in una stanza*. In alcuni casi utilizzavo spazi aperti, solitamente vecchi edifici abbandonati, non-luoghi che anticipano il video *Frammenti di un'immagine interiore*; in altri eseguo le mie sperimentazioni al chiuso, nel mio studio. In un caso ho utilizzato lo spazio di una grande aula alla Facoltà di Architettura, ho sovrapposto alcuni banchi e cavalletti e ho costruito una specie di telaio attraversato da una garza. Il mio obiettivo era quello di evocare il lavoro alla base del supporto usato per contenere l'opera; il tema della tela è quello tradizionale della pittura classica, il trasferimento dell'immagine sul supporto. Io ero e sono molto legato alla pittura veneziana, alla pittura tonale e a un certo sensibilibismo pittorico; per questo lavoro sulle tonalità, sulle immagini, sui filtri e la stampa delle foto avviene su carta Ilford Mat (24x30 o 30x40).

L.P.: Prima di parlare delle tue personali alla galleria Tommaseo e alla galleria del Cavallino, vorrei approfondire l'ultimo video che realizzi durante il terzo laboratorio organizzato alla galleria del Cavallino nel gennaio del 1979, *Immagini per un video*, perché si avvicina molto alla sperimentazione della serie *Tessiture*.

P.F.: Sì, hai ragione. Anche in questo caso allestisco in *set* seguendo alcuni appunti a china; quello che m'interessava era lo sdoppiamento dell'immagine che si creava grazie alla tela semi trasparente posta in verticale e attaccata al soffitto. Con un proiettore di diapositive io proiettavo alcune immagini sulla tela e la telecamera fungeva da occhio umano che si muoveva dentro e fuori cercando i vari livelli di lettura; è come entrare nella pittura e scoprirne il meccanismo. Il video consiste in una sorta di analisi ma non per dimostrare qualche cosa, non si tratta di un video chiuso in sé stesso ma piuttosto sono i materiali per un video che non si sa bene quale può essere. Per certi versi questo video ricorda l'installazione *The Veiling* di Bill Viola al padiglione Americano alla Biennale di Venezia (1995), che presentava una sequenza di veli appesi a soffitto penetrati da un'immagine proiettata con un effetto di tridimensionalità molto prossimo a quello che io avevo voluto ottenere.

L.P.: Da dove provengono le diapositive che sono proiettate?

P.F.: Prima del video avevo scattato una serie di foto della realtà a cui accostavo le fotografie di miei disegni mescolando in questo modo opera pittorica e opera fotografica per mettere a confronto due diversi linguaggi. Le foto sono tutte in bianco e nero per una scelta estetica legata allo statuto concettuale del lavoro; ma si trattava anche di una necessità perché, come ti ho già detto, stampavo tutto da solo.

L.P.: Torniamo quindi all'ottobre del 1978 quando non solo partecipi alla collettiva *L'immagine mobile, l'immagine protagonista. Cinema e video-tape creativo negli anni '70* organizzata ad Abano Terme da Sirio Luginbühl; ma contemporaneamente allestisci la tua prima personale alla galleria

Tommaseo. Hai esposto i video di cui abbiamo parlato?

P.F.: No, alla Tommaseo non c'erano video bensì la serie fotografica *Vivere in una stanza*. Nel catalogo faccio stampare una lettera scritta da Anselmo a Paolo nel 1978 in cui il primo, citando Gurdijef, sostiene che per poter fare bisogna prima essere e poi scrive una frase per me molto significativa, cioè «questo mio essere stato per un lungo tempo in un ambiente a togliere, pulire, svelare molto di me, ha lasciato una traccia, forse una presenza che hai ritrovato, sentito, utilizzato, nuovamente velato».

L.P.: Mentre alla tua personale al Cavallino tra il marzo e l'aprile del 1979 il testo che utilizzi è un testo dedicato al silenzio dal titolo *Il topo delle risaie* di Alessandro Munzi. Nel catalogo, inoltre, si parla della trasmissione del video *Immagini per un video* mentre le fotografie che allestisci fanno ancora una volta parte della serie *Vivere in una stanza*, anche se nel catalogo sono indicate con il nome *Presenze*.

P.F.: Sì, durante la mostra viene presentato il video prodotto pochi mesi prima e, per quanto riguarda la differenza tra i due titoli della serie, devi sapere che a Paolo erano piaciute così tanto alcune delle foto di *Vivere in una stanza* che volle produrne una cartella fotografica dal titolo *Presenze* pubblicata nel 1980 e esposta alla 880° mostra collettiva del Cavallino nel febbraio (26 febbraio-20 marzo) dello stesso anno. Il motivo per cui metto quel testo nel catalogo è legato al fatto che, come ti ho già detto, Paolo non amava molto i critici esterni alla galleria e lasciava fare a noi.

L.P.: Nello stesso anno partecipi anche alla mostra autonoma *Immagine immaginario*. In questo caso di cosa si tratta?

P.F.: *Immagine Immaginario* nasce dalla cooperazione tra alcuni artisti che si autofinanziavano, ci siamo io, Viola, Davide Antolini, Luciana Cicogna, Maurizio Cosua, Silvestro Lodi e Sergio Pausin. Il testo introduttivo è di Carlo Gentili e si tratta a mio avviso di un'esperienza interessante perché è una delle ultime cose fatte prima della completa atomizzazione degli artisti.

L.P.: A proposito di collaborazione con gli artisti, nel 1980 tu firmi assieme a Luigi Viola il video *Frammenti di uno spazio interiore* in cui la tua e la sua ricerca confluiscono. Il montaggio è di Andrea Varisco e la produzione è sempre quella del Cavallino.

P.F.: Sì, noi abbiamo fatto *Frammenti di uno spazio interiore* (1980). Quest'ultimo non è stato montato alla galleria ma nell'allora studio di montaggio della cooperativa AudioVideo, che aveva due stanze. *Frammenti di uno spazio interiore* è ambientato di uno spazio anonimo, provvisorio, un cantiere edile nella zona di Cannaregio che avevo trovato e che contrastava nettamente con la dimensione storica di Venezia. Poteva essere ogni luogo, un non luogo. Io avevo visito questo spazio veneziano e volevo usarlo, ne parlo a Luigi Viola e ci viene questa idea tra realtà e vocazione. Al posto della fotografia ancora una volta c'è il video, ma lo sguardo è sempre fotografico, attraverso le fessure creiamo degli elementi di contatto e di stacco con quella realtà. È un video che non nasce da un progetto ma da una comunione d'intenti e di sensibilità, c'è un senso evocativo della famiglia, di una certa intimità. Chiaramente con i limiti tecnici di allora non si poteva ambire a un vero e proprio lirismo dell'immagine ma in questo video si supera chiaramente la concettualità fredda, chiusa e autoreferenziale; è un video che parla poco di sé ma si apre al mondo. Il velo che si libera nello spazio, alla fine, è metafora di una liberazione interiore da vincoli ideologici e schemi mentali anche se rimane, con un filo, legato alla realtà. La musica che si sente è

in filodiffusione, non ricordo chi fosse il musicista, forse Arcangelo Corelli, ma ciò che è più importante è che si tratta di musica barocca veneziana in una sorta di contrasto tra lirico e industriale.

L.P.: Dall'80 in poi la tua produzione cala notevolmente e per negli anni '80 non partecipi più a nessuna mostra. Cosa succede? Mi sembra che l'allontanamento dalla galleria del Cavallino e il ritorno a pratiche in un certo senso mono mediali o disciplinari ma comunque non sperimentali caratterizzi tutti gli artisti che prima avevano sperimentato un linguaggio intermediale.

P.F.: Avendo aperto uno studio di architettura, avevo orientato il mio lavoro fotografico verso la documentazione di varie tipologie di ambienti ponendomi comunque sempre la questione del rapporto tra dimensione dello spazio e fenomeni luminosi. A differenza dei due cicli *Vivere una stanza* e *Presenze* escludevo ogni forma di evento sospendendo di fatto il mio rapporto con il fenomeno artistico come scelta e reazione alle tendenze pittoriche di quegli anni. Ho sviluppato per tutti gli anni '80 un proficuo rapporto con l'amministrazione comunale di S. Candido (Bz) per la catalogazione di edifici storici in via di abbattimento. Questa esperienza mi ha permesso di entrare in relazione con situazioni ambientali di grande fascino e il materiale fotografico prodotto è stato poi consegnato agli appositi uffici.

Paolo e Gabriella si sarebbero divisi da lì a poco, Gabriella avrebbe preso la sua strada e a un certo punto si aveva la sensazione di essere entrati in un binario morto. La video arte era diventata un'altra cosa, l'analogico doveva essere svolto in un certo modo. Negli anni '80, inoltre, le gallerie perdono la loro funzione storica in tutta Venezia e da parte mia avevo anche bisogno di guadagnare per la famiglia. La nostra generazione credeva molto nella famiglia, nel lavoro stabile e nell'autosufficienza ed io mi sono dedicato all'architettura, all'arredamento d'interni e all'insegnamento.

LP: Quindi il cambiamento che avviene tra gli anni '70 e gli '80 è caratteristico da un lato di una generazione che oramai è cresciuta e necessita una stabilità economica che la galleria non riusciva del tutto a portare. Dall'altro lato c'è la Transavanguardia che avanza. Qual è stato il tuo rapporto con questa nuova corrente?

P.F.: Io l'ho sentita come una crisi profonda, la perdita di lucidità, di una linea di ricerca, d'indagine e di responsabilità nei confronti della società. Un ritorno alla pittura in un modo assolutamente selvaggio, primitivo, quando non c'era più bisogno di tornare a quel linguaggio. C'era il problema di trovare un'idea alternativa. È stato un momento in qualche modo preparato dagli anni '70 che poi è esploso negli anni '80. Queste cose nascevano dalla crisi dell'intellettuale. La fine delle ideologie, la contestazione dei partiti politici...bene o male noi negli anni '70, pur chiusi nei nostri mondi, ci sentivamo partecipi di un fenomeno ampio di cambiamento, eravamo convinti che le cose che facevamo potessero essere dei segnali, ci si sentiva all'interno di un discorso più ampio. Erano anni in cui si doveva decidere e valutare le questioni politiche e anche se io non volevo far travasare l'impegno politico nell'arte, il mio uso dei linguaggi nuovi era legato all'idea di cambiamento ed era, di fatto, politico.

Studio di caso. Immagini per un video

Processo creativo

L.P.: Quanto è importante il video nel tuo lavoro? Che ruolo ha assunto nella tua produzione artistica? Qual è, invece, il ruolo della fotografia? Metteresti sullo stesso piano i due mezzi?

P.F.: Nella mia storia distinguerei i due momenti: il video e la fotografia per le produzioni degli anni '70 e tra loro compenetrati nei video digitali dopo il 2000. Questa distinzione indica come per tutti gli anni '70 la scelta della fotografia costituisse l'anima stessa della successiva realizzazione video. Anche per un prodotto come *Frammenti di uno spazio interiore*, la componente fotografica è risultata essere fondamentale per individuare e definire i luoghi delle riprese. Oggi scatto e ripresa avvengono quasi in contemporanea dando una lettura del tempo e dello spazio come espansione di un unico e simultaneo atto di constatazione. Riferendomi specificatamente a *Immagini per un video*, le due componenti, foto e ripresa, sono pensate come strutture linguistiche dialoganti finalizzate alla dilatazione a livello tridimensionale del supporto.

In questo video l'immagine fotografica è l'essenza della *Presenza* come evento che dal piano si trasferisce nello spazio e permane per il solo tempo della ripresa. Le difficoltà tecnico-realizzative di allora costituivano un freno ma svelavano anche possibilità creative sia a livello personale che come coinvolgimento di più soggetti, ciascuno partecipe a suo modo del progetto. Non metterei almeno per quegli anni, sullo stesso piano i due mezzi; della fotografia possedevo le conoscenze tecniche e gli strumenti per definirne l'intero processo realizzativo.

L.P.: Puoi spiegarci come funzionava il lavoro? Il lavoro così come è stato realizzato equivale alla tua idea iniziale o hai dovuto venire a dei compromessi? Se vi sono delle differenze rispetto all'idea iniziale cosa ti ha fatto cambiare idea?

P.F.: Lo spazio era quello della galleria, i materiali per le installazioni erano da noi predisposti, alla camera c'era Andrea Varisco, Paolo sovrintendeva tutte le fasi e si incaricava successivamente del montaggio. Il commento sonoro era registrato in diretta dalla filodiffusione. Ho sempre trovato una perfetta corrispondenza tra idea iniziale e prodotto finito, questo anche per la collaborazione tra gli addetti.

L.P.: Nella realizzazione del lavoro hai usato qualche disegno preparatorio?

P.F.: Sì, a china.

L.P.: Hai qualsiasi documento che possa spiegare il processo di realizzazione?

P.F.: Sì. Una serie di disegni che documentano 'l'installazione' per la produzione dei video.

Materiali e tecniche

L.P.: Oltre al video usavi anche delle diapositive. Qual era il valore che davai a quest'ultime? Si trattava di una tecnologia strumentale o era al pari della fotografia e del video?

P.F.: Diapositive e fotografie sono frutto della stessa sostanza iniziale ma l'immagine viene espressa in due modalità differenti. Fotografia come memoria, evocazioni di momenti legati al mio vissuto sia sul piano sensoriale che dei rapporti con gli altri. Fotografia come termine di confronto tra un dato certo acquisito e una immagine in divenire aperta a molte chiavi di lettura. Non c'era distanza, le due cose si integravano nel valore concettuale del presente.

L.P.: Qual è la poetica del tuo lavoro? Vi è una ricerca più estetica o più concettuale?

P.F.: La mia vuole essere un'estetica legata a forme che nella loro provvisorietà risultano eventi effimeri. Questo aspetto mi porta a non dare all'immagine connotati certi ma assolutamente labili in una continua mutazione del dato percettivo. Estetica della provvisorietà come aspetto conseguente alla riduzione dell'opacità. La poetica di questo video risente di una dimensione intimistica del sentire e del trasmettere. Le immagini appaiono e scompaiono come tende che filtrano raggi luminosi in una stanza, come incontri impossibili con la memoria. Da una semplice sequenzialità indefinita si entra progressivamente in rapporto con la sfera affettiva riconoscendo luoghi e persone appartenenti ad un vissuto dimenticato. Non il racconto di sé in chiave narcisistica ma le relazioni avvenute, registrate e ora ritrovate. La dimensione concettuale è alla base del mio lavoro. Estetica della forma dell'opera e suo valore ideativo e progettuale sono momenti tra loro strettamente legati. Non si passa da un'idea alla sua formalizzazione senza stabilire un profondo nesso tra forma e contenuto. Presenze/Assenze sono i termini della dialettica tra ciò che appare concettualmente finito e il tempo breve del consumarsi dell'immagine. In questo video il valore contemplativo che scaturisce dall'osservazione delle immagini è sicuramente una condizione che tende ad esaltare le qualità estetiche del prodotto.

L.P.: È importante lo spazio all'interno del quale giri il video? Se sì, puoi spiegarmi com'era? Puoi spiegarmi com'erano disposti gli oggetti all'interno della sala dove hai svolto il lavoro? (Dov'erano i monitor? Dov'erano il tuo corpo?)

P.F.: Per i primi tre video è assolutamente indifferente lo spazio mentre per il quarto *Frammenti di uno spazio interiore*, come rileva già il titolo, la scelta dell'esterno è stata decisiva. *Immagini per un video* è stato realizzato in una saletta laterale rispetto a quella principale. Aveva dimensioni contenute e questo dato favoriva la creazione di proiezioni a parete su vari piani, utilizzando anche gli angoli. Dal soffitto scendevano teli di garza leggermente sfalsati e non aderenti alla parete ma appoggiati su telai tubolari. La camera era posizionata sulla porta d'entrata in modo da riprendere l'interno a 180°. La mia posizione era accanto all'operatore Andrea Varisco e mi permetteva di valutare in tempo reale i movimenti della videocamera. I monitor erano posizionati nella sala grande.

L.P.: Quali sono le proprietà dei materiali essenziali per il significato del lavoro?

P.F.: Sono tutti materiali recuperati da installazioni presenti nel mio studio dove avevo già sperimentato le proiezioni multiple. Erano costituiti da leggeri telai tubolari in ferro che fungevano da supporto rigido alle garze appese. Il proiettore per diapositive era alloggiato su un cubo bianco di legno sotto la videocamera. Le diapositive proiettate appartengono al mio archivio fotografico.

L.P.: Ci sono dei crediti per artisti o performer che ti hanno aiutato?

P.F.: No

Significato

L.P.: Puoi spiegarmi il significato del titolo? Ha qualche significato speciale?

P.F.: Sì. Indica che ciò che viene registrato può considerarsi la premessa per un possibile video che utilizzi questi materiali.

L.P.: Qual era l'obiettivo della tua opera. Quali sono i concetti più importanti?

P.F.: In quella fase del mio lavoro ero maggiormente interessato all'indagine sulle diverse possibilità di lettura che il video permetteva rispetto alla normale restituzione fotografica. Venendo io dalla pittura, portare il piano dell'opera a livello radiografico significava superare la superficie opaca e la stessa materia costitutiva dell'immagine. Stabilire cioè una relazione tra ciò che è dell'opera e gli altri elementi esterni che ne possono indagare le celate ragioni. Dissolvenze, sfocature, primi piani costituiscono atti partecipativi dello spettatore in un percorso non definito da una traccia bensì da emozioni visive sino alla consumazione delle immagini nell'assenza di luce.

L.P.: Puoi spiegarci cosa si vede nel video? E puoi spiegarci cosa si sente?

P.F.: Nel video si vedono sequenze di immagini filtrate su piani diversi. Movimenti di camera contribuiscono a stabilire relazioni tra i diversi piani. La musica registrata dalla filodiffusione, non ne conosco l'autore.

L.P.: Cosa del lavoro dovrebbe essere preservato affinché non si perda il significato?

P.F.: L'ultima sequenza con la figura di uomo seduto sotto l'albero a formare un'unica struttura.

L.P.: Qual è secondo te il modo migliore di preservarne il significato?

P.F.: Far vedere il lavoro, renderlo accessibile. Che non rimanga chiuso in un cassetto.

Copyright ed edizioni

L.P.: Hai altre documentazioni di altre volte in cui hai eseguito/mostrato il lavoro?

P.F.: No

L.P.: Dopo aver digitalizzato la parte video, quest'ultima è stata mai esposta? Come hai mostrato i video digitali e/o la documentazione del lavoro?

P.F.: Durante le mie personali e in altre manifestazioni è accaduto spesso di aver mostrato il video. Nella maggior parte dei casi questo è avvenuto proiettando i video

L.P.: Cosa ne pensi delle modalità in cui è stato esposto il tuo lavoro nel passato?

P.F.: Nessuna osservazione, anche se la buona resa dell'immagine dipende molto dalla qualità tecnica dei mezzi e del piano di proiezione usato.

L.P.: Quali sistemi di visualizzazione avete utilizzato?

P.F.: Computer con videoproiettore e lettore DVD con schermo televisivo.

L.P.: Quante copie del lavoro esistono? Chi è in possesso dell'originale? Esiste qualche contratto o scrittura privata ad attestarne la proprietà?

P.F.: Non sono a conoscenza di queste informazioni nello specifico.

Pubblico/modalità espositive

L.P.: Qual è l'impressione principale che il lavoro dovrebbe dare?

P.F.: Il senso dell'incompletezza e quindi la curiosità di proseguire nella visione.

L.P.: Quali sono gli aspetti visivi più importanti nell'opera? E dal punto di vista sonoro?

P.F.: Nel primo caso il bianco e nero e il movimento dell'obbiettivo. Nel secondo suoni dissonanti e metallici in un crescendo ritmico coinvolgente.

L.P.: Come dovrebbe essere presentato il lavoro?

P.F.: Dovrebbe essere inquadrato nel suo contesto storico-artistico e produttivo.

L.P.: Quali sono le linee guida per la presentazione?

P.F.: Quadro storico artistico di riferimento, il contesto produttivo e le indicazioni dell'autore allora e oggi.

L.P.: Il video dovrebbe essere fatto vedere in *loop* o con un orario preciso di inizio e fine?

P.F.: Con un orario preciso.

L.P.: Quali sono le attrezzature necessarie per la ri-esibizione del lavoro?

P.F.: Quelle abituali e usate fino a questo momento.

L.P.: Quanta luce/che livello di luce vorresti nell'ambiente?

P.F.: Buio televisivo.

L.P.: Quali sono le specifiche dell'audio? Quale il volume?

P.F.: Ato, assordante.

L.P.: Il pubblico come dovrebbe avere accesso al lavoro? Dovrebbe essere in piedi o seduto?

P.F.: Seduto

L.P.: Quale deve essere la grandezza dei monitor? Che altezza dovrebbero essere? Video-proiezione?

P.F.: I monitor dovrebbero avere una dimensione domestica ed essere posti a circa 74 cm. da terra.

L.P.: Credi che la documentazione del lavoro dovrebbe essere mostrata?

P.F.: Sì.

L.P.: Credi che le opere eseguite con la stessa tecnica/facenti parte del video debbano/possano essere mostrate assieme nello stesso monitor?

P.F.: Meglio separate.

Invecchiamento/deterioramento

L.P.: Quali componenti di questo lavoro potrebbero essere sostituite senza perdere il significato/la poetica del lavoro?

P.F.: Vista la brevità e l'organicità del prodotto non è immaginabile sostituire parti di esso.

L.P.: Quali cambiamenti possono essere fatti al lavoro? Cosa invece non può essere cambiato?

P.F.: Come sopra.

L.P.: Quando non potresti più considerarlo un lavoro tuo?

P.F.: Qualora dovesse perdere i suoi connotati originali.

L.P.: Ci sono delle parti che sono state utilizzate per la realizzazione e l'esposizione del lavoro che sono oggi diventate obsolete e che pensi siano insostituibili?

P.F.: No

L.P.: Vi sono nel video digitalizzato dei problemi tecnici particolari che modifichereesti?

P.F.: No

Conservazione e restauro

L.P.: Supponiamo che per invecchiamento, danneggiamento o deterioramento il significato del lavoro sia cambiato a tal punto che è necessario intervenire, cosa ne pensi a riguardo?

P.F.: Si conservano gelosamente la documentazione fotografica e le dichiarazioni testimoniali sui procedimenti seguiti per la sua realizzazione.

L.P.: Cosa ti aspetti dalla conservazione? Cosa ti aspetti che sia conservato?

P.F.: Mi aspetto che si possa mantenere la leggibilità più a lungo possibile, sino a quando diverrà un reperto di archeologia audiovisiva.

L.P.: Vi sono parti che possono essere sostituite?

P.F.: No.

L.P.: Cosa si dovrebbe fare per essere sicuri che il lavoro non muti?

P.F.: Non sono in grado di rispondere, spetta agli esperti provvedere.

Sul video e l'audio in particolare

L.P.: Cosa ne pensi della digitalizzazione del lavoro?

P.F.: Ottima soluzione.

L.P.: Credi sia necessario un restauro dell'immagine?

P.F.: In questo momento no.

L.P.: Credi che i segni d'invecchiamento dovrebbero rimanere riconoscibili?

P.F.: Sì.

L.P.: Cosa ne pensi dell'audio? Cosa ne pensi della sua digitalizzazione?

P.F.: Aderente all'originale.

L.P.: Lo modifichereesti oggi con le nuove tecnologie a disposizione?

P.F.: No.

L.P.: Tratteresti il video in maniere diverse a seconda che sia trattato come documentazione o come opera?

P.F.: No

Accesso

L.P.: Cosa ne pensi del fatto che i ricercatori possano avere accesso alla tua opera? Lo mostreresti a pezzi o intero? E per la documentazione vale lo stesso?

P.F.: Penso sia fondamentale proseguire nella consultazione e diffusione del prodotto non solo per i ricercatori ma anche, e forse soprattutto, per le giovani generazioni di videoartisti. La visione deve essere rigorosamente rispettosa della totalità del video, senza frazionamenti.

L.P.: La galleria può mostrare pezzi del video o il video intero in *auditorium* o altri posti, nelle scuole? E per la documentazione vale lo stesso?

P.F.: Se si tratta di una rassegna comprendente più video a scopo educativo, la cosa potrebbe essere accettabile. Per ciò che concerne la documentazione, anche questa tesa a ricostruire il momento storico, a mio avviso dovrebbe essere consultata con molta attenzione.

L.P.: La galleria può mostrare parti del video sul suo sito/archivio digitale?

P.F.: Solo se, anche in questo caso, la presentazione viene impostata come rassegna storica di più autori e prodotti, comunque sempre motivata la scelta sulla base di obiettivi definiti.

Fine

L.P.: Come vedi il tuo ruolo di artista nella selezione e disposizione delle opere da esporre? Da preservare? Da documentare?

P.F.: Il mio ruolo credo, a prescindere dal numero dei video realizzati durante i videolaboratori, vada considerato sul piano di una visione, per quegli anni, originale rispetto gli altri filoni di ricerca. Tutti e quattro i video, compreso quello realizzato con Luigi Viola, aprono finestre su una dimensione intimistica non contaminata da fattori relativi all'indagine sulle possibilità del mezzo. In quegli anni i ruoli erano distinti e il mio si esprimeva traducendo le esperienze precedenti in nuove dimensioni sia percettive che del superamento degli aspetti iconici. Ne consegue che la mia posizione, nell'ambito della selezione, deve rispecchiare questa autonomia di scelte che risultano confermate e perfettamente in linea dalle opere fotografiche che venivano esposte in contemporanea ai video.

L.P.: Chiedi di essere contattato ogni qual volta il tuo video viene esposto/mostrato in pubblico/sottoposto ad operazioni di restauro?

P.F.: Nei limiti delle possibilità, sarebbe opportuno.

6. Luigi Viola (1948-)

Mestre, 6/02/2015, 28/06/2015, 5/02/2016

Contesto di formazione

L.P.: Iniziamo dall'inizio. Tu nasci nel 1949 a Feltre. Qual è stata la tua formazione?

L.V.: La mia formazione è umanistica; a Mestre ho fatto il Liceo Classico e poi a Padova ho frequentato la Facoltà di Lettere e Filosofia. Il mio primo legame è quindi con la parola lineare della scrittura poetica che si lega poi alle esperienze della pittura e dell'arte intesa, in questo caso, come “verbo visualità”, unione di parola e immagine. Si può considerare che il mio percorso artistico parta dal 1970 (intorno ai 20 anni, quelli precedenti sono lavori che io stesso considero ancora immaturi). In quel periodo definisco una mia posizione poetica all'interno di quelle aree di ricerca che oggi chiamiamo Scrittura Visuale o Poesia Visiva. Ma bisogna ricordare che negli anni '70 era ancora molto vivo il concetto di Avanguardia, in ambito culturale e artistico: attraverso una continua opera di modificazione del linguaggio si poteva raggiungere un risultato sempre più “avanzato”. Questo concetto era vivo in tutta la società, non solo nell'ambito delle esperienze compiute dagli artisti, tant'è che sono anni molto radicali anche in politica. I video *Cancellazioni* e *Diario pubblico e segreto* (1975) credo si spieghino bene in quest'ottica: il disegno della falce e martello è ripetuto ossessivamente con una sorta di autoironia ma anche pensando all'implicazione sociale, forte della metafora utilizzata. Il mio gesto, mentre disegno la falce e martello sulle mura di Venezia, è un “atto rivoluzionario” ma allo stesso tempo quotidiano; la rivoluzione si fa ogni giorno. È l'idea di stampo trotskista della rivoluzione permanente.

L.P.: Sì, la falce e il martello sono un simbolo abbastanza forte e sei l'unico tra gli artisti italiani che lavorano alla galleria del Cavallino ad utilizzare una simbologia così fortemente politica. Tutti raccontano di una ricerca e di un linguaggio d'avanguardia, ma sei l'unico che usa un simbolo così universalmente conosciuto. Torneremo dopo sulle opere che hai citato. Ripercorriamo ora il periodo della tua formazione. Ti laurei a Padova e poi torni a Venezia; tra il 1970 e il 1975 sei a Venezia?

L.V.: Sì, sono a Venezia ma di fatto sono più spesso a Milano. Lì mi collego a una piccola galleria, la Pilota, che pur essendo giovane rappresentava l'avanguardia a Milano, come chiarisce anche il nome. Il proprietario si chiamava Iro Novak e sua moglie era Patrizia Centofanti. Molti degli artisti che sono passati nei primi anni '70 a Milano esponevano lì. La galleria si trovava in Via Caminadella, una laterale molto tranquilla di Via Cesare, abbastanza vicina al centro e frequentata talvolta da Enzo Jannacci che ci veniva in vespa. Nel 1973, sempre in galleria, ho conosciuto anche Luciano Inga Pin che aveva una galleria molto nota, la Diagramma e che mi aveva proposto di fare qualcosa con lui ma alla fine non si realizzò nulla. Nel '76 incontrai di nuovo Inga Pin mentre presentavo i miei lavori più concettuali alla Fiera dell'Arte di Bologna con la Galleria, che all'epoca era sostenuta da Renato Barilli e diretta da Giancarlo Franchi e Silvia Spinelli, la stessa che aprirà poi la Galleria Avida Dollars a Milano. Milano era una città ricca di stimoli però conservavo il forte desiderio di riuscire a lavorare a Venezia.

L.P.: Il contesto veneziano era molto diverso da quello milanese?

L.V.: Sì, Venezia è stata una sorta di inganno per tanti artisti, ti fa innamorare come una bella donna

di cui non riesci più a liberarti, anche se sei consapevole che si tratta di una dannazione. Il contesto veneziano era ovattato, una dimensione “sepolta”, favorevole alla meditazione ma senza il fervore di Milano.

L.P.: Ma tu non sei nato a Venezia.

L.V.: No, sono nato a Feltre, mia madre era veneta mentre mio padre lo era solo di seconda generazione. Le mie origini lontane tuttavia sono ebraiche, marraniche. Venezia era la mia città d'elezione e ci sono tornato dopo la prima breve esperienza milanese. Decisi di rimanere nella città lagunare anche perché nel 1978 vinsi la borsa di studio della Fondazione dell'Opera Bevilacqua la Masa ed ebbi in concessione uno degli studi di Palazzo Carminati.

L.P.: E poi hai insegnato all'Accademia di Venezia.

L.V.: Sì, io non ho studiato all'Accademia delle Belle Arti di Venezia ma vent'anni dopo sono stato professore lì, dal 1995 al 2010, svolgendo il mio insegnamento in quello che era stato l'atelier di Emilio Vedova. In precedenza avevo insegnato all'Accademia di Macerata per un solo anno e per cinque anni all'Accademia di Brera a Milano. Vorrei anche ricordare che è stato proprio grazie al mio insegnamento che si è sviluppata un'esperienza continuativa di Arte Video all'Accademia di Venezia, documentata in varie rassegne anche internazionali, con buoni frutti, considerando i giovani artisti che si sono formati. Comunque, riprendendo il filo, ti dicevo che Milano era molto diversa da Venezia al tempo. La performance *In quibus membris corporis humani sacra religio*, che ho realizzato alla galleria Pilota nel 1973 non sarebbe forse stata possibile a Venezia. Lavorare sul corpo femminile, di una modella, poteva essere normale, anche Manzoni e Klein l'avevano fatto parecchio tempo prima, ma il corpo di un uomo penso avrebbe creato ancora imbarazzo in una città piuttosto tradizionalista nel suo insieme, nonostante la Biennale e certe realtà di ricerca più avanzata. Anche nella pubblicità e nella comunicazione in generale non venivano mostrate nudità maschili per quel che ricordo della mia adolescenza e giovinezza. Il motivo era forse da cercarsi nella persistenza di un tabù sessuale. Sto parlando non dei circoli intellettuali più evoluti, ma della *middle-class* intellettuale cittadina che costituiva la parte essenziale del pubblico delle gallerie d'arte.

L.P.: Quindi solo Marina Abramovič e Ulay potevano permetterselo alla Biennale di Venezia? Mi riferisco alla performance *Relation in Space* realizzata nel 1976 durante *Attualità Internazionali*.

L.V.: Credo di sì, la Biennale garantiva in un certo senso l'extraterritorialità e quindi rendeva possibili esperienze non diversamente proponibili. Marina l'ho conosciuta proprio nel 1976 durante l'incontro *Video Susret* a Motovun cui partecipa anche la Galleria d'Arte Contemporanea di Zagabria insieme alla galleria del Cavallino. Con Marina ci siamo rivisti nel 1977, perché anche lei, come me, era stata invitata da Renato Barilli alla *Settimana Internazionale* di Bologna e faceva con Ulay una performance, *Imponderabilia*, all'ingresso della GAM.

L.P.: *Imponderabilia* (1977) di cui Paolo ha una documentazione in video acquistata proprio alla galleria bolognese. Ma Marina Abramovic aveva fatto *Relation in Space* alla Biennale di Venezia l'anno precedente e in quel caso il corpo nudo di entrambi i sessi non era stato un tabù.

L.V.: Sì, ma la Biennale era un luogo che godeva di uno *status* privilegiato, uno specchio e una casa del mondo dove ogni cosa diventa possibile, mentre nelle gallerie della città, nello spazio del

“vissuto quotidiano” di una città in cui la Curia esercitava notevole influenza, ciò era impensabile, a mio avviso. A Milano invece c’era una grande apertura verso il nuovo, minori preconcetti e vincoli, si stava davvero bene sia dal punto di vista lavorativo che economico; si riusciva a vivere senza molte cose, ma con risorse sufficienti. Vi era un senso piacevole della vita.

L.P.: E per quanto riguarda la Bevilacqua la Masa? Con questa istituzione tu inizi la collaborazione nel 1975 partecipando a una mostra intitolata *Per la democrazia in Iran* e alla 59° collettiva con l’opera anche performativa *Renaissance 1973-1975*. Nel 1976 partecipi a *Tendenze e aspetti dell’attuale ricerca artistica giovanile nel veneto* presentando opere come *La poesia modifica solo se stessa*, che di fatto sono lavori fotografici costruiti con sequenze ricavate dal video *Cancellazioni*; nel 1977, alla mostra *11 artisti veneziani, tendenze e ricerche* realizzata dalla Fondazione a Parigi, proponi le opere *Multiplier son Image – Report photographique*, *La famille-Photographie et ecriture a l’aquarelle* e *The Fall (La Chute) – Photographie et ecriture a l’aquarelle*. Nel 1978 partecipi di nuovo alla 62° mostra collettiva con l’opera *Trittico (1° Parte, 2° parte, 3° parte)* che tu descrivi come foto e acquerello, così come a quella collettiva dal titolo *Nuovi Media*, con le opere *Io stesso il 13 gennaio* (fotografia) e *A 5’ writing*, (video b/w, Sound, 5’20”). Nel 1979 partecipi prima alla mostra *Palazzo Carminati* senza esporre delle opere fisiche ma utilizzando le tue pagine in catalogo per accogliere l’affermazione *Nulla è meno utile di una mostra inutile*; poco dopo invece sei a quella dei borsisti vincitori della Collettiva annuale. Gli anni ’70 si chiudono con *65° mostra collettiva* (1980) con due opere dallo stesso titolo, *Immagine interiore* (x2, tecnica mista). La tua partecipazione è molto ampia.

L.V.: L’attività della Bevilacqua la Masa aveva soprattutto lo scopo statutario di sostenere la ricerca dei giovani residenti o operanti a Venezia; la selezione avveniva con criteri per così dire “democratici” dando spazio a tutti. Questo però contribuiva spesso a rendere l’operato della Fondazione tristemente burocratico. Era forte la convinzione che se si dava la possibilità di esporre solo ad artisti o gruppi di artisti, giudicati più interessanti in base al proprio lavoro, i molti altri potevano offendersi sollevando critiche e questo generava un problema di riconoscimento di valori. Tutto finiva per avere la stessa valenza, lo stesso peso specifico.

Il panorama era fatto di studenti dell’Accademia, di pittori legati a una pratica che stentava a fare i conti con la contemporaneità, prevaleva ancora una certa idea piuttosto tradizionale di pittura mentre noi eravamo i “concettuali”, parola *horribilis*, eravamo un po’ dei marziani da questo punto di vista. Convivevano quindi a Venezia queste due istituzioni che s’ignoravano reciprocamente, la Biennale e la Bevilacqua la Masa, la prima vetrina della sperimentazione internazionale, la seconda tarda ad accogliere il nuovo e tuttavia con un ruolo importante per un giovane artista veneziano.

Un ruolo fondamentale per decenni ha avuto nella Fondazione Giorgio Trentin, grande sostenitore della pratica incisoria all’interno di un discorso politico legato al concetto della cultura di massa, post-espressionista. Questo suo modo di vedere, molto distante se non avverso alle nostre esperienze, ha bloccato molto artisti giovani come me al tempo. Anche Guido Sartorelli e Toni Toniato hanno avuto un ruolo importante nella Fondazione; il merito dell’apertura verso nuove forme della ricerca artistica fu loro, anche se frequentemente venivamo accusati di distruggere la tradizionale Accademia.

L.P.: Anche i rapporti con la galleria del Cavallino furono floridi; da quello che mi risulta tu hai partecipato per la prima volta con il Cavallino all’incontro a Zagabria (1976) e poco dopo (estate 1976) all’incontro a Motovun (Croazia) al quale parteciperai anche nell’estate del 1977. Nel gennaio del 1977 e lo stesso mese nei due anni successivi, hai preso parte ai video-laboratori organizzati alla galleria del Cavallino, realizzando rispettivamente *A 5’ writing* (1977), *Video as no*

video (1978), *Urlo* e *Do you Remember this movie?* (1979); in marzo del 1977 hai inoltre fatto la tua prima personale al Cavallino dal titolo *L'identità il tempo* realizzando inoltre il video *Temporidentitas*. Infine hai anche partecipato alla mostra collettiva nel febbraio del 1980; la tua collaborazione poi è seguita.

L.V.: Sì, la collaborazione con la galleria fu molto importante per il mio percorso in quegli anni; Paolo era un amico, anche se non era sempre facile stargli a fianco per il suo carattere molto riservato e silenzioso. La cosa interessante della galleria è che mi permetteva di vivere esperienze all'incrocio dei linguaggi. La contiguità e talora collaborazione con gli altri artisti, ognuno proveniente da esperienze diverse come l'architettura, la fotografia, il teatro e la musica, faceva sicuramente sì che ci si stimolasse a vicenda. Negli anni '80 poi ci fu un ritorno verso le pratiche originarie, nel mio caso verso la parola; il mio lavoro è sempre stato legato alla scrittura, anche negli anni '80, attraversando l'esperienza della pittura intesa come amplissima metafora della parola. A titolo d'esempio si può citare un mio lavoro recente, *Stella* (2011) o (*mostrando a casa i contenitori con lettere ebraiche, dedicate alla sepoltura*) *Arche Dell'alef Bet, installazione per Pardes* (Mirano, 2013) dove vi sono due vasi in terracotta dipinta che contengono delle lettere ebraiche e greche incise su pietra (cm 65, pz. 56).

L.P.: Tu però nel frattempo esponevi e realizzavi le tue opere anche in altri contesti.

L.V.: Sì, è esatto. Per citare solo alcune delle esperienze, penso alle performances alla Sala Polivalente di Palazzo dei Diamanti a Ferrara nel 1978 e nel 1979 con *Madrigale serale* e *Black Video*; o a *Diamonologo interfonico*, realizzata alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna nel 1977. Ho partecipato nello stesso anno alla rassegna sul video promossa dalla Biennale di Venezia, a Torino alla mostra curata da Janus, *Avanguardia, avanguardia*, a Bologna a quella curata da Adriano Spatola *La Forma della Scrittura*, presso la Galleria Comunale d'Arte Moderna e infine, a Parigi, alla *Semaine Internationale d'Environnements Sonores*, alla Galerie Shandar. Ho poi avuto personali in molte gallerie tra le quali l'Agrifoglio a Milano (1973), la Galleria Argentario di Trento e la Galleria Fidesarte di Mestre e Il Traghetto (1976), la Galleria Tommaseo a Trieste (1977), la Galleria Unimedia a Genova nel 1979, con la quale è nato un rapporto durato nel tempo. Questo solo quando si considerino le partecipazioni nazionali; i miei video sono stati mostrati in Canada, in Inghilterra, negli Stati Uniti, in Australia, in Cina, in Giappone.

Produzione artistica

L.P.: Vorrei però passare ora ad analizzare la tua produzione negli anni '70 a partire dalle tue prime opere che mi sembrano molto vicine, come tu stesso dici, a quelle contemporanee, soprattutto quando si guardi alla tua analisi degli aspetti linguistici dei caratteri dell'alfabeto. Parlo dei lavori iniziali tra i quali la serie *Apoesia* (1970, inchiostro e timbri su carta) e la serie *Viola* (1970) dove giochi con il doppio senso del tuo nome colorando le lettere di viola; in ultimo, penso alla serie *Writing for Delight* (1972).

L.V.: Sì, quello che a me interessava molto e che ho anche teorizzato negli anni '70 era il significato della metafora, a mio parer il fondamento della poesia ma anche dell'arte, di ogni cosa che facciamo. Pensavo che la pittura potesse essere in fondo la più realizzata metafora della poesia e pensavo che l'immagine da sola, senza bisogno di scrittura, potesse rappresentare con pienezza di senso la dimensione poetica e metaforica di un possibile dire. Tra le operazioni pittoriche di quel periodo si può citare anche la serie *Selfportrait of Luigi Viola through the Colours of His Work-Room* (1974) in cui l'auto-riconoscimento identitario dell'autore è testimoniato dai rimasugli di

carta utilizzata per la protezione del tavolo di lavoro sul quale si sono rappresi i colori. Questi frammenti costituiscono appunto i miei autoritratti, come dichiara la frase scritta in basso.

L.P.: Il tema dell'autoritratto e dell'autorappresentazione sarà ricorrente nel tuo operato, ma vorrei tornare al 1971 perché ho letto il testo *Public art before Public art* che hai scritto per la conferenza a Wroclaw in Polonia, nel 2009, nel quale parli delle performance anni '70 che hai realizzato. All'interno del testo fai riferimento anche a un tuo lavoro in 16mm a Ca' Emiliani. Di cosa si trattava?

L.V.: Il film prendeva vita dall'organizzazione di una serie di incontri tra un gruppo di ragazzi di scuola media - ai quali insegnavo "cinema" come attività complementare per un paio di pomeriggi alla settimana - e gli abitanti di Ca' Emiliani, un fatiscente villaggio di baracche abitate da sottoproletari nella periferia di Venezia, a ridosso degli impianti chimici della zona industriale di Porto Marghera. Una realtà umana molto degradata, segnata da disoccupazione, alcoolismo, prostituzione, contrabbando, ruberie e altri fenomeni di microcriminalità; le persone che vi abitavano vivevano in una condizione di totale emarginazione e di rifiuto sociale. Solo la mancanza di rigide sovrastrutture mentali e di pregiudizi troppo radicati ha consentito ai ragazzi di entrare, bene accolti, nelle case della zona e di fare delle semplici domande sulla vita degli abitanti senza suscitare incomprensioni e sensi di rifiuto. Era stato necessario un grande lavoro di mediazione socio-culturale e psicologica con il preside della scuola, con i genitori dei ragazzi e con le famiglie di Ca' Emiliani, ma il risultato fu di dare a tutti molte emozioni e un'occasione di scambio davvero rara.

L.P.: Ma sei sicuro che il film sia andato perduto?

L.V.: Al tempo (io ero ancora universitario) insegnavo nella stessa scuola un mio collega di ruolo, noto uomo di teatro a cui mi riferivo come ad un superiore e al quale ho consegnato, su sua richiesta, le pellicole per poter procedere al montaggio. Il lavoro è rimasto incompiuto e quando ho incontrato nuovamente il mio collega molti anni dopo e gli ho chiesto dove fosse finito quel materiale lui ha sostenuto di non ricordarselo, quindi purtroppo è scomparso. Però questo lavoro è stato fatto e mi sembrava interessante renderne conto come semplice anticipazione, nella mia poetica, di un sentimento volto al sociale che si svilupperà nella mia produzione successiva.

L.P.: Infatti tu nel testo *Public Art Before Public Art* ritieni che l'opera si ponga all'inizio di un percorso che sfocia poi nella pratica performativa. A quando esattamente risale la tua prima *performance*?

L.V.: Tieni presente che spesso non si tratta di lavori esclusivamente performativi. Solitamente le *performances* facevano parte di un modo più complesso di operare che metteva in gioco varie possibilità espressive legate alle forme della scrittura. Nel 1973, per esempio, decisi di esporre alcuni miei lavori di scrittura alla *Warming House* di Filippo Avalle a Milano. Si trattava di uno spazio ben diverso dalla galleria, trattandosi della camera dell'artista stesso. Veniva proposta così una relazione nuova tra luogo e pubblico, invitato ad entrare con complicità in quello che solitamente è il *sancta sanctorum* di ogni abitazione. Nella camera - molto spartana - c'era solamente un grande letto minimalista di legno chiaro e alcuni miei lavori fortemente concettuali. Si poteva visitare l'installazione avvisando del proprio arrivo e magari approfittare per uno scambio d'idee.

L.P.: Ricordi come si chiamava l'operazione performativa? E ricordi in cosa consisteva la piccola esposizione che dici di aver allestito per l'occasione?

L.V.: Non ricordo esattamente, in quegli anni facevo dei lavori molto minimalisti, uno di questi era una linea che iniziava da un punto e procedendo diventava parola e frase raccontando sé stessa. Ricordo che iniziava così: «questa linea che esce dalla mia mente». Si trattava anche in questo caso di una serie di lavori realizzati in continuità tra loro; molto spesso infatti ho lavorato per serie e, se ricordo bene, credo in quell'occasione di aver installato dei lavori di questo tipo. Erano gli anni tra il 1973 e il 1974.

L.P.: Vorrei ora che tu mi parlassi della già citata performance alla galleria Pilota (1973).

L.V.: Alla galleria Pilota eseguii la performance documentata poi nel film in 16mm. Entrambi, pellicola e performance, sono intitolati *In quibus membris corporis humani sacra religio*. Il film nasce con lo scopo di restituire la documentazione di un evento per sua natura destinato a concludersi nel momento stesso del suo farsi. Si tratta di una traccia che appartiene pienamente all'opera, di cui con le fotografie è l'unica visibile testimonianza, pur essendo per sé stessa svincolata dal controllo diretto dell'artista. Il fatto che le riprese siano state affidate a un collettivo cinematografico di Milano – come scritto nei cartelli iniziali della pellicola ora digitalizzata - sottolinea che esse non sono state lasciate interamente al caso, ma configurano una sorta di collaborazione partecipativa. Per garantire il successo dell'azione avevo invitato anche alcuni amici, confidando nella loro disponibilità alla partecipazione e così fu. Uno di loro offriva il corpo nudo al centro del quadrato luminoso della galleria e il suo corpo diventava il luogo della scrittura, mentre io segnavo le sue mani, le ginocchia, il mento e l'orecchio sinistro con le iniziali di frasi ricavate dall'autore latino Plinio il Vecchio. Ognuna di esse restituiva al corpo la conoscenza della sua sacralità, indicandone la funzione. Così ad esempio la scritta ML sul lobo dell'orecchio significava “Memoriae Locus” (luogo della memoria) in riferimento all'abitudine già menzionata da Plinio il Vecchio di toccarsi l'orecchio quando ci si sforza di ricordare qualcosa; oppure la scritta QR OAA siglata sul dorso della mano significava “Quaedam religio ... osculis adversa appetitur”. (vi è una qualche religiosità ... si offre rovesciata ai baci).

L.P.: Il *performer* quindi non era scelto dal pubblico? Perché in molti dei testi che parlano del tuo lavoro c'è scritto che si tratta di un *performer* come dire, prelezionato, ma nella conversazione con Caldura nel catalogo di *Generazione Intermedia* tu racconti di aver selezionato il *performer* casualmente tra il pubblico.

L.V.: Il *performer* si chiamava Federico Ballarin e si è proposto tra il pubblico presente. È opportuno però chiarire questo aspetto: teoricamente era assolutamente possibile che qualcun altro si proponesse al suo posto, tuttavia l'azione era studiata nei particolari, non si trattava di un *happening* e questa era anche per me la differenza con altre precedenti esperienze. Per garantire il successo dell'azione avevo invitato alcuni amici, come Federico B. ma anche Camillo S., confidando nella loro disponibilità alla partecipazione e così fu. Non avrei potuto affidare al caso la possibilità di realizzare l'azione. Del resto intuitivo che, essendoci la necessità di mostrare il proprio corpo nudo, non facilmente una persona si sarebbe resa disponibile. Ho introdotto il senso della performance, ho chiesto la disponibilità, poi Federico si è fatto avanti. Si è spogliato nel retro della galleria ed è uscito nudo al centro della scena. Io mi sono avvicinato e ho iniziato a segnare le parti del suo corpo che venivano riscoperte e risacralizzate attraverso la scrittura. Era una delle poche persone che potesse capire il senso del mio lavoro ed essere disponibile a farne parte.

L.P.: Nella busta con il tuo nome presente nell'archivio di Palazzo dei Diamanti di Ferrara c'è una cartolina inviata alla galleria Stein e datata 3 maggio 1973, dove si parla di una mostra intitolata *I proverbi. Il disagio della conoscenza* realizzata alla galleria Pilota; è questa la mostra di cui parli, fatta contemporaneamente alla performance?

L.V.: Sì, è quella. Tra l'altro la mostra, senza la *performance*, verrà anche organizzata alla galleria Agrifoglio di Milano nello stesso anno, perché anche lì era piaciuto molto il lavoro.

L.P.: E la Galleria Stein, destinataria dell'invito ritrovato nell'archivio di Ferrara?

L.V.: Probabilmente erano stati spediti degli inviti ed io ne avevo ancora alcuni che ho dato a Lola Bonora.

L.P.: Ma che tipo di mostra era questa? Quando noi guardiamo la pellicola 16 mm, si vedono alcuni momenti in cui vengono inquadrati le pareti ma non sembra esserci una mostra di proverbi.

L.V.: La *performance* è stata fatta in una sala assolutamente vuota, una sorta di *white cube*. Mentre, per quanto riguarda una testimonianza della mostra, si deve guardare la copertina del cartoncino d'invito, nella quale è riprodotto uno dei lavori presenti in mostra e disposti alle pareti su una lunga linea bianca di fogli di pregiata carta da disegno, con al centro - trascritti con anonimi caratteri *letraset* - alcuni proverbi particolarmente noti e contrassegnati da note morali. Ero andato dal notaio gli avevo dichiarato in forma molto ufficiale - come se fossero una verità incontestabile, un dato di fatto incontrovertibile - una serie di proverbi che venivano trascritti nell'atto. In questo modo mettevo in gioco un paradosso della lingua. Da una parte l'efficacia e la sintesi con cui, nella cultura popolare, la parola riesce a comunicare il senso dell'esperienza che dà vita al concetto, inteso come fase ultima del suo consolidamento. Dall'altra, nella sua conclusa assertività priva di sviluppi critici, il proverbio, da me recitato e dal notaio accertato, diventa espressione di un irrigidimento e di una semplificazione che tolgono alla parola la sua stessa funzione di produzione dei significati, intrappolandola in una forma di "saggezza" privata dello sfondo di senso. Una denuncia dunque dello spegnersi del senso quando il linguaggio si arrende alle sue codificazioni entro rigidi schemi. La mostra si sviluppava attorno a questo elemento come un lavoro sulla citazione e comprendeva le tavole su cui avevo trascritto i singoli proverbi. Era inoltre un gioco che derideva la burocrazia dei timbri, dei bolli e delle firme notarili come strumenti di attribuzione di valore.

L.P.: In relazione con la performance di cui stiamo parlando vi è quella realizzata alla galleria il Traghetto di Venezia nel 1976. La mostra, infatti, s'intitolava *Renaissance. In quibus Membris Corporis Humanis Sacra Religio. Kinesispoema 1973-1975*. *Renaissance* è il titolo di un'altra tua performance, è così?

L.V.: Sì, è così. Premetto che anche durante la mostra al Traghetto esponevo solo i lavori fotografici. La foto per me, come la scrittura o il segno, rappresentava una forma di espressione poetica e insieme di testimonianza visiva, quindi avevo allestito nella galleria varie foto di documentazione, talvolta in una certa specifica sequenza, delle due performance da te citate. Si trattava di fotografie come questa, che mostra *Renaissance* nella versione che ho realizzato in una stanza della mia casa, a Venezia. Ho poi ripresentato in forma fotografica e performativa l'opera anche alla Bevilacqua la Masa. Qui si evidenzia un ulteriore passaggio e un'inversione nella

relazione tra artista, pubblico ed opera. In *Renaissance* era uno dei presenti a legare il mio corpo nudo con una corda dipinta di ocre che poteva figurare una sorta di ombelico, di legame con la Terra, mentre il corpo rannicchiato nel suo spazio quotidiano e domestico veniva infine a trovarsi in posizione fetale sul pavimento, dove per tutta la durata della *performance* compariva la parola *Renaissance*, Rinascita o Rinascimento, in lettere dorate.

L.P.: Nel testo sul catalogo della mostra al Tragheto leggiamo «*Renaissance* ha questo doppio significato, rinascimento dell'arte e rinascita del sacro. Rinascita o rinascimento. In francese la parola ha esattamente questo significato». Vuoi commentare questa tua frase e, inoltre, dirmi perché le due *performance* sono riunite poi alla mostra alla galleria Il Tragheto?

L.V.: Rinascita dell'uomo, della sua sacralità e rinascimento dell'arte era il pensiero che sosteneva l'azione. L'unione dei due principi ha un forte valore poetico. Se pensiamo in termini di sacralità e di rinascita, significava trovare in qualche modo un'uscita rispetto alla perdita di valore dell'arte e della vita in una società materialistica e secolarizzata, significava cercare un terreno nuovo di sperimentazione artistica, che contemporaneamente fosse apertura verso l'"altro" e partecipazione attiva. Come si può vedere in alcune foto, alla fine della *performance* io mi dispongo in una posizione fetale, come se volessi entrare dentro un utero materno pronto ad accogliermi, entrare per uscire in un mondo nuovo. L'elemento della corporeità e della scrittura sono gli stessi di *In quibus membris* però qui l'azione è rivolta all'altro mentre in *Renaissance* io vado verso me stesso, verso la mia individualità. In più c'è l'elemento simbolico della corda intinta nel colore ocre, un elemento rituale che può richiamare gli indigeni del Sud America, una civiltà ancora capace di vivere simbolicamente. La durata della *performance* era di trenta minuti circa.

L.P.: Nel catalogo della tua retrospettiva Angela Madesani parla della *performance* "*Proposizione allo specchio*" datandola 1973, mentre tu la dati 1975 notoriamente. Qual è la datazione più attendibile? Dove hai realizzato la *performance*? Puoi parlarne? Tu scrivi che l'hai fatta al Cavallino ma la documentazione fotografica mostra che il pavimento nella foto è uguale a quello del tuo studio. Si tratta di due situazioni diverse? C'era il pubblico durante la *performance*?

L.V.: La datazione corretta è 1975. Dopo la tua osservazione ho voluto rileggere il testo della Madesani e ho visto anch'io che si fa confusione. La *performance*/installazione è avvenuta con certezza una prima volta nel mio studio e la foto che tu hai visto effettivamente corrisponde. Il pubblico delle mie *performance* erano spesso gli amici o pochi addetti ai lavori; alla fine della *performance* rimaneva nello studio la testimonianza, in questo caso lo specchio e la scrittura, che costituivano una possibile installazione permanente. Ho però il ricordo, una specie di *flash*, della stessa opera nello spazio del Cavallino. In una prima sistemazione cronologica dei miei lavori fatta all'inizio degli anni '90 l'avevo in effetti collocata al 1975 e collegata al Cavallino. Non so ora dirti, pur avendoci pensato, ma poiché non ci sono specifiche testimonianze al riguardo direi di risolvere evitando il riferimento, troppo incerto, alla galleria del Cavallino.

Durante la *performance* io scrivevo a rovescio su un rotolo di carta posto di fronte allo specchio una frase che recitava «le contraddizioni nel pensiero e nella coscienza soggettiva degli uomini hanno un fondamento obiettivo e reale». Non ricordo se fosse una citazione di Marx o se io l'ho liberamente interpretata ma propendo di più per la seconda ipotesi. In ogni caso, come ha bene scritto la Madesani, si tratta di «un assunto filosofico di cui proprio la specularità rivela la logica freddezza» e pertanto è come se, attraverso il suo rovesciamento visivo, si volesse mettere in guardia dall'eccesso speculativo di un pensiero che pretende di ricondurre alla razionalità ogni forma di contraddizione.

L.P.: Nel catalogo della galleria il Traghetto tu fai una sorta di analisi del tuo percorso fino al 1976, scrivendo che tra il '74 e il '75 si sviluppa il periodo della *kinesipoesia*, ovvero sperimentazione di comportamenti poetici, sperimentazione dell'immagine gesto. Poiché fai riferimento a una sorta di poesia in movimento, sembra tu ti riferisca nello specifico ai video *Cancellazioni* e *Diario Pubblico e Segreto* che, infatti, sono citati nel catalogo assieme a un terzo video, *Detti e Contraddetti*, datato anch'esso 1975. Dall'analisi dei cartelli iniziali si può notare che essi non sono realizzati in collaborazione con la galleria del Cavallino e sono datati al 1975. Io ne ho trovati due, *Cancellazione* e *Diario Pubblico e Segreto* all'interno dell'archivio del Cavallino.

L.V.: Sì, i video del 1975 sono stati prodotti dal Centro Audio-Visivi Venezia (C.A.V.) creato da Massimo Grandese e Franco Fracassi. Si tratta della documentazione di due *performance* pubbliche sviluppate nel contesto urbano di Venezia. Il Centro Audio-Visivi si era costituito da pochissimi giorni quando ho realizzato i video; da una settimana erano riusciti a comprare i macchinari consistenti in un paio di telecamere professionali e in un *portapak* Sony e avevano intenzione di creare un centro di produzione e documentazione visiva, rivolto alla conoscenza del territorio. Essendo Grandese un amico abbiamo trovato con semplicità un comune interesse per realizzare questi due miei progetti, che erano ancora delle azioni performative che io svolgevo nella città, con un'implicazione di arte sociale, di *Public Art*.

Invece il terzo video è rimasto come tale un progetto non concluso. Doveva trattarsi di un lavoro che traeva in parte la sua ispirazione dagli aforismi di Kraus e basato sulla possibilità della parola di produrre metafore attraverso la creazione di antitesi o parallelismi, un lavoro per certi versi simile all'installazione *A/tra/verso il nero (storie di topi)* prodotta due anni dopo ed esposta prima alla galleria Tommaseo di Trieste, poi alla 2000 di Bologna. Inoltre *Detti e Contraddetti* era diventata già nel 1975 una serie di libri-oggetto con le pagine incollate e aperti a metà, la copertina dipinta di nero e le pagine bianche recanti ciascuno un detto o contraddetto.

L.P.: Approfondiamo ora *Diario Pubblico e Segreto* e *Cancellazioni*. Pubblico per te era l'ambito urbano e quindi un pubblico non selezionato, ma tu stesso scrivi che i due video si differenziano perché mentre il secondo è stato girato nella Venezia "conosciuta" il primo è invece ambientato in una parte della città che tu definisci dimenticata. In cosa consistevano i due video? Si tratta di due tipi di pubblico?

L.V.: *Cancellazioni* è un lungo *reading* di poesia, tra le calli di Venezia e la gente, attraverso la citazione di testi emblematici della letteratura dell'otto e novecento, da Baudelaire a Villon, da Rimbaud a Dylan Thomas, accompagnati dallo spargimento, nell'acqua dei canali, di lettere ritagliate nella carta, come in un innocente gioco di bambini, mentre una fascia nera, luttuosa, veniva di volta in volta usata come simbolo della cecità profetica del poeta, dell'oscurarsi del senso, del valore civile del dire, dell'impossibilità per l'arte di agire e produrre cambiamenti al di fuori della propria stessa trasformazione, ecc. La lettura, compiuta tra la gente che si affacciava per strada nella normale attività quotidiana, si concludeva davanti all'Accademia di Belle Arti, luogo di "formazione", dunque di "nascita" degli artisti. I libri, la fascia nera venivano abbandonati a terra e sulla nuda pietra del selciato scrivevo una frase, dal messaggio molto eloquente: "la poesia modifica solo sé stessa".

Si tratta di una riflessione sul linguaggio dell'arte, sulla possibilità di impegnarsi per mezzo dell'arte in un progetto di trasformazione sociale, rispetto al quale peraltro essa non può fare nulla se non "cancellare" continuamente se stessa in uno sforzo di rinascita. Quella che sembra una resa, allo stesso tempo è un impegno a una continua rivoluzione, il fatto che l'arte abbia la capacità di

modificarsi implica una possibilità di cambiare se stessi che è la premessa del cambiamento collettivo.

La musica di questo video era tratta da un lavoro del musicista tedesco argentino Mauricio Kagel, studioso di letteratura e filosofia oltre che della propria disciplina, di cui m'interessavano alcuni aspetti della poetica, dalla teatralizzazione del suono alla vena di assurdo che ne percorreva la musica.

Nel caso di *Diario pubblico e segreto*, l'utilizzo di quel simbolo, la falce e il martello, portato in contesti dimenticati, implica che la rivoluzione deve stare in quei luoghi, deve sorgere forse da lì, dalla coscienza della gente comune e semplice. L'idea è che il soggetto della rivoluzione sia l'artista, la sua capacità di intuire questa necessità, di farsene carico; per questo i luoghi devono essere quelli meno significanti. Alla fine del video si vede che c'è un diario che raccoglie tutti questi gesti, anche provocatoriamente, con una certa enfasi.

L.P.: Tu dici che *Cancellazioni* consisteva in un lungo *reading* di poesia ma a me non sembra che tu durante il video parli, nonostante la possibilità di registrazione del suono. Puoi spiegarti meglio?

L.V.: Sì, effettivamente recito dei versi dei poeti che ho detto prima. La scelta però è stata di sostituire la musica alla mia voce, perché obiettivamente era impossibile con i mezzi di allora, senza essere microfonati, registrare la voce in modo decente senza dover essere troppo vicini con la camera al performer e quindi risentirne nella ripresa...ma soprattutto perché preferivo per una scelta poetica lasciare alla musica, a quel particolare tipo di sonorità, la possibilità di comunicare il senso generale dell'azione. Gli autori erano comunque citati esplicitamente attraverso le copertine dei libri e a ogni cambio di libro corrispondeva un cambio di azione e la visione della copertina.

L.P.: Vorrei capire se per te questi video consistevano e consistono in documentazioni o sono piuttosto opera; in altre parole i video erano la documentazione di un'azione pubblica come succede in pellicola per *In Quibus Membris*? Perché dal catalogo della galleria il Traghetto sembra piuttosto che questi video siano opere e, infatti, tu li definisci video-poemi.

L.V.: Si tratta *anche* di documentazioni di azioni pubbliche ma questa è una delle prime ragioni d'impiego del video. Allo stesso tempo però i video costituiscono, attraverso la scelta delle inquadrature studiate prima della ripresa e soprattutto il montaggio in camera attuato personalmente, anche un prodotto autonomo con un linguaggio a sé e quindi possono considerarsi a tutti gli effetti opere.

L.P.: Questo discorso è molto interessante e lo faremo nello specifico più tardi. M'interessa ora invece questa tua idea d'intervento sul contesto urbano e pubblico. Ho visto altre esperienze di questo tipo come per esempio quella di Claudio Cintoli ne *Il Filo d'Arianna* (1974) di cui vi è documentazione in video a Palazzo dei Diamanti di Ferrara; ma anche gli interventi di Celli e Sillani a Trieste sono molto legati all'intervento urbano assieme a quelli degli artisti croati a Zagabria, tutti svoltisi attorno alla prima metà degli anni '70.

L.V.: Sì, si stava sviluppando in quegli anni l'idea di una *Public Art*, come scrivo nel testo *Public Art before Public Art* che hai letto. Lì mi riferisco ad alcuni tipi di esperienza artistica rivolta al sociale, come è stato l'intervento da me realizzato a Muggia nel 1977 nell'ambito della "Festa di riappropriazione urbana" che per quanto mi riguarda ancora una volta ci riporta all'esplorazione del nesso "tra parola, comportamento, immagine" e che, ancora dopo, si sarebbe manifestato nelle forme di una precoce *Narrative Art*; ma alla metà degli anni '70 non si usava ancora questo termine.

L.P.: In questi anni, legata ai video di cui abbiamo appena parlato e a fianco alla serie *Corpi di poesia* (1975) vi è la serie *Visual Poem* (1975), dove utilizzi alcuni *frames* fotografici presi dai video *Cancellazioni* e *Diario Pubblico e Segreto* incollandoli su carta colorata o cartone. Puoi parlarmi di queste serie?

L.V.: I *Corpi di poesia* o *Monocromi di poesia* (li ho chiamati in ambedue i modi) possono essere considerati uno degli esiti più interessanti, a mio parere, della ricerca sperimentale sul linguaggio poetico in quegli anni. Essi sono il frutto di una riconsiderazione sul valore linguistico di alcuni materiali poetici che avevo sperimentato negli anni '71-'72 (lettere trasferibili, colore, carte assorbenti, timbri, ecc.) all'interno di una analisi del rapporto parola-immagine-materia e del tentativo di reintrodurli ora, in piena atmosfera concettuale fredda, come elementi caldi non secondari e subalterni nella sperimentazione di comportamenti poetici fondati sul rapporto di parola e gesto, di segno verbale e iconico-gestuale.

Perciò non solo il rapporto tra parola e materia non è più qualificabile come tale (fondo neutro che riceve una scrittura, verbale o cromatica che si voglia) ma, attraverso il gesto manipolatore, esso si traduce in manifestazione di un comportamento, trasformandosi in momento attivo e integrato della comunicazione verbo-gestuale. Le carte, infatti, venivano bagnate, strappate e poi cosparse di colore e infine "strapazzate" a lungo prima di essere ricomposte in una superficie unica. La scelta cromatica invece esprimeva la natura psicologica della creazione, un momento preciso di natura mentale-percettiva; il pensiero poetico che veniva scritto sulla superficie intendeva fissare questo momento.

Nella serie dei *Visual poems* i *frames* ricavati dai provini su carta degli *still video* estendevano al video l'aspetto caldo e poetico della manipolazione, reinventando l'immagine, portandola fuori dalla sua genesi virtuale per metterla in gioco e mescolarla con materiali semplici, poveri, come appunto un cartone da imballo o un colore.

L.P.: Vi è ancora una performance di cui vorrei parlare ovvero *Natura della scrittura* fatta a Trento, al Palazzo della Regione nel 1977. Te la ricordi? Puoi descrivermela? In cosa consisteva?

L.V.: Credo che tu ti riferisca al 1977, quando sono stato invitato al Convegno *Arte come impegno sociale*. Nell'ambito di quella iniziativa, documentata successivamente in un volume che raccoglie anche un mio breve saggio, ho realizzato un'azione poetica che prevedeva l'intervento diretto del pubblico. In pratica, come nelle azioni degli anni precedenti che sono state le prime operazioni di *body-poetry* o di scrittura sul corpo, così come documentato nel libro di Renato Barilli, *Parlare e Scrivere* del 1975, s'introducevano anche qui modalità di partecipazione attiva del pubblico alla costruzione dell'opera.

Essendo diventata centrale la scelta di trasferire il lavoro dell'artista nello spazio urbano, si sceglie di incontrare il pubblico direttamente nei luoghi quotidiani dell'esistenza, rendendolo a sua volta partecipe dell'evento creato dall'artista come era successo a Muggia. Nel caso di Trento, volevo trasformare una "conferenza" in un'azione collettiva che dava a ognuno dei partecipanti la possibilità di esprimersi. Dopo aver introdotto la questione oggetto della riflessione e precisamente la relazione tra poesia e corpo, avevo scritto un biglietto con una breve frase che poteva servire da spunto e l'avevo attaccato alla parete invitando il pubblico ad alzarsi per leggere e a propria volta lasciare delle riflessioni. Tra il pubblico c'erano anche degli amici, come i poeti visivi Franco Verdi ed Eugenio Miccini, che sono intervenuti. Tutti hanno collaborato. Alla fine abbiamo raccolto alcune decine di bigliettini leggendoli uno alla volta, prima di fissarli alla parete.

L.P.: Torniamo al 1976. A gennaio, come abbiamo già detto, realizzi la tua personale al Tragheto mostrando i video di cui abbiamo parlato e poco dopo inizi la collaborazione con il Cavallino partecipando al già citato incontro a Zagabria. Lo stesso anno realizzi *A'tra/verso il Nero* (1976), un'installazione composta da fotografie e voce su nastro magnetico realizzata alla Galleria 2000 di Bologna. Come si svolgeva? A parte i due pannelli grafici in bianco e nero, in cosa consisteva la mostra? E il nastro audio cosa conteneva?

L.V.: L'installazione viene presentata nello stesso anno, 1977, sia a Trieste che a Bologna. Si tratta di due serie di tavolette fotografiche di eguale misura e speculari tra loro, tutte bianche con scrittura nera le une e tutte nere con scrittura bianca le altre, contenenti tutte le possibili declinazioni linguistiche della parola "nero" (nericcio nerino nerello nerigno nerognolo neracchiuolo ecc.) e le seconde le diverse definizioni collegate al nero (pozzo nero anima nera giorno nero libro nero ecc). Nelle due mostre le tavolette sono state disposte diversamente, tenendo conto della relazione con lo spazio, ma in ambedue i casi vi era un nastro con una voce (interprete l'amico attore Massimo Palladino) che recitava brani di *Storie di topi*, la prima parte de *L'impossibile* di Bataille.

L.P.: Perché Bataille?

L.V.: Forse semplicemente per una immediata analogia con quel colore nero del suo libro, forse per il senso estremo di confine e di margine della sua scrittura, però così densa. Forse per l'immensa carica polemica della sua scrittura e per la sua aporeticità, per il fatto di essere un insieme di frammenti, che vanno a comporsi nell'unico grande frammento complessivo dell'opera. Il senso di morte e di sofferenza che sembra accerchiarci nell'ascoltare le parole di Bataille, si riverbera nella nudità delle parole fotografate, sorprese nella loro vuota inessenzialità ed esposte come cadaveri privati di ogni segreto, pure forme grammaticali.

L.P.: Da ciò che si può dedurre dalle tue opere del periodo, dal 1976 sei in una fase molto analitica durante la quale il tuo percorso lascia da parte la pittura per approdare al bianco e nero e a opere strettamente concettuali. D'altra parte l'anno successivo ritorni a una sorta di ricerca lirica nell'arte.

L.V.: Sì. Nel 1976 la fase analitica si sta chiudendo e forse per questo noi la vediamo espressa fino in fondo in certi lavori di quell'anno. Allo stesso tempo però ne vediamo altri che preludono al cambiamento. A una persistenza della linea del rigore e del bianco/nero, esplosa intorno al 1972/73, cui ha contribuito in primis il clima culturale milanese più che quello veneziano e durata fino al 1976, è seguita dal 1977 una forte riconsiderazione dei valori dell'immaginario, della narrazione soggettiva e "domestica" della vita quotidiana, che sono tutti tratti di un "nuovo romanticismo" un tema ripreso poi nella mia personale al Cavallino *Figure Inquiete* del 1982: di fatto esprimevo il carattere di sofferenza emergente in tante operazioni di tipo analitico, teorizzando una trasformazione radicale della poetica quando, in pieno calvinismo concettuale, il solo uso del termine romantico odorava fortemente di eresia.

Ahimé, chi doveva non colse il segnale e ciò si spiega con l'emarginazione storica della cultura artistica veneziana, quella spinta ha completato la fase ascendente della propria parabola esaurendosi da una parte nel selvaggio romanticismo da operetta dei magnifici cinque e dei loro sbiaditi epigoni di provincia, tardivi e frustrati scopritori del *genius loci*, dall'altra venendosi a comporre nella lucida e colta percezione dell'autentico *trans* e *post*, insomma della fine di un'epoca storica assai più ampia dell'ultimo secolo.

L.P.: La tua frequentazione della galleria del Cavallino ha influito in qualche modo con le scelte di

cui parli?

L.V.: In realtà già alcune opere realizzate a Motovun nel 1976 aprivano un varco in questo senso, come *Unidentified Woman*, ma la svolta avviene dal 1977 in poi, in particolare con le opere del ciclo di *Alice* e poi dal 1979/80 con il ciclo di *Norwid*. Si vedano in questo senso anche gli ultimi video tra il 1978 e il 1980: *Do you remember this movie?*, *Urlo*, *Frammenti di uno spazio interiore*.

L.P.: E cosa ti porta, quindi, verso il video?

L.V.: Se, come abbiamo detto, all'inizio per me il video era prevalentemente una documentazione della performance, una traccia di un comportamento, esso poi diventa anzitutto l'oggetto dell'indagine che mi consente di mettere in pratica un concetto per me estremamente interessante, quello di *real time* potendo così fare una riflessione sul tempo in generale. Se, infatti, la fotografia, com'era stata usata dagli artisti negli anni '70, consentiva di fermare il tempo in forma di memoria, il video rappresenta una possibilità assolutamente rivoluzionaria di introdurre la dimensione del tempo reale.

Nel mio caso, la parola letteralmente *tra-passa* al video, il quale non solo appare come un'estensione delle infinite potenzialità del linguaggio poetico - facendosi immagine in movimento e simultaneità di tempo - ma diventa esso stesso oggetto d'indagine e d'ispirazione; non solo il video è utilizzato "dall'interno" per produrre nuove opere video, ma viene osservato anche "dall'esterno", mediante la fotografia e la scrittura, ripreso e raccontato come un soggetto autonomo durante le fasi della sua utilizzazione. M'interessava introdurre una possibilità attraverso la quale l'immagine non fosse mai conclusa. L'idea che un'immagine prendesse forma e vita solo nel momento in cui andava a rinascere dalle sue ceneri elettroniche, era un'idea che m'interessava molto, soprattutto in quegli anni, in cui la questione del tempo diventa centrale nel mio lavoro molto più di quella dello spazio, come d'altronde lo è tuttora.

L.P.: A fianco all'indagine sul tempo vi è quella sull'identità, posta a tema del quarto incontro a Motovun nel 1976. Da lì inizia la tua produzione in video con la galleria e in quell'occasione realizzi *Identity as Identification*, *Who is Luigi Viola*, *Fall and loss of a dear family* e *Taking Place*.

L.V. Sì. In *Identity as identification*, l'indice di una mano compie un percorso lungo un muro fino a incontrare la foto di un bambino. Il dito prosegue e ritrova un'altra foto, e così via fino a che non appare una carta bollata con il permesso di espatrio del bambino. Il fatto che le foto non siano identiche pur essendo della stessa persona crea una sorta di spaesamento, facendo affiorare i molteplici nessi che legano insieme parole, immagini, esistenze. La considerazione dei rapporti interumani si allarga all'intero nucleo familiare in *Fall & loss of a dear family*, dove distribuisco su un piano alcune foto-tessere: la mia, quella di mia moglie e quella di mio figlio. Poi le foto cadono a una a una con leggerezza, al primo soffio ingenerando tensione mista a un sentimento di inevitabilità del divenire.

Taking Place mostra di nuovo una mano che scava il terreno di una tomba, davanti ad una piccola lapide, continuando lentamente a togliere la terra finché non appare la mia carta d'identità. Infine, in *Who is Luigi Viola?* realizzato in collaborazione con altri artisti durante l'incontro di Motovun, vi sono persone diverse, in differenti luoghi e situazioni, nel susseguirsi dei giorni della settimana, davanti a un cartello che proclama che ciascuno è "*uguale a sé nella serie del tempo*": c'è chi medita o prega (Goran Trbuljak), chi beve birra (Dalibor Martinis), chi disegna (Zdravko Milic), chi fa rimbalzare una pallina (Sanja Ivekovic) o chi, come me, si rade la barba.

In questo caso viene sottolineata, attraverso un gesto iterato e distintivo, la permanenza dell'identità

nello scorrere del tempo, ma anche il fatto che ognuno di noi possiede un'essenziale libertà, potendo desiderare anche di essere altro da sé. «Can freedom lie in the realization of a dream» è infatti la scritta che conclude il video.

L.P.: A Motovun realizzi anche una serie di opere dove usi contemporaneamente la fotografia e la scrittura; nel catalogo di Motovun ve ne sono due, senza titolo, realizzate con le fototessere di tuo figlio, le stesse che usi nei video *Fall and loss of a dear family* e in *Identity as identification*; dall'altra parte vi sono alcune opere come *Donna non identificata*, *Sanja*, *Il volo del tempo*, *Contro il tempo* nelle quali continui la tua indagine sull'identità e sul tempo, che affronti anche con i video.

L.V.: Sì, certamente, quei lavori introducono forti aspetti di riflessione soggettiva, pur rimanendo ancorati ad una modalità concettuale e possono essere considerati dei prodromi di una tendenza poetica che mette insieme elementi come la scrittura e la fotografia creando una specifica dimensione narrativa, la *narrative art*. Come già scrivevo nel 1982 (testo riportato nel mio sito online) ho sempre avuto un approccio libero con ogni possibile mezzo espressivo. Eppure lavoro "da sempre" con la fotografia che ho usato come veicolo essenziale della comunicazione secondo molteplici declinazioni: concettuale, filosofica e analitica come nel caso delle opere che hai citato, tutte presentate nella mostra *L'identità/Il tempo*. In tutti questi casi non mi sono mai posto il problema della fotografia in sé ma ho semplicemente usato uno strumento che sentivo adatto per le sue qualità ai bisogni della mia fantasia, secondo un rapporto che, in assenza di tecnicismi, è stato caratterizzato dall'anomalia e dall'arbitrarietà, insomma dalla massima libertà formale. In conclusione, ho sempre e solo cercato di realizzare delle opere partendo dal presupposto di una possibile estensione dei linguaggi dell'arte, oltre che di una loro interferenza.

L.P.: Il video *A 5' minutes writing* che realizzi al primo laboratorio sul video alla galleria del Cavallino nel gennaio 1977 si distacca invece abbastanza da questa tua poetica.

L.V.: Nel video il suono della scrittura a macchina corrisponde alla velocità del battito di mani, come se si stesse scrivendo un testo, ma davanti alla macchina da scrivere vi sono due mani che battono tra di loro e non sui tasti. Durante il video appaiono alcune frasi in sovraimpressione legate alle azioni che sto facendo; ciò non sarebbe mai stato possibile se Paolo non avesse comprato la titolatrice che permetteva queste cose.

Il senso del video è di evidenziare il legame tra un'azione fisica e la parola, compiere un'azione ha un corrispettivo nel linguaggio verbale e, viceversa, la parola può avere forza di azione. La relazione tra gesto e parola intensifica l'espressione dei possibili significati. Qui l'azione, attraverso il ritmo e il suono, arriva propriamente a generare la parola, a porsi come suo equivalente.

L.P.: Vorrei che tu mi parlassi ora della mostra che fai al Cavallino nel marzo 1977 intitolata appunto *L'identità/Il Tempo* (837° mostra, 8-23 marzo 1977). Lì mostri tutti i video prodotti a Motovun e in più *Temporidentitas* realizzato, da quello che posso intuire, nel febbraio del 1977, appena prima della tua personale. Me ne vuoi parlare?

L.V.: Come scrivo anche nel catalogo della mostra, per me l'identità e il tempo sono le costanti noetiche della ricerca; negli spazi aperti dalle loro interrelazioni s'innestano i motivi che riconducono a temi semplici quanto essenziali e da sempre presenti nella tradizione culturale dell'occidente ellenizzato: *eros*, *ghenos*, *bios*, *thanatos*. Io li ho posti con insistenza al centro del mio lavoro, in una visione che voleva e non poteva che essere problematica, riflessiva, analitica e quindi, in superficie, razionale. In *Temporidentitas* avevo coinvolto alcuni studenti del Liceo in cui

insegnavo, come Vincenzo Bugno e Carolina Bogoni; dietro la camera, come sempre, c'è Andrea Varisco. Io avevo in precedenza spiegato ai performer qual era la "filosofia" dell'azione, moltiplicare *ad libitum* la propria immagine, in un gioco d'interazione tra noi, le nostre camere fotografiche e le nostre immagini riflesse allo specchio, come fossimo l'uno specchio per l'altro, mentre Andrea Varisco a sua volta ci riprendeva con il video. Era proprio quest'ultimo mezzo a operare la sintesi, a farsi raccogliatore ed interprete della nostra reciproca osservazione e del nostro dialogante esserci. Il tempo era scandito da un metronomo e stabiliva il vero asse sul quale poggiava la molteplicità e la mescolanza delle nostre identità.

Potrei sottolineare un evidente carattere di ipnosi di quel gesto, non così lontana dall'esperienza di ipnosi visiva o di *incantamento* presente anche in una performance di poco precedente, VOYAGE.

L.P.: Anche in questo caso, come in quello dei tuoi primi video prodotti dal C.A.V. si tratta contemporaneamente di una documentazione di una performance e di un'opera in sé? Inoltre, come si può vedere dalla mostra allestita al Cavallino (1977), ma anche lo stesso anno in quella alla Bevilacqua la Masa (1977), tu poi ri-utilizzi le fotografie che i performer fanno per realizzare alcuni pannelli affissi al muro.

L.V.: Si tratta indubbiamente di un'opera in sé perché la funzione del video è pensata come parte integrante del lavoro. Il fatto che le fotografie realizzate durante l'esecuzione siano utilizzate con una valenza autonoma fa parte della complessità del lavoro, aperto a una molteplicità di soluzioni parallele.

L.P.: Il saggio di Rosalind Krauss è stato in qualche modo influente sulla tematica dell'identità? Conoscevi il suo saggio all'epoca?

L.V.: No, non lo conoscevo all'epoca, quanto meno non ne ho ricordo, anche se leggevo però *Artforum* e *Art in America*, riviste presenti nella libreria della galleria del Cavallino e quindi qualche eco ci può essere stato.

L.P.: Ad ogni modo alla tua personale tu metti assieme tutta la tua produzione del 1976 e alcune cose del 1975. Dalla lista delle opere esposte si può notare che esse sono: *Immagine di donna non identificata* (donna non identificata), *Finestra immagine nel tempo* (Sanja), *Catturare un'immagine* (x3), *Contro il tempo*, *Self Portrait*, *Sospendere il volo del tempo*, *Modificare la propria immagine*, *Tre posizioni*, *Vincenzo e Carolina allo specchio*, *Io sono*, *Temporale* e *Sensoriale*. Queste ultime tre le hai? Hai foto che le documentano? Una di queste è stata venduta a Luigino Rossi.

L.V.: La maggior parte delle opere sono state vendute attraverso la galleria del Cavallino. Quasi tutte sono state pubblicate, ma di altre temo sia difficile trovare documentazione.

L.P.: Il 1977 è un anno molto intenso in cui esegui numerose performance e vieni invitato a partecipare a numerose mostre tra le quali citiamo ma non approfondiremo le tue personali alla Galleria Pozzan a Vicenza e alla Galleria Acquario di Mestre; partecipi inoltre alla collettiva *La forma della scrittura* presso la Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna, dove lo stesso anno vieni invitato da Renato Barilli a partecipare a *La Settimana Internazionale delle Performance*. Mi puoi parlare della performance che realizzi in quest'occasione?

L.V.: Sì, *Diamonologo interfonico* (1977) è, di fatto, un ulteriore elemento di approfondimento delle tematiche di cui ti ho già parlato e a documentazione c'è solo qualche fotografia oltre ad uno

spezzone realizzato da RAI 2. Il lavoro fu mostrato, infatti, in prima serata in una trasmissione di grande interesse, molto innovativa, che era Odeon, realizzata da Antonio Donat Cattin. Io ero solo nel grande salone centrale della GAM e dialogavo con Pico della Mirandola. Il pubblico era escluso dalla sala e poteva seguire la 'partita' a scacchi a distanza solo attraverso un collegamento video, che veniva realizzato nella speciale postazione costituita da un cubo nero allestito fuori dalla galleria, una *black-box* concepita proprio per accoglierlo. Dunque io rimanevo solo nel un grande spazio luminoso, mentre il pubblico si assiepava nel cubo all'esterno, in cui erano stati posti dei monitor su alti cavalletti che costringevano a guardare verso l'alto in modo un po' innaturale anche se, allo stesso tempo, erano stati pensati per avere un'altezza congrua così da permettere comunque la visione anche ad un pubblico relativamente numeroso.

Il cubo buio all'interno del quale le persone si affollavano doveva trasmettere un senso di lieve claustrofobia. Si trattava di una performance relativamente complessa dal punto di vista tecnico. Cablature, telecamere a circuito chiuso, ma il punto interessante era l'allontanamento del pubblico a pochi metri dal luogo dell'evento e l'invito a riflettere su una sorta di impossibilità a raggiungere il soddisfacimento pieno del proprio desiderio di incontro con il performer.

L.P.: Cosa facevi tu, durante l'azione?

L.V.: Io e Pico della Mirandola discutevamo sul tema dell'amore. 'Parlavamo' dell'amor sacro e dell'amor profano, Pico sostenendo le ragioni dell'amor sacro e io quelle dell'amor profano. E questo avveniva mentre tra di noi giocavamo la partita a scacchi, dove vinceva chi riusciva a 'mangiare' l'altro, una sorta di cannibalismo 'amoroso' esemplificato dal 'mangiare' i pezzi del gioco vinti all'avversario.

Con *Diamonologo interfonico* io volevo creare una situazione simile a quella che si produce nella veglia (Bachelard) più che nel sonno, in cui l'io, allentando i legami con la propria storia si abbandona alle fantasticherie. La voce di Pico, che propone la lettura della *Canzone dell'amore celeste e divino*, sembra provenire da una zona della fantasia inconscia che attraverso lo strumento della parola si produce e si manifesta (...) assumendo la forma di una spezzata logorrea o fabulazione, una specie di reazione endosmotica del fluire dei pensieri nell'alternanza di profano e sacro, di divieto e trasgressione, da cui prende forma *l'eros*. Così il piano della scacchiera su cui si muovono Re e Regina, le "Maestà del Maschile e del Femminile" (Bataille), diventa più che allusivamente il mondo della festa e della morte, della danza e del duello con finale cannibalistico.

L.P.: Mi sembra molto interessante notare come la tua poetica tocchi tematiche da sempre presenti nella tradizione filosofica ma soprattutto artistica, attraverso modalità assolutamente nuove, dove la descrizione della morte e dell'amore in termini pittorici, formali o astratti, è sostituita da tutto un altro genere di simbolismo che, come dicevi tu stesso prima, nasce dalla componente soggettiva dell'artista. S'intuisce inoltre già da qui, da questi esperimenti, lo sviluppo che tu definisci "post-romantico" successivo. Però nello stesso 1977 ti esibisci anche in un'altra performance molto diversa a Muggia che sembra svilupparsi più sull'azione che sulla riflessione.

L.V.: Sì, il 28 agosto 1977 a Muggia, un paesino vicino a Trieste, realizzo la performance dal titolo *Abshied (ah si?) vom hascish – public message* durante la *Festa della riappropriazione urbana* tenutasi dal 26 agosto al 3 settembre; durante l'azione io intonavo dall'alto del campanile di San Giovanni e Paolo – come un improvvisato ed irrituale *muezzin* - un enigmatico proclama, in cui è evidente il gioco di parole ironico, in una lingua inventata tra italiano e tedesco, due lingue entrambe ben presenti nella memoria storica triestina. Un messaggio che a stento cela l'incredulità (ah si?) di fronte al proclamato addio all'hascish anticipando, alle sei del mattino, a mezzogiorno e

alle sei del pomeriggio, secondo il ritmo del rituale religioso, il normale suono delle campane, spostato di qualche minuto in avanti. Le persone ricevono così, prima del consueto, abituale scampanio, un messaggio imprevisto e trasgressivo. L'operazione aveva lo scopo di provocare l'attenzione di chi vive la propria esistenza sottotono, senza stimoli, conformisticamente. L'obiettivo, era quello di scuotere le loro menti. Faceva parte dell'azione la distribuzione di un volantino contenente delle riflessioni, così che la gente potesse contestualizzare la performance. Quello che volevo era dare un forte segnale di addio allo stato di addormentamento della coscienza, di torpore spirituale, di scarsa consapevolezza attraverso cui si esprime il controllo sociale; volevo nell'uomo della strada una condizione di risveglio culturale e sociale.

L.P.: E il testo che distribuivi? Di cosa trattava?

L.V.: Nello scritto, stampato a ciclostile, si legge l'intenzione dichiaratamente "sociologica" dell'azione, già presentata in precedenza in forma di nastro audio alla *Settimana Internazionale del Comportamento Sonoro*, alla galleria Shandar di Parigi, all'epoca molto nota e che collaborava tra gli altri, con Jacques Charlier, Fred Forest e Jean-Paul Thenot.

L.P.: Lo stesso anno realizzai anche un'opera tra il performativo e l'installativo, per la mostra *Avanguardia Avanguardia*, realizzata presso la Sala delle Colonne al Teatro Gobetti, Torino e curata da Janus, se non ho capito male. Me ne vuoi parlare?

L.V.: Sì, *Voyage* – questo il titolo – è un'opera molto complessa nella sua assoluta semplicità. A proposito di essa scrivevo al curatore della mostra, Janus, che *Voyage* era la registrazione del mio viaggio da Venezia a Torino per eseguire una performance. A Torino concludevo l'azione sistemando il registratore nello spazio riservatomi insieme alle note di lavoro che avevo inviato al curatore. *Voyage* era la descrizione in termini reali, di verità oggettiva della corsa di un treno e quindi delle persone che esso conduce, ma può essere anche la narrazione di un viaggio immaginario (nell'immaginario). Di conseguenza il pubblico era portato a chiedersi quale fosse la differenza tra realtà e immaginazione o se non si trattasse piuttosto di piani diversi della medesima realtà.

L.P.: Nel catalogo della mostra *Viola 1970-2010*, curato tra gli altri da Angela Madesani, viene riportata un'esperienza fatta risalire alla fine degli anni '70 alla Remont Gallery di Varsavia (Polonia). Me ne vuoi parlare?

L.V.: Si tratta di una performance svolta tra il 3 e il 5 aprile 1978, un'azione pubblica interessante per più motivi, perché riguarda la Polonia negli anni '70 nonché il tentativo pionieristico (purtroppo solo il tentativo!) di utilizzare un sistema di comunicazione a quel tempo agli esordi, il telex, che soltanto pochi soggetti pubblici, come il servizio postale di Stato, possedevano. Si trattava a tutti gli effetti del primo mezzo di scrittura a distanza in tempo reale, assai prima dell'era di Internet e delle *chats*.

E' la storia di un mezzo fallimento ma anche lo specchio di un contesto, quello di anni difficili, che tuttavia, tra mille ostacoli e limiti, presentavano grandi aperture.

Nel 1978 ero stato invitato dalla Remont Gallery di Varsavia a partecipare a una manifestazione che prevedeva la possibilità di realizzare una performance nella galleria allora tra le più vivaci e all'avanguardia in Polonia, ma l'invito, a causa dei disservizi postali, mi era giunto soltanto pochi giorni prima della data prevista. Poiché per recarsi in Polonia dall'Italia era necessario ottenere un visto d'ingresso mi rivolsi al Consolato di Milano, dove mi fu più volte risposto che era impossibile

ottenerlo in così breve tempo. Ricordo però che ebbi la netta sensazione che il motivo fosse un altro, mi sembrava che ci fosse un atteggiamento culturale e politico pregiudizialmente contrario al tipo di esperienza che avrei dovuto fare. Questo soprattutto mi faceva arrabbiare e mi spingeva a tentare una soluzione diversa ma a non desistere - per principio - dall'idea.

Così, pensando alle possibili soluzioni, mi venne in mente di aver sentito parlare del telex di cui si era dotato l'Ufficio Postale di Venezia. Pensai che avrei potuto organizzare un'azione pubblica all'interno dell'Ufficio Postale di Venezia, coinvolgendo il pubblico presente e gli impiegati delle Poste, inviando in tempo reale a Varsavia, nell'analogo Ufficio Postale testi e immagini che – descrivendo in diretta quanto avveniva a Venezia - avrebbe permesso al pubblico della Galleria Remont, riunito alle Poste di Varsavia e a tutti quelli che si fossero trovati lì di partecipare a distanza all'evento, certo rinunciando ad alcuni aspetti di visività ma in compenso accentuandone altri, addirittura esaltando il sentimento di sorpresa che poteva derivarne.

A quel punto è iniziato il processo. Ho inviato un telegramma alla Remont Gallery precisando quali sarebbero state le caratteristiche del mio intervento e l'aspetto relazionale che esso avrebbe avuto, indicando altresì il giorno e il luogo dell'evento. Dopo aver convinto a collaborare l'impiegata delle Poste di Venezia, è stato complicato entrare in contatto con Varsavia anche a causa delle incomprensioni linguistiche; una volta che ciò è stato possibile è stato però impossibile convincere l'impiegato di Varsavia a collaborare. Veniva pervicacemente risposto che dall'Ufficio postale di Varsavia si poteva solo inviare ma non ricevere le informazioni e che quindi non c'era alcuna disponibilità a collaborare; ho quindi abbandonato il progetto e prima dell'inaugurazione ho inviato un secondo telegramma alla Remont Gallery con un testo che spiegava tutto ciò. Non ho più saputo nulla di come siano andate in seguito le cose. Non volevo creare eventuali problemi agli organizzatori, che non avevo potuto conoscere direttamente e di cui però ammiravo il coraggio, capendo bene con quali limiti essi potevano operare all'interno di un Paese che non godeva allora di piena libertà. Quest'azione, rimasta senza titolo benché – come si vede - ricca di "storia", presenta aspetti tipici ancora oggi della *public art*, in particolare il carattere *site-specific* dell'intervento che per essere realizzato richiedeva altresì un ampio lavoro relazionale e il significato partecipativo, collettivo che era implicato dal recarsi all'ufficio postale non soltanto come spettatori ma come attori dell'evento, alla cui costruzione tutti, in effetti, indistintamente contribuivano, a partire dagli impiegati e dagli utenti, fino agli spettatori abituali del circuito artistico.

L.P.: Arriviamo al 1978 e a *Video as no video* realizzato durante il terzo video-laboratorio svolto in gennaio all'interno della galleria del Cavallino. Il tema del video laboratorio di quell'anno era legato alle specificità del mezzo.

L.V.: L'idea del mio video è quella di tentare un'analisi della natura del mezzo e di entrare attraverso il corpo dentro la sua possibile anima v-ideale. Avevo puntato due telecamere l'una contro l'altra in modo che i due obiettivi convergessero su uno stesso punto focale al centro del quale si trovavano essi stessi. Una terza telecamera a colori mi registrava mentre operavo alla centralina video e un monitor collocato sopra di essa rimandava in tempo reale le immagini relative all'installazione descritta. Il colore connotava ancor più ambigualmente la funzione di specchio della realtà.

Illusione e realtà sono le due polarità concettuali dell'azione, singolarmente ribaltate rispetto alla percezione iniziale. Infatti, inserendo nel monitor e contemporaneamente in registrazione i titoli che avviano l'intervento video, il bianco e nero sottolinea lo stacco tra azione presunta e azione reale. Una volta caduto ogni margine d'illusorietà, l'azione iniziale, presunta reale, rivela la sua natura di non azione, mentre l'azione del video, nella sua natura di non azione, si manifesta come unica azione reale. Il non evento, proposto come unico reale evento, non può essere interpretato

riduttivamente come una semplice critica dell'evento, di cui al contrario esso aspira a porsi come legittima struttura.

Da questo punto di vista *Video as no video* si presenta come un primo e parziale contributo a una deontologia del video. Si consideri, infatti, che ogni intervento sul video che abbia tenuto conto del valore non puramente strumentale del mezzo si è rivolto all'essenza del video, al suo essere videale, se così si può dire, di cui si sono indagati i principi e le strutture.

Per quanto riguarda il tema del laboratorio senza dubbio esso ha influito; all'epoca ci si interrogava proprio sullo specifico del mezzo video ed io in questo video del 1978 volevo far rilevare come il mezzo conduca sempre un proprio pensiero, perfino un'anima che sta a noi cercare.

L.P.: La musica era in filodiffusione?

L.V.: Sì, la musica era quella in diffusione nella galleria in quel momento. Ero sempre abbastanza attratto dall'idea di introdurre elementi desunti dal contesto.

L.P.: Come dicevi prima, e tornando al 1977, in questo periodo inizia una fase che tu definisci poetica, intimistica e narrativa con la ricerca attorno al tema di *Alice*. Realizzi, infatti, i due dittici e il trittico intitolati *Alice*, i primi con la fotografia e il secondo utilizzando il vetro sabbiato; le fotografie s'inseriscono, di fatto, all'interno di quel filone di cui faranno parte anche il video *Do you Remember this Film?* (1979) che realizzi assieme all'opera *Urlo* (1979) per il terzo video-laboratorio alla galleria del Cavallino. Mi puoi parlare di questo secondo video? Del primo ne parleremo in seguito nello studio di caso.

L.V.: Sì; mentre in *Do You remember this movie?* c'è un raffinato uso delle inquadrature, apparentemente incerte, come in un film amatoriale, in realtà ricche di sfocature, di tagli e di piani ravvicinatissimi che valorizzano gli eleganti motivi ornamentali, nel caso di *Urlo (Groaning)* l'occhio della camera è puntato con assoluta fissità sull'immagine di una sfuocata diapositiva proiettata sul muro bianco.

Si tratta di due bambini, un maschio e una femmina, in posa davanti all'obiettivo. La bambina più grande di qualche anno protegge maternamente il bambino tenendogli la mano sulla spalla. Sono fratello e sorella. Lui si chiama come me ed è mio coetaneo.

Abbiamo trascorso intensamente insieme l'infanzia e l'adolescenza, ma anche una certa parte della giovinezza, condividendo molte esperienze, la scuola, gli amori, gli interessi intellettuali. Le nostre rispettive consorti erano state in precedenza a loro volta amiche e compagne di scuola. Abbiamo abitato per molti anni gli uni accanto agli altri, anzi: gli uni sopra gli altri, gli uni sotto gli altri. Anche i nostri figli sono cresciuti insieme nella loro prima infanzia; ad un certo punto la vita ha preso ad allontanarci quasi senza che ce ne accorgessimo, un po' alla volta e senza ferite, senza alcuna volontà che ciò succedesse ma inesorabilmente.

Quella diapositiva, sbiadita e colorata di violetto dal tempo, che li ritrae insieme era rimasta per caso, chissà come, tra le mie cose. Quando ho realizzato il video, il distacco tra noi non era ancora così evidente come lo è ora tuttavia il semplice avere tra le mani e sotto gli occhi quell'immagine mi aveva dato un sentimento di lancinante nostalgia, una nostalgia del tempo e dei volti, delle cose e dei pensieri, allo stesso modo dolorosa e intensamente vitale. Quei visi infantili mi sembravano interrogare ancora, guardare, tra l'ignaro e il consapevole, verso un destino sospeso tra passato e futuro, portando con sé il permanente mistero della condizione umana.

Il movimento della camera è realizzato manualmente mediante lo spostamento dell'obiettivo seguendo un mio ritmo mentale, una sorta di performance. Non esisteva del resto all'epoca alcuna possibilità di giocare su effetti tecnologici e ciò potenziava la forza e la verità del linguaggio

piuttosto che sminuirla. Le parole che s'intrecciano con l'immagine scorrono con lo stesso movimento della camera e sottolineano la forza poetica del ricordo.

Siamo ancora in epoca concettuale (la transavanguardia diventa pubblica con la Biennale del 1980 e viene anticipata da un testo dell'ottobre 1979 su Segno) e quindi una tale affermazione ha un sapore innovativo, introducendo l'elemento esistenziale soggettivo come sintesi di concetto e sentimento.

L.P.: Il coinvolgimento della tua famiglia non avviene in quegli anni solo attraverso le immagini. Infatti, in *Madrigale serale*, la performance che svolgi nel 1978 alla Sala Polivalente di Palazzo dei Diamanti, ci sono tuo figlio e tua moglie che collaborano con te.

L.V.: Sì, anche in questo caso, come si può capire dal titolo stesso, viene sottolineato il carattere poetico della performance, allusiva di una specifica forma del linguaggio poetico, che è particolare per la sua struttura molto semplice e per il contenuto di genere amoroso, che ci introduce a una dimensione serale, ai bordi di un sistema notturno dell'immaginario. Di fatto è la semplice espressione di un pensiero d'amore nel quale i simboli vengono allineati in sequenze ordinate che consentono la lettura e il rimando immediato ai loro significati. L'azione è costruita attorno a un breve testo verbale la cui lettura è modulata su diversi livelli espressivi.

Le variazioni di timbro e intonazione della voce introducono un gioco verbale, un rinvio costante del significato, tendente a rivelare le zone più oscure della lingua. Questo coincide con l'emergere di un simbolismo legato alla dimensione familiare. Tre diapositive proiettate sulla parete rappresentano scene di vita domestica, sottili giochi erotici tra Luciana e Matteo che, attraverso l'attitudine perversa dell'occhio che osserva, stimolano l'accumulo di simboli che ci riportano di nuovo all'infanzia di ogni uomo, mettendo in moto il meccanismo della memoria.

I simboli rivelati nella *performance* sono quelli del latte, che gocciola dal braccio della donna, significando la gioia dell'intimità; della lumaca che si nutre di esso, segno di equilibrio nel disequilibrio, aspetto femminile della sessualità, segno di permanenza e di passaggio attraverso le fluttuazioni del cambiamento; dei fuochi maschili (due fari rossi accesi a terra) che accendono il sepolcro e grembo della stanza.

La cosa che principalmente m'interessava in quegli anni era riflettere nell'arte l'esperienza della vita. L'arte è una pratica continua di testimonianza di sé e la possibilità di relazioni che intervengono in essa la arricchisce. Per questo motivo avevo voluto affidare la registrazione della *performance* a un'immagine che fissava il momento del passaggio di un fotografo nello spazio della sala, prima che l'esecuzione avesse luogo.

L.P.: Vogliamo parlare della *Camera di Norwid*? Di cosa si tratta effettivamente? Vorrei approfondire quest'aspetto perché in alcuni casi l'opera si trova come *Camera* in altri il nome *Norwid* viene associato ad altro, il sogno, l'alba, etc.

L.V.: Sì, in quegli anni cominciavo a lavorare su una figura immaginifica ma realmente esistita benché da me liberamente trasformata nel mio avatar, quella di Cypran Kamil Norwid, un poeta tardo romantico polacco, vissuto e morto in un ospedale di Parigi. Dopo l'esperienza del dominio della ragione illuministica prevalente nel Concettualismo contemporaneo introducevo ora una dimensione ancora più fortemente lirica, poetica e definivo questa diversa sensibilità come una sorta di nuovo romanticismo. Su Norwid ho eseguito varie performances e cicli di lavori; ad esempio, *La Camera di Norwid* è stata presentata al Premio Michetti in forma di opera bidimensionale e poi ad Ancona in forma installativa. Nel testo del catalogo di quest'ultima è preannunciata l'opera che prenderà il nome di *Sogno di Norwid*, che ho realizzato nel 1980 alla Galleria Unimedia di Genova in forma performativa, installativa e come una scatola-oggetto

contenente vari oggetti personali appartenuti a Norwid e alla sua amante Maria

Al 1979 risalgono anche opere come *La camera di Norwid* in altra versione (Trittico) e *L'alba di Norwid* (trittico) tutte legate al tema principale. Anche altri lavori di quei primi anni '80 come i *Fuochi in Laguna* (1979-1980) o le *Stelle*, sono tutti legati alle piccole esperienze quotidiane, emozionali, che io vivevo e che filtravo attraverso l'immagine di Norwid, procedendo sempre di più verso una dimensione di forte soggettività. *La camera di Norwid, Il sogno, L'alba, Maria si pettina alla luna, L'innamorato e il diavolo, Le stelle* (1979) e *Immagini interiori* (1980), insieme a tutte le altre opere legate alla nuova tematica sono espressive di un clima psicologico e formale profondamente rinnovato, di una visione altamente interiorizzata del reale. Si tratta dunque della rivincita piena della soggettività, della fantasia, dell'immaginario, che scaturisce da un atteggiamento (molto contemplativo) di osservazione trasognata.

L.P.: Ma tu senti che tra gli anni '70 e '80 nel tuo percorso che c'è stata una svolta? Il ritorno dell'individualismo è un elemento caratterizzante gli anni '80 rispetto ai '70, più collettivi; è inoltre utile confrontare quello che dici con il panorama artistico che di lì a poco muterà con l'arrivo della Transavanguardia.

L.V.: Sì, c'è stata indubbiamente una svolta, ben percepita, tanto che nel maggio 1980 ho sentito il bisogno di parlare "a proposito dell'arte nuova" riferendomi a quel momento di passaggio e alla rinascita di una sensibilità romantica.

Scrivevo che questa nuova sensibilità veniva a coincidere con un momento, a mio giudizio, alquanto artificioso di riscoperta della pittura, organizzato immediatamente in moda giovanile ed espressione di un riflusso mercantilisticamente produttivo.

Dopo essere stata dilatata ai suoi confini estremi, ai *quasars* dell'universo estetico, l'area della ricerca si presentava come il luogo di una massima implosione, pienamente verificabile nella società in tutte le sue diverse articolazioni. Di qui il grande moto sistolico che conduce dal razionale all'irrazionale, o meglio dall'apparente razionale all'irrazionale apparente, ed anche dalla purezza del mezzo alla sua contaminazione e arricchimento.

Mentre cioè la ricerca più originale si muoveva nella direzione di una saldatura tra i valori del presente e del passato, dei nuovi media e della pittura, senza perdere il senso della propria identità storica, c'era chi non sapeva proporre nulla di meglio del solito *revival*, il quale, sotto il richiamo alla tradizione e nell'appello carico di risvolti emotivi, innescava una carica regressiva tesa al sostanziale rifiuto di una pratica artistica che continuava ad ancorarsi alla realtà piuttosto che proporsi come diletto per salottieri benpensanti.

L.P.: A distanza di anni da ciò che scrivevi sei ancora d'accordo con la tua interpretazione?

L.V.: Oggi dovrei correggere alcuni aspetti di quella lettura. In fondo nel mio caso c'è stato un lungo cammino che è continuato con opere nuove ma con una certa costanza poetica. Mi pare che ci sia coerenza tra il lavoro degli anni '70 e quello degli anni '80 e che per me il *ritorno alla pittura* non ha comunque significato una rottura. Come se i temi centrali del lavoro fossero forma della medesima ossessione e mi fossero serviti di autoanalisi durante tutto il mio percorso. Per quanto riguarda la Transavanguardia, l'unico elemento che mi ha interessato davvero è stata la reintroduzione, attraverso di essa, di una libertà fuori da ogni rigido schema, compresa la libertà di dipingere; il mio stesso ritorno alla pittura negli anni '80 non è riferibile alla Transavanguardia, si è trattato di una scelta. Qualche amico ha sposato quella corrente, ma poi in realtà solo Cucchi, Paladino e Chia, più marginalmente, sono riusciti effettivamente ad imporsi. Cucchi e Paladino forse sono stati i più interessanti, insieme a Clemente per certi versi.

L.P.: Torneremo ad affrontare il discorso più avanti. Torniamo al discorso principale, la *Camera di Norwid*.

L.V.: Certo. L'opera consisteva in questo caso in una serie di fotografie scattate a Forte Gazzera, un forte napoleonico qui di Venezia. Attraverso questa sorta di documentazione io ritraggo gli spazi interiori e bui nei quali Norwid vive.

L.P.: (*guardando la foto*) E questa è la luce che entra? Sembra quasi una proiezione.

L.V.: No, in questo caso è luce naturale; in un altro caso ricordo che avevo usato questo tipo di *escamotage* per ottenere la forma di una finestra con la luce

L.P.: Mi puoi parlare della performance (o installazione) che hai svolto alla Galleria Comunale d'Arte Moderna di Ancona che tu sostieni abbia come titolo lo stesso, *La Camera di Norwid*?

L.V.: Ho già chiarito in precedenza che lo stesso titolo è riferito a varie tipologie di lavoro, in un certo senso definisce un ciclo di opere che possono avere natura diversa. Alla Galleria Comunale d'Arte Moderna di Ancona, invitato da Marilena Pasquali ho realizzato con la collaborazione di Sergio Pausig una performance installazione, accendendo un grosso cero rosso che si sarebbe consumato lentamente determinando il tempo della performance, in una stanza azzurra illuminata solo dalla luce di Wood irradiata dal pavimento. Una lavagna luminosa proiettava sulla parete una schermata bianca, vuota di segni o parole mentre attorno allo schermo luminoso prendevano corpo invece, grazie all'effetto di Wood, tracce di solidi disegnati in precedenza, come un inizio di nuove possibili cosmogonie. In un angolo della stanza, accoccolato su uno sgabello, io Norwid sussurravo la mia pena d'amore leggendo il mio diario.

L.P.: Nel 1980, poi, riproponi *Il sogno di Norwid* in forma d'installazione per la Galleria Unimedia di Genova. Mi hai già accennato a questo lavoro, me ne puoi parlare più nello specifico?

L.V.: Nella performance installazione del 1980 a Genova sono individuabili due momenti installativi, documentati da alcune fotografie e da una scatola-opera oggetto realizzata per l'occasione. Il primo momento riguarda la sonorizzazione della scala in ardesia nera che conduceva alla Galleria. Il pubblico era accompagnato quindi, una persona alla volta, verso la performance in galleria salendo lungo i gradini neri sovrastati da una stretta volta a botte illuminata da neon rossi. La simbologia della scala non ha bisogno di spiegazioni. I suoni si rincorrevano lungo la scala con un ritmo che corrispondeva alla salita e che dava la sensazione di compiere un percorso iniziatico personale. Dalla sommità della scala si entrava in Galleria, un ampio spazio buio caratterizzato dalla presenza sul pavimento di uno spesso oblò di cristallo, illuminato da lampadine azzurre laterali che diffondeva una luce cilestrina. Sulla parete di fronte, proiettavo su diapositiva le immagini delle mie opere romantiche di cui ti ho parlato. Accanto al pozzo di luce creato dal cristallo, entravo in scena io stesso, reclinando a terra il corpo e, con lo sguardo fisso alla magia ipnotica della luce emanata dal cristallo, iniziavo a recitare un testo autobiografico che parlava della notte di Norwid in attesa dell'alba. La voce della registrazione audio è la mia mentre leggo un testo che parla della notte che Norwid sta attraversando in attesa dell'alba.

L.P.: La musica chi l'ha composta?

L.V.: Mio cognato, Alessandro Pizzin, un giovane musicista a cui spesso chiedevo aiuto per realizzare la parte musicale. Sono suoni originali, li elaboravamo noi.

L.P.: Puoi essere più specifico sull'allestimento dello spazio? Mi hai parlato anche di alcune scatole; cosa contenevano?

L.V.: Sì; come ti dicevo c'era la proiezione di diapositive dei *Fuochi notturni*. Al centro il cristallo-pozzetto luminoso di cui ho già parlato. L'insieme risultava abbastanza inquietante. Vi era poi una serie di venti scatole, che contenevano alcuni oggetti appartenuti, così immaginavo, a Norwid e che il pubblico poteva acquistare, come una specie di reliquiario privato contenuto in una scatola di cartone telato con un'etichetta in ottone. Tra gli oggetti vi erano il nastro che stiamo ascoltando, il pettine di Maria, una figura immaginaria cui Norwid fa riferimento perché ne è innamorato. Infine vi era un libretto di miei scritti in veste di Norwid. Io ho ancora una delle scatole, le altre sono rimaste alla Galleria per sostenere le attività del *Centro Uh!*. Vedi (*mostrando la scatola*) sotto ha ancora la firma e la data, l'8 febbraio 1980.

L.P.: Stiamo arrivando agli anni '80. Nel maggio del 1980 partecipi a *Camere Incantate. Video Cinema Fotografie e Arte*, la mostra organizzata da Vittorio Fagone a Palazzo Reale a Milano (1980). Me ne vuoi parlare?

L.V.: Sì, quella fu una delle mostre più importanti a cui ho partecipato in quegli anni. Avevo a disposizione una sala, dove decisi di allestire *I looked for..(da Alice 1977)*; ricordo che nella stanza a destra c'era l'installazione di Michele Sambin e nell'altra Fabrizio Plessi e Christina Kubisch. Si trattava di un'installazione *anche* video. Nelle foto che documentano l'opera si vede solo una panca - simile a quelle che si potevano trovare ai giardini di Milano - che avevo richiesto appunto al Comune di Milano e che avevo fatto verniciare di viola apponendovi una targa in ottone con una citazione da *Alice nel paese delle meraviglie*. Di fronte c'era un monitor e il pubblico poteva sedersi sulla panca e vedere *Do You remember this film? C'erano poi esposte a croce alle spalle della panchina quattro fotografie virate e con vetri sabbati che rappresentavano momenti di gioco tra mio figlio e mia moglie. Dal punto di vista della poetica, i lavori di Alice sono vicini a quelli di serie quali Centri Mistici (1980) e Archetipi della notte (1980).*

L.P.: E come nascono queste serie? Con che tecniche le realizzi?

L.V.: La serie degli *Archetipi della notte*, nasce occasionalmente alla Stazione Centrale di Milano, dopo essere stato all'inaugurazione di *Camere Incantate*. Avevo in mano il manifesto arrotolato della mostra, dominato dal colore blu. Ci giocavo usandolo a mo' di cannocchiale e - guardando dentro il tubo azzurro - vedevo dei bellissimi riflessi; ho infilato il tubo sull'obiettivo della camera fotografica e questo è stato il risultato, senza alcuna manipolazione successiva delle immagini stampate in *cibachrome*. Ho voluto soffermarmi sull'aspetto aneddótico e imprevisto da cui può avere origine un lavoro. Naturalmente non c'è nulla di casuale alla fine perché anche la casualità viene ricondotta a scelta e a pensiero del lavoro.

Alla serie degli *Archetipi* si affiancherà quella coeva dei *Centri mistici*, che propongono dei mandala, dei cerchi luminosi al cui centro si trova un piccolo e apparentemente insignificante particolare naturale, un fiorellino di campo o dei fili d'erba avvolti da una luce mistica. Accanto al lavoro fotografico si sviluppa la ricerca pittorica come nella serie delle *Maree* e spesso il lavoro è frutto di un costante confronto e incontro di pittura e fotografia. Si trattava di aprire a una nuova sensibilità che valorizzasse l'immaginario, la metafora, l'ambiguità dell'immagine liberandosi da

una gabbia eccessivamente intellettualistica e troppo razionale (anche se motivata).

L.P.: Questi altri tuoi lavori dei primi anni '80 ricordano invece molto i quadri di Turner. Mi riferisco anche alle tue opere successive, sempre tra fotografia e pittura, come *L'amore e il Diavolo* (1981), *Luciana riposa sull'erba*, *Paesaggio fantastico di Torcello*. Mentre poi vai verso una dimensione "Pop", penso alla serie *Cuori veneziani* (1983) a *Stelle* (1983).

L.V.: Sì, inizialmente mi interessa molto il tema del paesaggio, un tema romantico per eccellenza e questo significa specificamente il paesaggio di Venezia, la malia esercitata dalla città e il mio conseguente innamoramento, di cui sono testimonianza le notti trascorse a Torcello per vedere sorgere l'alba e fotografarla per poi lavorarci sopra. La luce dorata e questi azzurri che vedi sono la rappresentazione della luce veneziana e dell'oro bizantino, ma dentro c'è anche la tradizione alchemica e quella mistica. Son tante le cose che filtrano attraverso queste opere. Mentre nelle serie dei *Cuori veneziani* e delle *Stelle* troviamo sì il riferimento alle esperienze di Jim Dine, ma contemporaneamente si tratta di simboli molto legati al mio romanticismo.

L.P.: Quindi partivi sempre dalla fotografia e intervenivi con una pittura materica e spessa?

L.V.: Sì. Trasformavo radicalmente la fotografia e la utilizzavo in forma alternativa, talvolta dipingendo sopra la tela emulsionata che ordinavo a Genova, perché lì c'era un ottimo laboratorio, quello di Buffon, che stampava su tela emulsionata; la stessa tela era prodotta da una ditta di Genova. Viravo le tele in azzurro e poi ci dipingevo sopra. La fotografia era l'anima. Ed è anche l'anima della pittura, questo è il senso dell'operazione. Questa è la posizione da cui mi opponevo alla Transavanguardia perché per me, andare oltre l'avanguardia non significava semplicemente tornare alla pittura.

Studio di caso

Processo creativo

L.P.: Quanto è importante il video nel tuo lavoro. Che ruolo ha assunto nella tua produzione artistica?

L.V.: Il mio rapporto con il video nasceva dalla convinzione di quanto fosse essenziale per l'arte l'idea di ricerca, di sviluppo di nuovi linguaggi e questi ultimi non avrebbero potuto darsi se non avendo estrema attenzione per tutto il nuovo che le moderne tecnologie offrivano. Allo stesso modo con cui mi sono occupato delle possibilità creative del video, per estendere il terreno dell'esperienza estetica, così ho mantenuto una costante attenzione, anche negli anni successivi, per i nuovi materiali (come le fibre) e le nuove strumentazioni (come il laser il computer e i successivi suoi sviluppi come ad esempio l'aerografo computerizzato) con cui ho realizzato i miei lavori degli anni '90 e 2000. Per quanto riguarda il video esso ha costituito la prima esperienza rilevante di relazione tra arte e nuove tecnologie. Dai tempi della fotografia e del cinema c'era stato un progresso tecnologico che aveva reso sempre più facilmente utilizzabili questi linguaggi ma per quanto riguardava la televisione, che naturalmente alla sua nascita aveva subito acceso l'interesse degli artisti, era ora la prima volta che essa si rendeva sufficientemente *friendly*, manipolabile ed utilizzabile con relativa facilità fuori da un irraggiungibile studio televisivo.

Mi riferisco alla produzione e commercializzazione del famoso *portapak* della Sony che è stato in grado di determinare una svolta profonda nei modi di operare. Questo non poteva che suscitare i nostri entusiasmi. Da questo punto di vista avveniva per l'arte quello che succedeva anche per la scienza. Era la tecnologia a precedere e a determinare gli esiti della creazione artistica, accelerandola. Questo è un dato di fatto: gli impressionisti come sarebbero esistiti senza il tubo di colore? E l'intelligenza dell'artista era prima di tutto quella di sapersi mettere in relazione con la tecnologia, aiutato in ciò dall'idea ancora dominante in quei primi anni '70 che arte fosse sinonimo di ricerca e che ricerca significasse avanguardia, proiezione costante in avanti, tensione verso il superamento.

Trascorsa una prima breve fase in cui ancora le potenzialità del mezzo erano troppo limitate per consentire una piena autonomia, successivamente proprio su questa consapevolezza si iniziò a lavorare; a partire da quando la galleria del Cavallino mi ha dato la possibilità di usare il nuovo mezzo di ripresa affiancandolo con una piccola

centralina che consentiva alcune essenziali operazioni di montaggio, titolazione, ecc. mi interessavano, da una parte, proprio gli aspetti processuali del mezzo stesso, dall'altra, la possibilità di realizzare una sintesi, non diversamente raggiungibile, di parola, azione e immagine.

In conclusione il ruolo assunto dal video nella mia ricerca artistica è stato certamente rilevante, anche se nel decennio successivo ho sentito il bisogno di dedicarmi a nuovi percorsi dentro la pittura mai dimenticando però quello che avevano significato gli anni '70.

L.P.: Puoi spiegarci come funzionava il lavoro in video realizzato nel 1979 dal titolo *Do You Remember this Movie?*

L.V.: Considero questo video l'espressione più intensa della mia poetica in quegli anni, legata al ciclo di opere che ho chiamato "Alice". All'interno del video si proietta un film Super 8 in cui io stesso, steso su una morbida coperta celeste, osservo la mia giovane moglie e mio figlio di pochi anni in una situazione di gioco e in un momento d'intimità.

Alle immagini si alternano motivi decorativi di carte da parati mentre nel sottofondo si sentono i rumori dell'ambiente mescolati a musica classica in filodiffusione. Una voce di donna fuori campo recita un alfabeto dolcissimo, in cui a ogni lettera corrispondono una parola o una piccola frase legate al mondo poetico dell'infanzia. Il video propone i temi del tempo, della memoria e dell'infanzia e s'ispira alle dinamiche della cerchia familiare, con un riferimento al mondo poetico di Lewis Carroll, esplicito anche in altri lavori di quel periodo.

«Do you remember this film? It is made with the colours and the words of your childhood. In the folds of your conception enclose yourself once more», pronuncia la voce fuori campo prima di iniziare a scandire l'alfabeto.

I disegni delle carte da parati evocano una dimensione domestica e allo stesso tempo onirica, la dolcezza della voce e dei suoni mantiene viva la nostra attenzione verso le immagini che scorrono sullo schermo.

Parole e immagini sottolineano un'atmosfera carica di emotività e quasi esclusiva nel rapporto tra madre e figlio, provocando una riflessione su temi archetipici ed universali, come quello del complesso rapporto tra madre e figlio, di cui si vogliono cogliere i sottili legami.

Il video termina all'improvviso quando l'alfabeto giunge alla zeta corrispondente alla parola Zero. Un brusco ritorno alla realtà in cui non è ammesso che l'infanzia possa durare per sempre.

È forse interessante osservare come nel video sia posta una relazione tra il cinema e il video che ricomprende e ricodifica la pellicola in direzione di una sottrazione di definizione. È stato l'amico Sirio Luginbühl a rilevare per primo, come molto interessante, questo aspetto del lavoro. In effetti l'andare verso una s-definizione e una perdita dell'immagine, vuoi ad esempio attraverso l'uso della sfocatura, vuoi abbassandone il grado di definizione, è stata una caratteristica che ha attraversato il mio lavoro. Lo si vede anche nel video *Urlo*, dove è una diapositiva ad essere proiettata nel video. Questo direi il funzionamento poetico del video. Dal punto di vista tecnico, per realizzarlo abbiamo avuto bisogno della collaborazione di tre persone, io stesso Paolo Cardazzo e Andrea Varisco per sopperire con la manualità alle limitazioni tecniche. Si trattava di essere molto precisi, determinati nel far corrispondere il passaggio delle carte da parato disposte davanti all'obiettivo in corrispondenza delle sfumature. Di per sé la costruzione era molto semplice. Quello a cui miravo era il risultato poetico, l'evocazione di un mondo.

L.P.: Il lavoro così com'è stato esposto/mostrato è lo stesso della tua idea iniziale o sei dovuto venire a dei compromessi?

L.V.: Ogni opera forse è un compromesso, un nobile compromesso, nel momento in cui dobbiamo rischiare qualcosa di nostro per darla alla luce, "comprometterci" con la realtà nel passaggio dalla sua concezione al fare. Sporcarci le mani con la materia; naturalmente non intendo qui la parola compromesso nell'abituale accezione negativa cui solitamente ricorriamo. Se per compromesso intendiamo invece rinunciare a esprimerci in piena libertà come vorremmo e accettare delle limitazioni imposte dall'esterno sulla concezione del lavoro, escludo che sia stato così. Un venire a patti con la necessità, con la condizione oggettiva in cui operiamo, può invece rientrare nella prima categoria che ho descritto, quella del nobile compromesso da cui ogni opera si genera.

L.P.: Se vi sono delle differenze rispetto al lavoro iniziale cosa ti ha fatto cambiare idea?

L.V.: L'unico ripensamento ci fu sul titolo. Il titolo primitivo del video diceva "film", successivamente (pochi mesi dopo) su suggerimento di Gabriella Cardazzo fu corretto con "movie". Lo preferivo in effetti, trattandosi di una ripresa breve.

L.P.: Nella realizzazione del lavoro hai usato qualche disegno preparatorio?

L.V.: La preparazione per questo video è consistita prevalentemente nella ricerca e nella scelta delle carte da parati adatte e nella selezione delle scene in Super 8.

L.P.: Hai qualsiasi documento che possa spiegare il processo? Delle fotografie o un appunto scritto?

L.V.: Avevo degli appunti scritti. Quasi sempre scrivevo degli appunti per descrivere la struttura del lavoro o certi particolari tecnici. Credo che gli originali siano praticamente introvabili, però sicuramente essi sono stati accolti e riassorbiti, nel tempo, entro ulteriori testi di descrizione del lavoro, utilizzati per cataloghi o interviste.

L.P.: Hai il testo di quello che dice la voce femminile durante il video?

L.V.: E' un testo che ho scritto io, naturalmente, ma ho perduto l'originale e quindi è molto difficile ricostruirlo ora! Ci ha provato, insieme a me, Claudia Rampelli, che ha studiato questo video qualche anno fa. Non sono però riuscito a capire due parole che rimangono misteriose anche per me a 37 anni di distanza. La voce è quella di una studentessa americana che frequentava l'Accademia a Venezia con Emilio Vedova quell'anno. Le lettere non sono in ordine alfabetico, ma mescolate come nei giochi dei bambini.¹

Materiali e tecniche

L.P.: Come sappiamo questo tuo lavoro è un'opera video. La pellicola che funzione/valore aveva? La consideravi opera o solo una parte del materiale per il video? Perché utilizzi la pellicola all'interno del video? Hai preparato la pellicola con l'obiettivo di fare il video o il film è un'opera a se?

L.V.: Dobbiamo dire anzitutto che la pellicola era un formato Super 8, formato domestico destinato alle riprese dei compleanni e delle gite di famiglia. Negli anni precedenti avevo usato la cinepresa per registrare la vita quotidiana, quello che avveniva intorno a me e alla mia neonata famiglia. Le immagini proiettate nel video sono, infatti, quelle di mia moglie Luciana e di mio figlio Matteo, ripresi in momenti di gioco, di scambi affettuosi, cogliendo con una certa malizia il filo sottilmente erotico del rapporto madre-figlio. La pellicola dunque era una sorta di serbatoio d'immagini in movimento, una memoria, come potrebbe essere una scatola di scarpe o un cassetto pieni di fotografie che si accumulano diventando un deposito dal quale successivamente ritrarle (ritrarre come ritratto). Questo può avvenire sia a distanza di qualche anno dalle riprese, sia a distanza di 25/30 anni com'è accaduto nei lavori dopo il 2000. Quindi si tratta di una specie di pozzo da cui attingere permanentemente, anche oggi ipoteticamente, secondo linee di poetica fondate sull'importanza della memoria e del tempo nella costruzione dell'opera e che prevedono la possibilità di trarne qualcosa di sempre diverso. Un unico, continuo grande lavoro di scavo all'interno della stessa immagine.

Questo esclude che si possa limitare il valore della pellicola a puro strumento contingente per il video. Essa non è preparata per fare il video. La sua interazione con il video è conseguenza di un

¹ Do you remember this film? It is made with the colours and the words of your childhood. In the folds of your conception enclose yourself once more. In the brown of the Autumn we are in Alice Autumn or Alice Butterfly.... Lived Nay Dawn dream Ecstasy Fairy Then G....?? Up Matthew (ma lo pronuncia con la s) or magic?? Rain Cylinder or press nStockpot crisp spring Ex Violet Childhood Wonderland Youth Zero

processo memorativo costante. In realtà essa è una materia ancora oggi viva, è la materia sempre calda dei miei personali ricordi e può in ogni momento rigenerarsi producendo altre immagini. Utilizzare la pellicola entro il video è dunque una delle possibilità che la pellicola ha avuto di agire entro nuovi contesti. Della specifica relazione film-video abbiamo già detto, ma potrei ricordare il modo in cui nascono i *Frames* dei primi anni 2000.

L.P.: Il video che noi abbiamo è in una duplice versione. Ricordi per quale motivo ne è stata fatta una seconda? È una tua scelta o è stata una scelta di Paolo?

L.V.: È di fatto conseguenza di un desiderio comune, tra Paolo e me, di provare a vedere come, con mezzi migliorati, di lì a pochi anni, si potesse ottenere un risultato diverso e tecnicamente migliore. Di fatto ne siamo rimasti entrambi convinti. Anche questo fa parte, secondo me, di quel processo possibile di continua rivisitazione di un lavoro, che, proprio perché sperimentale, ci permette anche di introdurre delle variazioni.

L.P.: La musica che si sente ha qualche significato particolare? La scelta era voluta o era casuale?

L.V.: La musica è scelta con criterio di casualità e simultaneità. È quella diffusa in galleria in quel momento dalla filodiffusione come nel caso di *Frammenti di uno spazio interiore*. A un mio segnale la ragazza che doveva leggere il testo iniziava a farlo seguendo una tempistica preordinata.

L.P.: Il rumore del proiettore era voluto o era casuale?

L.V.: Il rumore era voluto. Anzi era importante dal punto di vista del “discorso” che veniva così introdotto. Il clic d’avvio e il rumore del trascinarsi della pellicola sono uno specifico del film rimandando subito al significato della memoria, ricordandoci che stiamo guardando delle immagini che preesistono all’evento cui stiamo assistendo attraverso il video.

L.P.: Qual è l’estetica del video? Qual è la poetica del tuo lavoro in questo caso? Vi è una ricerca più estetica o più concettuale?

L.V.: L’estetica è tutt’uno con la poetica, che abbiamo già descritto sopra e deve rifletterla come l’elemento centrale del lavoro. Mi è difficile distinguere tra estetica e concettualità. Direi che ambedue questi elementi sono ridotti al minimo e piegati ad un uso del mezzo che ha la funzione di mettere in risalto la poetica. Dunque è su questo che si punta, sulla capacità di produrre effetti simbolici e di innestare giochi di metafore.

L.P.: Chi ha fatto le riprese mentre hai fatto il lavoro? Sei stato d’accordo con tutto ciò che ha fatto?

L.V.: Se ricordo bene le riprese sono di Andrea Varisco. Con lui c’è sempre stata straordinaria sintonia. Un caso unico. Sembrava in grado di leggerci nel pensiero quando realizzavamo un lavoro. Prima di agire c’era sempre un’adeguata riflessione sulle cose da fare, come fare e poi si partiva. Questo ovviamente non precludeva ulteriori possibili soluzioni trovate sul momento in caso di necessità.

L.P.: Chi ha fatto il montaggio? Sei stato d’accordo con tutto ciò che ha fatto?

L.V.: È stato Paolo Cardazzo ad eseguire il lavoro. Abbiamo operato insieme, Paolo ha sempre

rispettato in pieno le indicazioni che gli davo, era davvero rispettoso dell'autonomia dell'artista.

L.P.: È importante lo spazio all'interno del quale giri il video? Se sì, puoi spiegarmi com'era? Puoi spiegarmi com'era la disposizione della sala all'interno della quale hai svolto il lavoro?

L.V.: Lo spazio, quando non si operava in esterno, era quello della galleria, con le pareti libere e usato come un set. Nel nostro caso abbiamo lavorato utilizzando la parete bianca di fronte all'ingresso in prossimità della saletta più piccola. Il clima era rilassante, le luci potevano essere controllate, trattandosi di faretti orientabili. Erano presenti solo i diretti interessati alla produzione del video e questo garantiva la possibilità di restare concentrati sull'operazione.

L.P.: Quali sono le proprietà dei materiali che sono essenziali per il significato del lavoro?

L.V.: Abbiamo già descritto i materiali utilizzati: fogli di carta da parati o di carta accuratamente scelti in base ai colori e ai motivi decorativi, una pellicola in formato super8, un proiettore (quello utilizzato anche a casa), una coperta imbottita portata da casa, oggetti dunque che trasferivamo in galleria per l'occasione, elementi da me riconosciuti come domestici, un aiuto a ricreare la stessa atmosfera che avrebbe potuto esserci in casa.

L.P.: Com'è stato registrato l'audio?

L.V.: In diretta sul set del video.

L.P.: Ci sono altri autori di questo video oltre a te?

L.V.: No.

Significato

L.P.: Puoi spiegarmi il significato del titolo? Ha qualche significato speciale?

L.V.: Ricordi questo film? È una domanda ipoteticamente posta per il futuro a mio figlio, quando avrà occasione di rivedersi e di ripensarsi in quel momento della sua vita che io ho voluto fissare. Allo stesso tempo è una domanda rivolta allo spettatore di quel momento (di qualsiasi momento), che lo invita a riflettere su una condizione che è stata anche sua. La necessità di possedere memoria, di tornare a rivedersi bambini, nel rapporto originario con la madre.

L.P.: Qual era l'obiettivo della tua opera, quali sono i concetti più importanti?

L.V.: L'obiettivo dell'opera era di creare una sorta di *feedback* nello spettatore, di far sì che un'esperienza personale, posta sotto gli occhi di tutti, potesse scatenare un gioco di riferimenti simbolici e di echi attraverso cui ognuno potesse ritrovare la propria verità nascosta, la propria umanità.

Contesto

L.P.: Quali erano le circostanze in cui hai realizzato questo lavoro?

L.V.: *Do You Remember This Film* fu realizzato durante uno dei periodici video-laboratori della galleria del Cavallino, l'unica, come sappiamo, a valorizzare la ricerca in un orizzonte internazionale.

L.P.: Ci sono altri eventi che hanno avuto un peso fondamentale sul tuo lavoro?

L.V.: L'esperienza della paternità ha avuto notevole influenza su questo come su altri lavori.

L.P.: Qual era il ruolo del pubblico in quegli anni?

L.V.: Il pubblico di quegli anni era fatto di giovani, di studenti e artisti, di curiosi, e di qualche raro collezionista illuminato interessato alle nostre esperienze. A Venezia, tra questi, l'industriale Luigino Rossi e il giornalista e politico Gustavo Selva, del quale mi fu detto in seguito, con mia grande sorpresa, che è stato collezionista dei miei video. Non l'avrei davvero mai immaginato! Se questo pubblico abbia avuto un ruolo e che ruolo sullo sviluppo del mio lavoro, non saprei dire. Più evidente è stato il ruolo di supporto economico e morale dei miei pochi ma validi collezionisti veneziani, milanesi e genovesi di quel periodo, che mi hanno dato fiducia e amicizia, aiutandomi a credere in me stesso.

L.P.: Quand'è stato fatto il lavoro nei termini della tua carriera? C'è una relazione tra questo lavoro e quelli fatti fino ad allora?

L.V.: Era un periodo molto importante della mia carriera artistica, in cui si erano cominciati a consolidare vari rapporti professionali, anche internazionali e la critica cominciava a valorizzare il lavoro. Intorno ai 30 anni in genere succedeva proprio così, se il lavoro possedeva una propria energia e un futuro. La "consacrazione" artistica non avveniva però mai prima dei 40 anni. Inoltre erano pochi i veri centri propulsori, in Italia solo Milano.

Peccato davvero che gli eventi successivi abbiano scardinato del tutto questi criteri, dotati di una certa logica peraltro, conducendo rapidamente ad una stagione connotata dall'esasperata ricerca del "giovane artista" e all'oblio degli anni '70 e della nostra generazione. Venezia era già tornata ad essere negli anni 80, dopo l'intensa fase creativa tra i 60 e i 70, un'aurea periferia, una vetrina mondiale senza una vita propria. Andarsene e tornare come stranieri. Questa una possibile soluzione per chi poteva praticarla. Il lavoro si pone certamente in linea di continuità poetica quel ciclo di opere che è riconducibile al tema di Alice, di cui abbiamo già detto.

L.P.: Vuoi parlarmi meglio del tema di Alice che ritorna nel video? Il tema di Alice ha qualcosa a che fare con quanto viene detto dalla voce che si sente?

L.V.: Sì, non solo la voce ma le immagini e tutto il resto hanno a che fare con il tema di Alice.

L.P.: Qual è la prima esibizione del lavoro? È diversa da quella di *Camere Incantate*? Ricordi se vi sono altre occasioni in cui il lavoro è stato esposto?

L.V.: Forse il video è stato mostrato per la prima volta fuori dalla galleria del Cavallino proprio in *Camere Incantate* nel 1980. Ma non ne sono del tutto certo. Successivamente sono state numerose le occasioni in tutto il mondo, a partire dalla mostra *Le Linee della Ricerca Artistica in Italia 1960-1980*, del 1981 al Palazzo delle Esposizioni a Roma, curata da Vittorio Fagone.

Copyright ed edizioni

L.P.: Ci sono versioni diverse di questo lavoro? Hai documentazioni fotografiche/cartacee delle volte in cui hai eseguito il lavoro/delle altre versioni del lavoro/diverse esposizioni dello stesso?

L.V.: No.

L.P.: Dopo aver digitalizzato la parte video/la documentazione in forma digitale o analogica è stata mai esposta in seguito alla realizzazione del lavoro? Come hai mostrato i video digitali/documentazione del lavoro?

L.V.: Il video digitalizzato è stato esposto in numerose occasioni, per mezzo di monitor a tubo catodico e piatti, mentre non esiste una documentazione digitalizzata relativa al medesimo.

L.P.: Come ti sei sentito riguardo ai modi in cui è stato esposto il tuo lavoro nel passato?

L.V.: Soddisfatto.

L.P.: Sei stato contento dei sistemi di visualizzazione utilizzati?

L.V.: L'evoluzione dei sistemi di visualizzazione rende possibili diverse soluzioni. Di volta in volta dovrebbe essere valutata quale sia la soluzione più opportuna, senza pregiudizi.

L.P.: C'è qualche materiale su questi che potrebbe richiedere chiarezza del *copy-right*? Quante copie del lavoro esistono? Chi è in possesso dell'originale? Esiste qualche contratto o scrittura privata ad attestarne la proprietà?

L.V.: L'originale del lavoro è in possesso della galleria del Cavallino. Ignoro il numero di copie oggi esistenti. Non esistono contratti di proprietà. C'è sempre stato un rapporto fiduciario con la galleria. Ricordo di aver firmato dei contratti unicamente per la corresponsione di *royalties* all'artista in alcuni casi di cessione temporanea o permanente del video a istituzioni straniere, ad esempio – se non ricordo male - alla Galleria Nazionale di Ottawa in Canada.

Pubblico/modalità espositive

L.P.;; Qual è l'impressione principale che il lavoro dovrebbe fare?

L.V.: Dovrebbe muovere la nostra sensibilità verso una zona dell'anima che troppe volte trascuriamo, dimenticando ciò che siamo stati.

L.P.: Se il lavoro è stato esposto attraverso diverse modalità, credo che questo ne cambi il significato. C'è una "forma artistica" preferita per la presentazione del lavoro?

L.V.: Tutte le modalità sono possibili, non c'è una forma preferita (ad esempio televisori d'epoca, ecc.). Il lavoro è nato in un determinato tempo e ne riflette lo spirito, ma deve avere anche un'anima universale, sempre contemporanea e in grado di attraversare il tempo attraverso il mutare delle forme. Quello che non cambia è il senso profondo dell'opera.

L.P.: Nel catalogo *Generazione Intermedia* c'è un trittico fotografico dal titolo *For your Delight (From Alice)*, 1978; sebbene le foto non siano tratte dalla pellicola, le immagini sono molto simili, vi è sempre tuo figlio con tua moglie. In che relazione stanno il film, il video e queste opere fotografiche? Il video può essere mostrato anche solo o preferiresti mostrarlo con opere fotografiche/filmiche?

L.V.: La pellicola, il video, le fotografie sono tutte manifestazioni di un unico pensiero poetico ed artistico. Nelle diverse forme espressive sono opere che appartengono allo stesso ciclo tematico, alla stessa condizione spirituale da cui sono state generate. Il video quindi, come in effetti ho già fatto a *Camere Incantate*, potrebbe essere mostrato sia autonomamente, sia insieme ad altri lavori del periodo.

L.P.: Quali sono gli aspetti visivi più importanti nell'opera?

L.V.: La visione dell'opera si fonda sulla seduttività di immagini che hanno per certi versi il sapore delle cose rubate, dei sentimenti personali, come gli attimi di felicità inconsapevole che vivono il bambino e la mamma nell'innocente erotismo della loro relazione.

Per questo tutto il video è costruito sulla memoria di tale vissuto, svelata attraverso la proiezione. Il video ci ripropone quella "storia minima" nella sua attualità e universalità superando il particolarismo della singola esperienza e oltrepassando la dimensione del passato sottolineata dallo scorrere della pellicola.

Perciò l'aspetto più importante dal punto di vista visivo dell'opera sta nella capacità delle immagini, per quello che sono e nonostante quello che sono - immagini comuni e apparentemente "documentaristiche" - di suscitare questa specifica relazione, introducendo una distanza non solo "critica" ma "poetica" tra i due momenti (cinema e video).

L.P.: Quale dovrebbe essere l'esperienza del pubblico?

L.V.: Il pubblico dovrebbe sostare e non semplicemente transitare perché in questo caso è importante avere il tempo di essere coinvolti e fare *feedback*.

L.P.: Come dovrebbe essere presentato il lavoro?

L.V.: Non in sequenza insieme ad altri video, ma autonomamente o anche, nel caso di una volontà di documentazione storica, affiancando altri materiali affini e collegati (foto, film, ecc.) in modo tale, però, da conservare sempre al meglio l'impatto emotivo affidato a quei pochi minuti di video.

L.P.: Quali sono le linee guida per la presentazione?

L.V.: Ricavabili da quanto abbiamo detto. In sintesi: quadro storico artistico di riferimento (anni 70), contesto produttivo (galleria del Cavallino), personalità dell'artista allora e oggi, poetica del lavoro..

L.P.: Il video dovrebbe essere fatto vedere in *loop* o con un orario preciso di inizio e fine?

L.V.: L'ipotesi dell'orario preciso, programmando vari appuntamenti nell'arco del giorno, è molto valida e forse preferibile. Ma anche una proiezione in *loop* con uno stacco temporale sufficientemente ampio tra un passaggio e l'altro del video (due, tre minuti) è possibile.

L.P.: Quali sono le attrezzature necessarie per la ri-esibizione del lavoro?

L.V.: Dipende dalle modalità scelte. Monitor o proiezione.

L.P.: Quanta luce/che livello di luce vorresti nell'ambiente?

L.V.: Se si usa un monitor è possibile mantenere un livello di luminosità discreto ma non eccessivo (come per un televisore). Se si proietta è preferibile oscurare l'ambiente.

L.P.: Quali sono le specifiche dell'audio?

L.V.: Dovrebbe essere quadrifonico, il più avvolgente possibile nel caso di proiezione. Nel caso di uso del monitor è meglio che si colga la fonte di provenienza del suono.

L.P.: Quale il volume dell'audio?

L.V.: Medio-alto

L.P.: C'è un piano per l'installazione?

L.V.: No

L.P.: Come dovrebbe avere accesso al lavoro il pubblico? Dovrebbe essere in piedi o seduto?

L.V.: Dipende dall'allestimento. Se in proiezione a parete in ambiente oscurato accesso limitato a poche persone per volta. Se su monitor in spazio moderatamente luminoso l'accesso può essere più ampio, ma escludendo in ogni caso l'affollamento. Pubblico seduto o in piedi, ma con la possibilità in ogni caso di potersi sedere.

L.P.: Quale deve essere la grandezza dei monitor? A che altezza dovrebbero essere?

L.V.: Variabile secondo il contesto.

L.P.: Credi che la documentazione – cataloghi, foto di backstage, eventuali carteggi tra te e Paolo - dovrebbe essere mostrata?

L.V.: Sì. Da valutare i modi.

Invecchiamento/deterioramento

L.P.: Quali componenti di questo lavoro potrebbero essere sostituite senza perdere il significato/la poetica del lavoro?

L.V.: Nulla può essere "sostituito", per la natura stessa del lavoro che si configura come un elemento unitario e indivisibile.

L.P.: Quali cambiamenti possono essere fatti al lavoro? Cosa invece non può essere cambiato?

L.V.: Solo miglioramenti tecnici compatibili, per esempio della qualità dell'audio, senza tuttavia modificare l'essenza del lavoro (la voce non può certo essere sostituita da un'altra).

L.P.: Quando non potresti più considerarlo un lavoro tuo?

L.V.: Quando a causa di ipotetiche manipolazioni e trasformazioni non conservasse più il carattere poetico e formale originario, quando cambiasse il senso. Diverso il caso eventuale di perdita di certe parti, dovuta ad usura o danneggiamenti derivati da eventi gravi ed imprevisi. In quel caso ipotetico, pur mutilato, il lavoro manterrebbe comunque alcuni tratti caratteristici dell'originale. La perdita integrità lo porterebbe ad assumere un carattere di "frammento", di parte con valore di documento di un tutto perduto.

L.P.: Ci sono delle parti che sono state utilizzate per la realizzazione del lavoro che sono diventate obsolete e che sono insostituibili?

L.V.: No.

L.P.: Vi sono, nel video digitalizzato, dei problemi tecnici particolari che l'artista modificherebbe?

L.V.: Se potessi, come ho già detto, migliorerei la qualità tecnica del parlato originale.

Conservazione/restauro

L.P.: Supponiamo che per invecchiamento, danneggiamento o deterioramento il significato del lavoro sia cambiato a tal punto che è necessario intervenire, cosa ne pensi a riguardo?

L.V.: Un intervento sarebbe possibile solo con la diretta collaborazione dell'autore e sicuramente alla fine avremmo comunque un altro lavoro. A quel punto si dovrà fare una valutazione di congruenza. Potrebbe non essere rifiutato il risultato conseguito con l'effetto di perdere del tutto il lavoro oppure potrebbe darsi il caso che il nuovo livello di "interpretazione" successivo all'operazione di rimaneggiamento sia tale da costituire un nuovo lavoro oppure un documento interessante di confronto da conservare. Qualora l'autore non sia più vivente il problema va criticamente assunto da chi conserva la responsabilità giuridica o morale dell'opera.

L.P.: Cosa ti aspetti dalla conservazione?

L.V.: Mi aspetto il mantenimento degli originali. Mi aspetto che siano conservati sia i nastri originali sia le copie digitali, nonché tutti gli eventuali materiali affini in forma digitale.

Sul video digitalizzato in particolare

L.P.: Cosa ne pensi della digitalizzazione del lavoro?

L.V.: Necessaria.

L.P.: Credi che i segni d'invecchiamento dovrebbero rimanere riconoscibili?

L.V.: Come per tutte le opere e anche per le persone. Si può e si deve procedere però a un restauro conservativo entro determinati limiti fermandosi ben prima di “truccare” l’opera.

Accesso

L.P.: Cosa ne pensi del fatto che i ricercatori possano avere accesso alla tua opera? Mostreresti il video a pezzi o intero? E per la documentazione vale lo stesso?

L.V.: Ad un ricercatore consentirei pieno accesso all’opera e alla sua documentazione.

L.P.: La galleria può mostrare pezzi del video o il video intero in *auditorium* o altri posti? E per la documentazione vale lo stesso?

L.V.: Sì. Si possono mostrare pezzi del video solo se lo scopo è didattico o di comunicazione, per cui sia necessario o opportuno isolare delle parti. In linea di principio però il video, anche per la sua brevità, dovrebbe essere visto nella propria interezza.

L.P.: La galleria può mostrare parti del video sul suo sito/archivio digitale?

L.V.: Vale la stessa riflessione. Dipende dallo scopo.

Fine

L.P.: Come vedi il tuo ruolo di artista nella selezione e disposizione delle opere da esporre? Da preservare? Da documentare?

L.V.: È importante che l’artista sia consultato e possa eventualmente confrontarsi sulle ipotesi di preservazione e documentazione. Questo vale anche per la selezione e disposizione delle opere in caso di esposizione, anche se in questa circostanza preminente e definitiva deve essere la scelta del curatore. Il confronto preliminare però fa bene ad entrambi e i bravi curatori lo fanno.

L.P.: Chiedi di essere contattato ogni qual volta il tuo video viene esposto/mostrato in pubblico/sottoposto ad operazioni di restauro?

L.V.: Sì. Se possibile.

7. Claudio Ambrosini (1949-)

Venezia, 17/04/2013, 7/02/2015

Contesto di formazione

Lisa Parolo: Sei nato nel 1949 a Venezia. Com'è l'inizio della tua formazione?

Claudio Ambrosini: La mia esperienza nasce dal teatro; avevo fondato una compagnia dal nome *Teatro Plurimo* in omaggio ai *Plurimi* di Vedova. Contemporaneamente ero parte del gruppo rock *Venetian Power* (1972) con cui ho realizzato il mio più importante spettacolo di quel periodo, il musical *The Waste Land* nel 1971. Già da quel momento ero molto legato alla parola interdisciplinarietà che all'epoca andava molto di moda anche se poi una certa sinistra sosteneva che se ne stesse abusando e, adesso, si è trasformata nella parola multimedialità. Venendo da una famiglia di artisti visivi e fatta quell'esperienza semi-conscia, mi basavo molto sul lato istintivo. Inoltre, se da un lato avevo una formazione visiva, dall'altro mio padre era laureato in filosofia quindi c'era molta libertà di pensiero; ricordo per esempio che a quindici anni mio padre mi lasciò andare e tornare da Palermo in auto-stop. Il tipo di ambiente in cui ero immerso non era solo basato sullo spontaneismo ma anche sull'idea del sapere antico. Questo è un concetto importante che ho sviluppato molto anche in musica, è un concetto che è molto comprensibile per noi italiani o europei, persone che hanno un fortissimo senso della storia. Il senso del passato che abbiamo noi è dovuto al fatto che viviamo nel passato e non lo studiamo nei libri, come avviene altrove. Per me c'era inoltre il fatto che nella mia produzione artistica davo molto importanza all'"uso delle mani", al toccare ciò che creavo. Il mio obiettivo è sempre stato la ricostruzione del mondo iniziando dalla diffusione di certe idee e mi trovavo molto in affinità con Michele Sambin.

L.P.: Hai parlato di due spettacoli, *Alice* (1969) e *The Waste Land* (1971). Puoi parlarne più nel dettaglio?

C.A.: Devi sapere che mio padre era molto amico di Mario de Luigi e quindi io sono cresciuto con i suoi due figli, ci vedevamo quasi tutti i giorni. Gianni (uno dei figli) quando io avevo sedici anni, era stato chiamato a interpretare Socrate e, coinvolgendomi, mi aveva messo in contatto con il Teatro Universitario di Ca' Foscari, fondato da Giovanni Poli, artista assolutamente non capito e non aiutato dalla città. Io nel 1969, appena m'iscrissi all'Università, mi fiondai al teatro e composi le musiche del musical *Alice*, con la regia di Franco Vianello e le scene e gli effetti di Roberto da Re. Il teatro all'epoca era diretto da Renato Padoan con cui ci fu un'importante collaborazione che portò al secondo spettacolo, *The Waste Land*, ispirato a Thomas S. Eliot, che feci invece con il gruppo *Venetian Power*. In questo secondo caso io mi ero occupato della regia, dell'elaborazione teatrale e delle musiche.

L.P.: In un articolo comparso sul Gazzettino il 20 Giugno 1971, *The Waste Land* pare riscuotere un grande successo. Viene molto elogiato ed in effetti, a guardare le foto, assistervi deve essere stata un'emozione. Leggo anche che in alcuni momenti venivano proiettate alcune diapositive consistenti in alcuni quadri di Lodovico De Luigi; si parla poi di innovazione nelle danze, nei costumi, le quinte di nylon, la luce al *wood*; in ultimo, si fa riferimento ai tuoi brani che vengono definiti Pop ma estremamente originali perché composti con strumenti modificati quali un clarino la cui ancia

era stata sostituita da un tubo di gomma.

C.A.: Certamente. La sperimentazione era all'apice perché in quelle situazioni eravamo obbligati a inventare. Abbiamo fatto tutto noi perché non c'era nessuno che ci aiutava, si arrivava con le proprie proposte e si realizzavano le proprie idee; gli attori erano gente coinvolta per amicizia, per sintonia epidermica e per curiosità.

The Waste Land ha avuto un discreto successo ed è stato poi pubblicato un LP contenente tutte le musiche. Ricordo, poi, che dello spettacolo devono essere stati fatti dei filmati in Super 8, ma non so chi li abbia fatti, forse Guido Vianello, che però ora non c'è più. Rimangono quindi solo le foto. Si trattava di fare cercando di creare un approccio reale, nuovo e coerente con il contesto in cui vivevamo; tutto era un sistema di segni e ogni cosa era un potenziale linguaggio.

L.P.: In questo periodo all'Università studi Lingue Straniere e poi il percorso ti avvicina alla musica.

C.A.: Sì, mi sono laureato e contemporaneamente frequentavo il corso in Storia della Musica Contemporanea al Conservatorio B. Marcello di Venezia. Stavo cercando in tutti i modi di evitare il Servizio Militare, ma poi fui chiamato tra gli anni 1974-1975. È in questo periodo che nella mia vita c'è stato uno spartiacque che ha segnato un po' la fine di tante cose, ho iniziato a fare i miei lavori in galleria e ho smesso con il rock e gli strumenti antichi. Prima dello spartiacque del 1974/1975 ho realizzato anche le opere *La città* (1972, performance all'aperto e al chiuso, Teatro di Palazzo Grassi e Basilica di Massenzio, Roma), *Fresco Notturmo n. 1* (1972) e *Viaggio* (1973). Ho poi curato, tra il 1971 e il 1972, l'esecuzione *Acqua, aria, terra, fuoco* e la serie *Ambienti Sonori, Compressioni, De e ri – componibili*.

L.P.: Tra il 1975 e il 1976 che inizi a frequentare il corso di Musica Elettronica tenuto da Alvis Vidolin al Conservatorio B. Marcello; è questo il momento in cui tu inizi a conoscere il mondo della musica sperimentale?

C.A.: Sì e no. Tieni presente che io in quegli anni mi sono sposato e facevo l'interprete per bivaccare. Padova per me era un punto di riferimento importantissimo grazie al Centro D'Arte; c'era poi stato molte volte a Padova il compositore Morton Feldman e io facevo spesso il suo interprete. In più a Venezia c'era la Biennale Musica, quindi molti degli artisti li ho conosciuti lì; ho visto il *Living theatre* mentre faceva una specie di spettacolo ai Magazzini e ricordo che eravamo in pochissimi. Venezia ha sempre giocato un ruolo straordinario in questo senso.

L.P.: A proposito della Biennale Musica, tu nel 1976 organizzi *Tempo e non tempo nella musica americana* (ci sono le foto) coinvolgendo Steve Reich, Terry Riley, Charlemagne Palestine; si tratta di uno dei primi eventi di questo genere.

C.A.: Sì, infatti fino alla fine degli anni '60 quei musicisti non erano guardati da nessuno. Il primo brano di Riley che ho ascoltato al Centro d'Arte di Padova è stato *In C* (1974) nel 1975. Ora è famoso ma una volta non lo era affatto. Un altro pezzo per me molto importante è stato *Pendulum music* di Steve Reich, interamente composto con sonorità derivanti dall'effetto *larsen*. L'opera era costituita da quattro aste di microfoni ai quattro lati della galleria; ciascuno era tenuto su da una persona e al centro della stanza c'erano uno o più altoparlanti rivolti verso l'alto. All'ordine di Reich, i microfoni iniziavano a penzolare facendo risuonare una serie di acuti effetti *larsen* con diverse tonalità che alla fine, quando tutto si fermava, diventavano un unico suono. Ricordo anche quando qui a Venezia ci fu lo spettacolo di Bob Wilson, *Einstein on the Beach* (1976), a

dimostrazione della stima per la sua opera il Comune di Venezia avevo messo a sua disposizione il Teatro La Fenice.

L.P.: Hai mai documentato questi incontri?

C.A.: Devi sapere che Shima Arom, un famoso etnomusicologo adesso ottantenne, il primo a scrivere sulla musica africana, aveva fatto un corso estivo tra il 1975 e il 1976 a Montecchio a cui avevo partecipato assieme a Luciano Berio, Mauricio Cagel e altri. Negli anni ho poi studiato ai corsi organizzati dalla Fondazione Cini con Alain Danielu, un altro etnomusicologo. Proprio per questa mia *forma mentis* io già all'epoca registravo molti di questi eventi sulle cassette audio; ho sicuramente le cassette delle lezioni di Reich, Palestine, quella di Morton Feldman ecc. Ricordo che Reich parlava di *Process music*, una musica che si evolve durante un processo, quindi è molto attenta al processo e non c'è mai una pausa.

L.P.: Hai mai incontrato, invece, l'avanguardia musicale italiana? Mi riferisco a personalità come Sylvano Bussotti e Giuseppe Chiari.

C.A.: Ho incontrato solo Chiari che è venuto a Venezia nel marzo 1969-1970, per un laboratorio organizzato dalla Biennale Musica. Chiari lì aveva fatto un intervento in una tavola rotonda contro Bortolotto che si dichiarava contrario all'avanguardia. All'epoca mi ero chiesto chi fosse quella persona così coraggiosa e mi trovavo molto d'accordo con ciò che diceva. Più tardi io e Chiari entrammo più in confidenza, ci scrivemmo delle lettere e lui mi mandò degli spartiti da eseguire con il mio gruppo *Ex novo ensemble*. Purtroppo, il mondo della musica non sapeva e non sa tuttora nulla di queste cose, non ne vedono il senso, mentre per me era ed è la sperimentazione che fa cultura, tutti dovrebbero capire che anche se una cosa sembra scema, potrebbe esserci della cultura dietro.

L.P.: Dicevi che più o meno nel 1975 c'è per te uno spartiacque in cui ti dedichi al mondo artistico, nonostante continui comunque a studiare musica, seppur elettronica. In un'intervista con Caldura nel catalogo *Generazione intermedia* racconti che la tua musica e le tue sperimentazioni non avevano spazio in ambito musicale, mentre trovavano accoglimento in ambito artistico. Quindi anche se Venezia era aperta al nuovo e alla sperimentazione, lo era di più dal punto di vista artistico. Il tuo inizio da artista si ha grazie alla Fondazione Bevilacqua la Masa.

C.A.: Sì; la Galleria Bevilacqua la Masa era una delle più importanti per la promozione dell'arte contemporanea anche se fu dopo il cambio dello statuto, tra il 1975 e il 1976, che le cose cambiarono effettivamente. Ogni anno veniva organizzata una grande collettiva a cui si poteva partecipare previa una selezione.

L.P.: E il contatto con la galleria del Cavallino, come vedremo più avanti, avviene proprio in virtù di una di queste mostre che tu fai alla Galleria Bevilacqua la Masa nel 1975. Cosa puoi dirmi della galleria del Cavallino?

C.A.: Quando arrivai alla galleria, il contesto era molto ricco. Ciò che ha influito maggiormente sulla mia formazione culturale di quegli anni erano le riviste americane che la galleria del Cavallino vendeva; erano in inglese ed io ero uno dei pochi che poteva decifrarle correttamente, per cui leggevo molto. Ricordo che c'erano in particolare due riviste che guardavo, una si chiamava *Parachute* e l'altra *Art Forum*. Poi si potevano fare anche numerosi incontri. Nel 1976 avevo incontrato Douglas Davis al quale piacevano così tanto alcuni miei lavori in video che decise di

usarli in varie occasioni come dimostrazione del funzionamento del dispositivo. Guardando le riviste ho capito subito che noi artisti italiani e a maggior ragione veneziani saremmo stati tagliati fuori; dall'altra parte ho sempre considerato che i nostri lavori erano molto originali.

L.P.: Tu guardavi i video, per esempio, di art/tapes/22, che venivano mostrati al Cavallino? Ora in archivio ce ne sono numerosi di quegli anni, che Paolo comprava dai centri di produzione e/o distribuzione video.

C.A.: Ricordo poco dell'inizio ma quando Paolo comprò il primo U-Matic sono iniziati ad arrivare molti video della durata dai quindici ai venti secondi. Erano delle cose fatte molto bene, ma nella maggior parte dei casi si trattava di *performance* registrate. Io lì ho subito capito che non si trattava solo di qualità ma che oltreoceano si era messa in moto la macchina americana, che appena starnutisci crea il Fluxus. Mi ricordo di una fotografia dell'opera *Feed the piano* di Le Monte Young dove il performer, tenendo in mano del fieno, va verso il pianoforte; al Cavallino l'avremmo considerata una cosa da ridere e basta. Ricordo poi che conoscevo Nam June Paik, di cui lessi alcune cose, soprattutto dal punto di vista musicale.

L.P.: Ed altri che hai conosciuto, anche in relazione ad art/tapes/22?

C.A.: Ho conosciuto di sicuro Charlemagne Palestine e Bill Viola; Cardazzo aveva preso quest'ultimo molto sul serio e lui era una persona disponibile, creativa, che organizzava i video e ne faceva anche di suoi. Ad ogni modo gli artisti si proponevano come visivi invece io non volevo invadere il campo dell'arte visiva perché era quello di mio padre e non volevo cadere nel rischio di essere considerato un figlio d'arte; per questo ho sempre preferito non partecipare alle mostre d'arte visiva, anche se mi rendevo conto che il quartetto per archi era inarrivabile per me e quindi stavo attento anche al panorama artistico.

L.P.: Ma tu progettavi le tue opere in video? E se sì, in che modo avveniva a progettazione?

C.A.: Sì, più che dei progetti disegnati avevo delle idee, che trascrivevo in foglietti come questi; io disegno poco nella convinzione di non saper disegnare, è un fatto psicologico, come un Tabù del non sapere disegnare. Proprio per quello nei progetti uso prevalentemente le foto al posto degli appunti, penso di riuscire a spiegarmi meglio così. Quando invece si tratta d'idee che non ho mai realizzato, le schizzo velocemente in un foglietto di carta qualsiasi; ho alcuni progetti d'installazioni ancora tutte da fare. Questa, per esempio, è una zattera con dei campanellini che, attraverso il movimento dell'acqua, si muovevano creando il suono. Ho fatto poi molte tabelline dodecafoniche che componevo scegliendo delle coppie di numeri a caso e facendo poi la loro moltiplicazione. In questo caso basterebbe aggiungervi la musica e sarebbero delle opere già realizzate.

L.P.: Ma secondo te qual è stato il problema della diffusione delle vostre opere di quel periodo?

C.A.: Secondo me è mancato completamente un ponte. Mancavano – e forse mancano tutt'ora - dei portavoce. Gli artisti sono strani, non sono tenuti a spiegare le loro opere. Sta agli interpreti capire. Fontana diceva: «Secondo me, nel buco passa l'infinito, ma se vuoi, è un buco e basta». Cardazzo non era abile nel commercio e la videoarte era una cosa nuovissima quindi era di difficile accettazione; ciò che è mancato sono stati l'interesse e l'attenzione, il libro di Marangon è nato vent'anni dopo e, tra l'altro, è stato scritto senza che tutte le informazioni sul mio conto e sulla mia sperimentazione fossero verificate.

L.P.: Ma non pensi che sia anche una problematica relativa ai supporti? Non pensi che il fatto che siano stati dimenticati questi video era ed in parte è tuttora dovuto anche alla mancanza di attrezzature per renderli visibili?

C.A.: Sì, ma a mio avviso se fossi stato negli USA non ci sarebbero stati questi problemi. Qui c'era gente che non faceva niente, mancava l'interesse. Le Monte Young e altri non hanno fatto niente. *To Be Held for a Long Time* sono due note da tenere per lungo tempo. È un pezzetto di pentagramma. Se in quel periodo proponevi un pezzo del genere in Italia, fatto da italiani, neppure ti badavano. Mentre negli USA, il giorno dopo eri nell'ultimo numero della rivista d'avanguardia che io compravo al Cavallino. I giornalisti e i critici si occupavano dell'arte, ma solo di Arte Povera o di De Chirico per fare un esempio di un artista molto tradizionale. Io mi ricordo Ernesto Francalanci, che girava con gli stivali e un'impermeabile; quando venne a vedere le mie cose comincio a dirmi «Questo forse dovresti metterlo così o fare quest'altro». Mancava tutto l'apparato che c'è dietro l'arte americana, nel bene e nel male, ci voleva uno che facesse il teorico, il Germano Celant della situazione che facesse da promotore.

L.P.: Sì, ma credo che attualmente l'arte contemporanea più sperimentale provenga proprio da quello che facevate voi; è stato l'inizio di un certo sviluppo, sia nell'arte che nella realtà. Il Cavallino poi si è trasformato no?

C.A.: Sì, Cardazzo si è messo a fare qualcosa di commerciale, una televisione privata nel periodo in cui era il momento della televisione privata. Il periodo però si è coinciso con la nascita della *Transavanguardia*, un capolavoro (anche commerciale) di Achille Bonito Oliva, un'invenzione che ha dato forza, anche se poi si è trattato di una bolla di sapone; almeno degli artisti sono stati lanciati.

L.P.: Ma questo non è stato solo un problema del Cavallino, è stato un problema del Centro Video Arte di Ferrara e anche di art/tapes/22; evidentemente, non era un problema esclusivamente critico.

C.A.: Sì, ma allora perché negli Stati Uniti queste cose sono state prese in considerazione e valorizzate, mentre da noi non è stato così? È la capacità di creare qualcosa attorno. Bill Viola è un genio, certo, ma attorno a lui si muove una macchina da guerra. Forse noi, essendo dei duri e puri ex sessantottini ci saremmo rifiutati di entrare effettivamente nel mercato artistico; alla fine personalmente io non ho mai approfittato della visibilità. Voi che venite dopo dovete stare attenti alla frase “con il seno di poi”. Non bisogna pensare alla situazione dell'epoca come quella di oggi. Una volta c'era molto meno informazione. Per esempio a Reich durante il convegno che organizzai alla Biennale Musica era stato chiesto cosa ne pensasse di Palestine e lui disse «beh, non lo so, non lo conosco molto». Ora si parla di scuola Newyorkese ma quella volta all'uno non era chiaro cosa facesse l'altro.

Produzione artistica

L.P.: Prima dicevamo che i primi lavori in campo artistico/visivo, se così possiamo definirli, sono esposti alla 59° Collettiva dell'Opera alla Galleria Bevilacqua la Masa dal 28 Maggio al 30 Giugno 1975. In questo caso proponi lavori quasi esclusivamente visivi; in particolare, mi riferisco all'opera *Attimo relativo* 30/3/75.

C.A.: Sì, si trattava dei miei primi lavori che realizzo dopo la chiusura della compagnia di teatro

musicale. Intorno a 1973 avevo prodotto opere d'impronta concettuale incentrate sull'idea di "attimo relativo", dei fulminei magmi sonori che duravano un istante e che accadevano – quasi cadevano – ponendosi "in relazione a...". Come una sorta di spada di Damocle sonora: qualcosa che ti capita inaspettatamente, mentre stai facendo altro. C'era la serie *Attimi relativi* che si riferiva sempre a una data, passata o futura, o ad un luogo e perfino a una composizione di un altro autore. Di fatto il funzionamento era questo: si stava suonando un brano di Mozart, alla Fenice, e l'orchestra suonava a un certo punto un agglomerato sonoro violentissimo, una sorta di caduta dentro il pezzo classico, ferendolo proprio come un taglio di Fontana. In altri casi l'attimo relativo capitava dal nulla, dopo un vuoto, un lungo silenzio che faceva parte dell'opera. Quando la composizione aveva inizio il pubblico non poteva sapere quando vi sarebbe stata la caduta e l'attesa poteva prolungarsi molto. Poi la musica si concretizzava come un *flash* di un secondo o due, come un brivido o una visione inafferrabile. Da quest'idea generale nasce su carta quella della compressione fisica in un istante, rappresentato da frammenti di pentagrammi di due o tre centimetri o in altri modi. A volte incollavo un po' di nastro magnetico sul foglio, forse una registrazione. In altri lavori adoperavo dello spago su cui facevo dei nodi e poi lo incollavo ad una estremità per lasciarlo pendere sulla carta suddivisa in un'area bianca e nera come i tasti del pianoforte.

L.P.: Questa tua prima esposizione è per te il momento di inizio di una serie di mostre che farai in collaborazione con la Fondazione dell'Opera Bevilacqua la Masa. Solo pochi mesi più tardi, tra il 20 dicembre 1975 e il 5 gennaio 1976, partecipi a *Tendenze e Aspetti dell'attuale ricerca artistica giovanile nel Veneto*. In questo caso si tratta già di lavori di natura intermediale; il titolo dell'immagine presente sul catalogo è *Composizione* e, di fatto, l'opera consiste in un dittico fotografico in cui vi è l'abete spoglio di Natale, che userai per *Carola di Natale*, una *performance* di cui poi parleremo; nella seconda foto vi è l'immagine di te mentre leggi uno spartito.

C.A.: L'occasione di cui parli è la seconda in cui espongo alla Galleria Bevilacqua la Masa. La mostra consisteva non solo delle fotografie tra le quali quelle in catalogo, ma anche nella presenza dell'artista lì, durante il giorno. È stata quella l'occasione in cui sono entrato in contatto la prima volta con la galleria del Cavallino; Paolo Cardazzo, a cui ho sempre dato del Lei, per farti capire i nostri rapporti, si è reso disponibile ed è venuto a documentare la mia performance all'inizio di gennaio. Nel montaggio fotografico che realizzo per la cartolina dell'evento avevo riassunto questa *performance*, le foto in successione, come estratti da filmato, che facevano capire il succo, il concetto dietro l'opera.

L.P.: Ma la documentazione fotografica e quella in video non coincidono; la sequenza fotografica, infatti, documenta un'azione svolta di fronte al pubblico mentre quella registrata in video è un'azione svolta senza pubblico, nonostante in lontananza si senta del vocio. In cosa consisteva la performance?

C.A.: *Carola di Natale* fa parte delle performance che io chiamavo più correttamente musica-agita. Si trattava di una sorta di *work-in progress* atto ad analizzare il processo di fruizione del Natale nella civiltà cristiana e della ideologia connessa, evidenziati attraverso il ciclo di manipolazione violenta degli abeti. Durante l'azione io volevo in qualche modo dimostrare che anche gli alberi usati per il Natale avevano un'anima e potevano piangere; per fare questo prima di tutto addobbavo un povero abete spoglio, cercando di ricreare un'idea Natalizia. Poi usavo un microfono che avvicinavo a un albero disegnato su un foglio di carta e lo disponevo in modo tale da creare l'effetto *larsen*, ovvero il pianto dell'albero.

L.P.: La documentazione in video registra quindi una piccola parte di un processo molto più ampio documentato dalla serie fotografica dove sono mostrate alcune foto di alberi, prima e dopo il Natale, a sottolineare il processo che metti in atto e che va oltre lo spazio espositivo della galleria. Ma all'inizio del video stai scrivendo qualcosa.

C.A.: Sì, sto trascrivendo forse qualcosa di Chopin, forse le lettere di Chopin. Non mi ricordo. Ma come si vede bene dalla documentazione in video, durante la mostra alla Galleria Bevilacqua la Masa ho allestito anche un'altra opera dal titolo *la Camera di Chopin e George Sand a Maiorca* che è stata poi presentata nel 2008 ad un evento collaterale della Biennale. L'installazione consisteva nel mettere in mostra un letto – in entrambi i casi ho usato un vecchio letto dell'ottocento di mia nonna – usando, a mo' di coperta, una serie di fili neri che annodavo in alcuni punti di modo che sembrassero degli spartiti musicali. Dietro il letto c'era una tenda a schermare la finestra della stanza e su questa invece i pentagrammi erano “ondulati”, realizzati in modo di dar la sensazione di star prendendo il volo. A terra, infine, c'era un tappeto fatto di “frammenti stracciati” di lettere manoscritte di Chopin, lettere d'amore scritte con l'inchiostro (qua è là macchiato di lacrime) e con calligrafia ottocentesca, su carta ingiallita. In un angolo, c'era un pianoforte a coda realizzato con un collage di fotografie e l'ambiente era illuminato con luce a wood che rendeva fosforescenti i bigliettini sulle pareti che indicavano la presenza di altre finestre, quadri, specchi e altro mobilio tracciati sul pavimento con il gesso. Lì immaginavo il deambulare di Chopin, malato di tisi, nella sua stanza, con George Sand al suo fianco. Durante l'azione performativa io e la performer Donatella Nisianakis effettuavamo dei tracciati che dovevano riprodurre quelli di Chopin e Sand; avevo chiesto ad un fotografo di scattare alcune immagini in cui io e lei dovevamo sembrare come dei fantasmi. Ho quindi tantissime foto su quell'evento.

L.P.: Ma il pubblico assisteva alla performance o questa era mostrata solo attraverso le fotografie? Questo è un elemento importante perché vorrei capire cosa, in quel caso, consideravi opera e cosa documentazione.

C.A.: Fare delle performance di fronte al pubblico era molto difficile, perché quest'ultimo preferiva vedere le azioni sintetizzate sulle fotografie. Quindi in quell'occasione non c'era pubblico e io esponevo i resti di quell'azione. La *performance* era una cosa nuova e a quel tempo si doveva avere molto coraggio per proporla.

L.P.: Rispetto a quello che dicevi, ovvero che in alcuni casi tu mostravi i progetti e non le opere realizzate, questo è dimostrato anche dall'esposizione tra il 24 aprile – 31 maggio 1976 per la 60° Mostra Collettiva alla Galleria Bevilacqua la Masa durante la quale proponi le opere *Campo sonoro – dal ciclo: Dalla camera di Chipin e G. Sand a Maiorca* (collage e tecnica Mista) e *Do e Re – Dal Ciclo: Dalla camera di Chipin e G. Sand a Maiorca* (collage e tecnica mista), il primo dei quali viene esposto anche alla mostra *Generazione Intermedia*.

C.A.: Sì, nel caso di *Campo sonoro*, io da una parte riproduco geometricamente lo spazio della stanza; dall'altra inserisco due elementi fotografici che documentano lo spazio reale allestito alla Galleria durante la mostra precedente. Se guardi più a fondo, vedi che vi è una persona, quasi un'essenza in realtà, che cammina attorno alla stanza.

L.P.: In tutti i casi le tue operazioni anticipano quelle che farai al quarto incontro di Motovun, nell'agosto del 1976; questa è la prima occasione in cui collabori attivamente con Paolo Cardazzo e

con gli altri artisti vicini alla galleria del Cavallino. Ritorna l'uso del nastro magnetico audio per le opere *Suono autografo*, *Alfabeto* e *Quattro stagioni*; e ritorna l'uso del video ma non si tratta più di documentazione bensì di opere come *Autobiografia*, *De photographia*, *Hair-cut* e *Audio-identikit*. Iniziamo con i lavori su nastro magnetico audio, li hai ancora? In cosa consistevano?

C.A.: Tieni presente che all'incontro a Motovun c'erano tantissimi artisti, non solo video ma anche scultori e pittori come Miroslav Sutej, il famoso disegnatore. Non era quindi solo un laboratorio di sperimentazione video ed è proprio per questo motivo che realizzo i lavori con il nastro magnetico audio. Il primo, *Suono autografo*, era un lavoro concettuale; partendo dall'idea che la registrazione sul nastro è una magnetizzazione, io volevo far magnetizzare i nastri attraverso i vari autografi (fatti con una speciale penna magnetizzata) dei visitatori intervenuti alla mostra conclusiva dell'incontro; immaginavo poi che essi avrebbero dato diversi suoni; ma eravamo in un paesino di montagna e non avevamo gli strumenti giusti quindi credo che il nastro sia ancora vergine e non sia stato mai magnetizzato. Rimane comunque un'idea concettuale interessante. *Alfabeto* - di cui c'è una fotografia nel catalogo di Motovun - come l'opera precedente coinvolgeva, era partecipativa: invitavo sette artisti a dire l'alfabeto. Ho poi fatto un montaggio delle singole lettere pronunciate da ognuno, riunendole una per una (prima la A, poi la B ecc.) e mescolando l'ordine delle voci dei partecipanti. Infine, ho riunito attorno al tavolo i sette artisti chiedendo a ognuno di loro di riconoscere il momento in cui sentivano la propria voce; quest'azione che sembra molto semplice metteva tutti in difficoltà. Era un lavoro partecipativo ma anche a fini dimostrativi. In ultimo, *Quattro stagioni* era un'opera che probabilmente è rimasta alla Galerija Likovna, perché vi era un accordo di scambio per cui noi saremmo stati ospiti del governo Jugoslavo e in cambio avremmo dovuto lasciare un'opera lì. Dicevo, per *Quattro stagioni* ho sonorizzato con frammenti di nastro magnetico attaccati alle pareti, tutti i personaggi (voci) e gli elementi (vento, ruscello ecc.) raffiguranti bassorilievi omonimi della Sala delle Riunioni dell'Hotel Kastel di Motovun. L'opera consisteva nell'accostamento tra la fotografia del bassorilievo e una striscia di audio con il suono corrispondente.

L.P.: Parliamo ora delle tue opere a partire da *Autobiografia*? Come dicevamo prima, questa è pensata come un'opera video e non come una *performance*.

C.A.: Sì, *Autobiografia* è un'altra opera soprattutto concettuale; l'idea c'entra con il silenzio, con l'impalpabile e l'invisibile e in questo caso i riferimenti più espliciti sono agli artisti Duchamp e Cage. Durante l'azione io agisco come se volessi pulire tutta l'aria del corridoio e la accumulo al centro per poi sputare tutto fuori dalla serratura. Il titolo fa riferimento alla follia della vita dell'artista ma si lega anche alla Mitologia Classica e, in particolare, al Mito di Tantalo, metafora dell'impossibilità dell'uomo di raggiungere il suo scopo. Secondo me è una delle cose più tragiche che ho fatto.

L.P.: E *De Photographia*? Vuoi dire qualcosa a riguardo?

C.A.: Quasi tutti i miei video e quasi tutto quello che ho fatto, partono da un'idea; io non inizio mai dal foglio bianco ma aspetto che mi venga un'idea che solitamente ha anche un aspetto didattico e morale. L'arte dal mio punto di vista deve educare, deve dimostrare il senso delle cose, quindi questa breve pillola concettuale - devi pensare che all'epoca la maggior parte dei video duravano tantissimo - deriva dal fatto che per me era necessario fare una cosa che durasse il tempo di un autoscatto. Grazie a questo piccolissimo video io volevo mostrare come avviene la creazione dell'immagine dentro la macchina fotografica e, più in grande, come funziona la percezione visiva

nell'occhio umano. L'immagine che compare alla velocissima apertura del diaframma è quella del mio occhio rovesciato.

L.P.: Ed *Hair cut*?

C.A.: Anche in questo caso l'opera fa riferimento al mito del Giano Bifronte. In questo caso chiedo l'aiuto di Michele Sambin, che si presta come performer principale del video. Dalla parte della nuca di Sambin avevo messo un profilo di carta nero nascosto sotto i suoi capelli; durante il video io taglio i capelli scoprendo a poco a poco il secondo profilo. Questo video è il chiaro esempio di un'idea messa in atto; l'idea era quella di fare il Giano Bifronte e il video mi permetteva di realizzarla.

Il video mi consentiva di andare oltre l'idea dell'immagine in movimento come cinema, perché mi permetteva un approccio più immediato e non erano necessari attori professionisti.

L.P.: Infatti, in questi casi tu e gli altri artisti vi prestate spesso a collaborare alla realizzazione dei video non propri e, viceversa, spesso coinvolgete gli altri nelle vostre azioni. Ma in questo caso si trattava di video-performance o di azioni documentate in video che, ipoteticamente, si sarebbero potute realizzare anche di fronte al pubblico?

C.A.: Queste opere non devono confondersi con documentazioni perché l'artista FA, come se stesse utilizzando pennello e colori. Per me il video è un salto fondamentale perché mi consente di partire dal principio di ciò che intendo per arte, ovvero dall'idea, e mi permette di realizzarla molto velocemente. L'occhio dietro la telecamera poteva essere di chiunque, ma cambiava se io facevo tagliare i capelli a Gasmann; il coinvolgimento di Sambin ha senso perché è un performer come me e quindi era più facile spiegare lui cosa avevo in mente.

L.P.: Ma la tua continua presenza all'interno dei video ha in qualche modo a che fare con l'idea del video come mezzo del narcisismo nei termini cui fa riferimento Rosalind Krauss?

C.A.: Non sempre l'artista è narcisista; la mia continua comparsa sui video era legata al fatto che l'idea era mia e poche persone erano in grado di interpretare il mio pensiero come avrei voluto. L'artista per me poteva anche essere anonimo, poteva non vedersi mai come accade nel video *Hair cut*, in cui mi si nota solo in un piccolo momento. È l'idea dell'artista che deve essere rappresentata; il modo migliore per farlo era partecipare alla sua realizzazione in prima persona.

L.P.: Comunque, mi sembra di capire che fino a questo punto tu non ti sei ancora avvicinato al dispositivo video - nella sua triplice identità di nastro, schermo televisivo e video-registratore - come strumento musicale, come farai più tardi; ma vi sono già tutti gli elementi per la tua indagine successiva, più strettamente legata al rapporto tra immagine e suono.

C.A.: Sì, ma più in generale la base del mio ragionamento è sempre stata quella di analizzare a fondo le proprietà di ogni singolo linguaggio per metterle in relazione e far nascere qualcosa di nuovo. Per farti un esempio più recente, io ho scritto un pezzo per pianoforte che si chiama *Rondò di forza* che si basa sulla velocità. Nel giro dei primi otto secondi - sai che in musica c'è un tema - in questo *Rondò di forza* passano dieci temi. L'idea è vedere se si crea una polifonia (che di solito è orchestrale mentre in questo caso no). Posso, con uno strumento solo, dare l'idea della sovrapposizione delle frasi? Si tratta in un certo senso di un'indagine molto simile a quella che ha portato a scoprire che se fai andare una pellicola a 16 o a 24 fotogrammi al secondo, quello che non

c'è nel singolo fotogramma - il movimento - nasce dall'inganno dell'occhio. La stessa cosa avviene nella mia ricerca musicale con *Rondò di forza*. Ti faccio un altro esempio: io ti dico "S. Marco e Rialto"; dicendolo ti do il tempo di pensarci e tu riesci a visualizzare ciò di cui sto parlando. Se io invece ti dico tutto assieme "*S.MarcoRialto*", tu non hai il tempo di visualizzare due cose bensì un'unica, la somma delle due. La stessa cosa è cercare di fare una polifonia musicale. Questo per dirti che c'è l'idea, ma c'è anche un continuo vedere se l'opera d'arte scava sulle potenzialità del supporto.

L.P.: Tornando al nostro discorso iniziale, vuoi parlarmi di *Audio-identikit*? Mi sembra che tra i vari video questo sia quello più vicino al tema dell'incontro, l'Identità, e anche alle operazioni di Dalibor Martinis e Sanja Ivekovic.

C.A.: Sì, sicuramente l'incontro con la realtà jugoslava è stato molto formativo. Non è neppure un caso che parliamo ora di *Audio-identikit* perché in questo caso si tratta proprio di una ricerca sulla polifonia dei linguaggi. Avevo mandato Andera Varisco in giro per Motovun a cercare una ragazza da intervistare, alla quale avevo chiesto di descriversi nella sua lingua mentre noi registravamo l'audio. Poi sono andato dal giornalaio e ho preso alcune riviste di moda del posto, ho ritagliato tanti tipi di occhi, di capelli, di bocche etc. e mi sono preparato sul tavolo una specie di bozza. Di fronte alla telecamera avevo fatto partire il registratore e ascoltando l'auto-descrizione della ragazza, cercavo di ricostruire l'immagine del volto di lei. Alla fine del video, grazie a un intervento di montaggio operato da Andrea Varisco, sovrapponevo l'immagine ricostruita a quella della persona reale che, di fatto, erano molto diverse. L'obiettivo era mettere a confronto il linguaggio verbale e quello visivo nella ricostruzione di un'identità; si tratta anche di un'indagine sul *medium* parola e su come questa è percepita.

L.P.: Nel 1977 il tuo lavoro procede sempre in collaborazione con la galleria del Cavallino e la Fondazione dell'Opera Bevilacqua la Masa. Il primo evento che ti vede partecipare, nel gennaio del 1977, è il laboratorio sul video organizzato da Paolo Cardazzo durante il quale tu non solo realizzi alcuni video (*Videomusic*, *Light Solfeggio*, *Taperecorder Suite*, *Tocco n. 1 per chitarra*, *Tocco n. 2 per carta*, *Tocco n. 3 per telefono*), ma esegui anche due performance, il 29 gennaio 1977, alternandoti con Michele Sambin. Vogliamo prima parlare dei video?

C.A.: Sì, il funzionamento di *Videomusic* è molto semplice. Era mia idea dimostrare che il monitor televisivo fosse utilizzabile come uno strumento musicale dallo stesso utente a casa propria, seguendo le indicazioni date dai sottotitoli. Dall'altro lato anche in questo caso si tratta di un'analisi attenta delle componenti del suono quali ritmo, colore, volume che, durante il video, sono presi in considerazione ad uno ad uno e per ognuno di essi viene fatta una piccola dimostrazione pratica. Alla fine del video, come indicano anche i sottotitoli, invitavo lo spettatore a comporre il proprio brano per gli ultimi dieci minuti della durata del video.

L.P.: L'analisi del dispositivo video però va anche più in profondità. Mi riferisco a *Light Solfeggio*, dove tu da un lato riproduci con le dita sull'interruttore della luce i ritmi base delle composizioni musicali dal lento al velocissimo e, contemporaneamente, metti in luce uno dei limiti della telecamera; in particolare t'interessava sottolineare l'effetto che l'accelerazione produceva sul *vidicon* ovvero prima un effetto stroboscopico e poi una riduzione progressiva della luminosità fino al buio totale. Dall'altra parte l'utilizzo del video però è ancora, in alcuni casi, solo testimone delle tue azioni, come in *Tape Recorder Suite*, dove in realtà l'oggetto dell'indagine è il registratore audio.

C.A.: Il punto centrale di questa serie è la spazializzazione del suono. Non a caso il titolo fa riferimento alla classica *suite*, una serie di pezzi, che però in questo caso usa, a mo' di strumenti musicali, anche i registratori audio. Io sono un artista veneziano che re-indaga la ricerca dei miei predecessori con strumenti più avanzati: in tutte e quattro le sequenze metto i dispositivi in registrazione. Poi, mentre c'è il *playback*, sposto tutte le sorgenti sonore cambiando in questo modo tutte le relazioni di proporzione. La telecamera ha il compito di registrare audio e video di entrambe le esecuzioni: prima quella che faccio io - nel caso di *Relationship* per esempio - con il cromorno; e poi quella eseguita dai registratori audio la cui posizione - rispetto al microfono della videocamera - è nel frattempo cambiata. Riascoltando l'esecuzione meccanica ho quindi una polifonia in cui lo spazio musicale si muove sempre. L'idea è complessa ma la realizzazione è semplicissima. In *Relationship* il ritardo con cui metto in registrazione e in riproduzione i lettori audio mi consente di produrre una sorta di canone musicale. Il secondo pezzo, *Kissing*, è un po' un'ironia: i registratori diventano i miei discepoli ai quali insegno l'amore universale. Come per le altre opere registro prima di tutto i miei baci, seduto su un cuscino in una posizione che richiama quella della religione buddista; dopo, mentre i registratori sono in *playback*, li metto uno sopra l'altro, a coppie, come se stessero amandosi. Il terzo brano deve il suo titolo a ciò che in musica si chiama *perpetual motion* una figura che è fatta come il simbolo dell'infinito, che non ha inizio né fine. La musica va sempre avanti perché c'è un punto in cui ricomincia senza che il pubblico se ne accorga. In questo caso i registratori sono appesi al soffitto ed io registro un brano eseguito alla chitarra; muovendomi sposto le fonti sonore davanti ai microfoni dei registratori. Poi mi fermo, riavvolgo e faccio ripartire quelle che diventano ora delle sorgenti sonore che io registro con un altro registratore che ho in mano. Poi, di nuovo, metto in registrazione i microfoni appesi, faccio ri-partire quello che ho appena registrato e suono con la chitarra di nuovo, aggiungendo altri suoni. Tutto quello che c'è stato prima viene riascoltato e registrato un'altra volta.

In ultimo, il brano *I love you*, è un altro *divertissement*, in cui costruisco alla parete una specie di uomo fatto di lettori audio. Al centro, in quello che dovrebbe essere il busto dell'uomo, metto un foglio su cui ho precedentemente scritto *Come Here. Lean Against the Taperecorder* invitando lo spettatore ad avvicinarsi; dai lettori esce il rumore dei baci simile a quello che avevo registrato per *Kissing*.

L.P.: Quindi in molti casi, come in *Videomusic* e in *Kissing*, c'era l'idea di coinvolgere il pubblico. Ma mentre nel primo il contenuto del video è esso stesso ciò di fronte al quale dovrebbe porsi uno spettatore, nel secondo il video è in qualche modo la documentazione di un'idea d'installazione che non è mai stata realizzata. In entrambi i casi le opere non sono mai state esposte in una tradizionale mostra. Puoi parlarmi invece dei video *Tocco n. 1 per chitarra*, *Tocco n. 2 per carta*, *Tocco n. 3 per telefono*? Il secondo è stato fatto in due versioni, una in bianco e nero e una a colori.

C.A.: Per quanto riguarda il secondo video, io ricordo solo la versione a colori che credo che visivamente fosse più interessante e comprensibile. Come ti dicevo, per me l'importante non era tanto un suono perfetto e pulito, ma l'analisi delle tipologie di suoni; in questo caso, analizzavo il rumore dato dal fruscio delle mie mani che accarezzano il tubo di cartone accostato all'orecchio. Nella versione a colori è più chiaro di cosa si tratta; il primo piano dell'orecchio mira a mettere in risalto il fatto che il video fosse prima di tutto da ascoltare. *Tocco n. 1 per chitarra* e *Tocco n. 3 per telefono* si basano sullo stesso principio.

L.P.: E' possibile che *Tocco n. 1 per chitarra* sia una versione in video della performance che realizzi dopo quella intitolata *Il muro del suono* e che esegui durante il laboratorio alla galleria? Te

lo chiedo perché nella stessa occasione Sambin realizza la performance *Ascolto* dalla quale nasce anche un video dallo stesso titolo.

C.A.: No, non mi sembra, si tratta di due cose diverse. In *Il muro del suono*, facendomi aiutare da Paolo Cardazzo e Andrea Varisco, allestisco una delle pareti della galleria con una serie di audio-registratori che, durante la mia esecuzione con chitarra e cromorno, sono tutti in registrazione; alla fine, come succede in *Tape Recorder Suite*, metto in *playback* i dispositivi e creo appunto un muro del suono. Dopo la prima performance vi è quella di Sambin e poi di nuovo la mia. Effettivamente in questo caso la mia esecuzione assomiglia molto a quella di *Tocco n. 1 per chitarra* ma mi pare di ricordare che fosse un'esecuzione a sé.

L.P.: Nel maggio-giugno del 1977 partecipi alla 61° mostra Collettiva dell'Opera Bevilacqua la Masa; durante questa sarai premiato dall'allora giuria composta da Mario de Luigi in qualità di Presidente, Giuseppe Gioia, Amalia Marzato, Gianfranco Quaresimin, Armando Pizzinato, Guido Sartorelli e Toni Toniato. Cosa avevi esposto per l'occasione?

C.A.: Sì, quell'anno vinsi una borsa di studio e la possibilità di realizzare una mia personale alla Galleria l'anno successivo. L'opera che vinse al concorso fu *B.E.V.I.L.A.C.Q.U.A.L.A.M.A.S.A.* (10 lettere, tecnica mista, 1977), un lavoro che avevo posto all'ingresso dello spazio espositivo e che era costituito di una sorta di altarino con due grandi fotografie ritraenti i busti ottocenteschi di Felicità Bevilacqua la Masa e suo marito – busti che sono al Museo di Ca' Pesaro – e un magnetofono dove avevo registrato con la mia voce i molti modi di leggere le sillabe che compongono il cognome Bevilacqua La Masa. L'opera riscosse molto successo e, alla fine, mi premiarono.

L.P.: Dell'altra opera che esponi in questo contesto, *De Photographia*, parleremo in seguito. Vorrei ora che tu mi parlassi dell'incontro a Motovun nel 1977. In quel caso realizzi *Istria Suite*, *Wind Orchestra* e *Zoom* ma solo quest'ultimo è da considerarsi completo alla fine dell'incontro mentre gli altri vengono poi terminati a Venezia successivamente. Puoi parlargliene?

C.A.: Certo. Come dici bene, *Zoom* trattava un'operazione molto semplice. Con la mano segnavo il contorno dell'immagine ripresa dalla telecamera mentre quest'ultima eseguiva uno zoom sulla mia persona. Si trattava di una sorta di uomo vitruviano dove, invece del quadrato e del cerchio, io inserivo me stesso all'interno di un monitor. Una riflessione sull'esistenza contemporanea e meccanicamente mediata. Si tratta, inoltre, di una questione legata alla videoarte, l'operazione non sarebbe fattibile con il cinema e contribuiva a mettere in luce uno dei principi fondanti del mio fare delle cose che potevano essere fatte solo con il video. Anche se ho anche documentato in video alcune performance, il mio obiettivo era studiare un'arte nuova legata al mondo nuovo e che quindi avesse caratteristiche particolari specifiche del mezzo.

L.P.: Mentre, come dicevamo per *Istria Suite* e *Wind Orchestra* è stata necessaria una rielaborazione dei video che hai realizzato con Varisco e Cardazzo al ritorno da Motovun, come per altro era già successo per i sottotitoli e la parte finale di *Audio-identikit*, così come per *Videomusic*. Di cosa trattavano i due video?

C.A.: In *Istria Suite* ritorna nel titolo la parola *suite* ma in questo caso il pezzo che “eseguo” è uno solo. Il video documenta il lungo processo di preparazione all'esecuzione che avviene solo alla fine ed è brevissima se confrontata con quanto fatto fino a quel punto. All'inizio della nostra

conversazione ti ho fatto vedere un foglietto in cui avevo disegnato la mia idea d'installazione con dei pendoli che, grazie al movimento dell'acqua, si muovevano producendo rumore. In questo caso l'operazione è molto simile. Nella prima parte preparo le singole bottiglie di vetro con, all'interno, dei sassolini. La telecamera riprende una parte di questo processo in cui mi aggiro per lo spazio – una piazza di Motovun – facendo risuonare alcuni sassi battendoli contro varie pareti e murature. Dopo quest'operazione, lego i sassi a una cordicella e li infilo all'interno delle bottiglie. In un secondo momento, in un laghetto nei dintorni di Motovun, spingo le bottiglie in acqua e poi faccio entrare nel fiume un grande masso; l'acqua si muove e i sassi dentro le bottiglie toccando il vetro iniziando a suonare.

L.P.: Nei vari video - una serie di prove - che documentano l'azione è possibile notare che tu ripeti numerose volte l'azione e il movimento di camera di Cardazzo è sempre – più o meno – lo stesso. In particolare, mi ha colpito che le riprese inizino e finiscano con una contestualizzazione del luogo in cui si svolge l'azione, ovvero la cittadina di Motovun e poi il contesto naturale attorno ad essa. Un altro aspetto che a un'analisi attenta dei video si può notare, è che in realtà il rumore delle bottiglie che suonano è aggiunto in un secondo momento.

C.A.: Sì, la sonorizzazione dell'ultima parte del video è avvenuta in un secondo momento perché la realizzazione dell'idea non aveva dato i risultati sperati; non ricordo se sia stato un problema della registrazione del suono da parte della telecamera, o piuttosto il fatto che il rumore dei sassolini non era udibile, ma è stato necessario aggiungere quel piccolo pezzettino in post-produzione. Per quanto riguarda la contestualizzazione, devo dire che in questo caso io volevo in qualche modo evidenziare la situazione naturale in cui venivano riprodotti i suoni, così come la possibilità di poter eseguire un suono con qualsiasi materiale. Credo anche che, sulla scelta delle riprese, abbiano in parte influito il giudizio e la cura di Cardazzo.

L.P.: Mentre, per parlare di *Wind orchestra*, in questo caso la post-produzione è stata fatta in funzione della spiegazione del concetto alla base dell'opera, in occasione del secondo video-laboratorio dal titolo "*analisi del mezzo*".

C.A.: Sì, come nel caso di *Istria suite* anche in questo la mia idea era quasi utopistica dal punto di vista realizzativo. L'obiettivo che mi ponevo era quello di far risuonare alcune canne - che si trovavano sulle rive dello stesso laghetto in cui avevo predisposto le bottiglie - che avevo bucato a mo' di flauti. Nel video realizzato a Motovun mi si vede mentre corro lungo un percorso a zig zag verso la telecamera; in primo piano ci sono le canne di bambù che però, com'era prevedibile, non suonano al mio passaggio e al conseguente spostamento dell'aria. Quando siamo tornati a Venezia ho chiesto a Paolo se potevo completare il video; per farlo trasmetto quanto registrato attraverso un monitor sul vetro del quale ho applicato una serie di fogli trasparenti. Mando in *play* il video fino al punto che m'interessa mettere in rilievo disegnando sul foglio – ogni volta uno diverso – la spiegazione dell'opera attraverso scritte e segni grafici.

L.P.: Quindi l'opera in sé stessa equivale alla ripresa di te mentre disegni sui fogli la spiegazione del video che si vede sul monitor; si tratta di una sorta di partitura a posteriori molto simile a quelle che realizzerai per *Solo/tutti. Per strumenti e circuito audiovisivo, con direttore* (1979) e che avevi già realizzato per *Carola di Natale*. Poco dopo l'esperienza di Motovun del 1977 partecipi alla mostra organizzata tra il novembre e dicembre dalla Maison des Beaux Arts in collaborazione con la Fondazione dell'Opera Bevilacqua la Masa dal titolo *11 Artisti Veneziani. Tendenze e ricerche*. Nel catalogo Toni Toniato parla di te sostenendo che la tua ricerca si concentra sui nuovi rapporti tra

media visivi e musicali. Ricordi in questo caso cosa esponevi?

C.A.: Certo; in quel caso esponevo una serie di venticinque pannelli dal titolo *De photographia* e numerati in sequenza. In tutti i casi si tratta di tecniche miste in quanto intervengo con scritte e brevi spartiti sull'immagine. *De photographia n. 1*, per esempio, mostra una serie di fotografie provenienti da una performance che avevo fatto nel 1976 – tutte le opere hanno questa datazione – disposte attorno ad un pentagramma dove annoto la sequenza musicale svolta. *De photographia n. 2* consiste nelle stesse fotografie a cui avevo associato un altro pentagramma. In generale ogni tavola rappresentava una composizione possibile tra la serie, la scala, il glissato, il moto parallelo, il moto contrario, il crescendo, il diminuendo, il forte, il piano ecc.

L.P.: Molto interessante. Ma la performance a cui ti riferisci in cosa consisteva? Era stata fatta di fronte al pubblico?

C.A.: La performance era stata realizzata alla Querini Stampalia e il pubblico erano pochi amici. Ciò che era più interessante era il risultato che ho poi esposto alla Bevilacqua la Masa. Avevo disposto sei o otto macchine fotografiche che venivano azionate dai miei amici Sambin, Enzo Pitacco e altri che ora non ricordo. L'apertura e la chiusura del diaframma di ogni singola macchina fotografica era stato impostato su un valore musicale come la croma, la semicroma, la bis croma minima etc.; io mi ponevo di fronte agli obiettivi e realizzavo alcune esecuzioni. Più lungo era il tempo impostato, più la foto metteva in evidenza il mio movimento nello spazio mentre eseguivo alcune composizioni; la foto con il tempo lungo era quindi quella più mossa. L'opera consisteva di fatto in un'indagine del mezzo fotografico attraverso il linguaggio musicale.

L.P.: Nello stesso periodo in cui esponi alla Galleria Bevilacqua partecipi anche come pubblico - ma non solo - all'evento *Artisti e Videotapes* organizzato da Maria Gloria Biccocchi all'ASAC tra l'ottobre e il dicembre 1977. In quell'occasione il tuo contributo è un ritratto in video di Biccocchi realizzato all'interno di Ca' Correr della Regina. Questo è da considerarsi una tua opera in video o, piuttosto, si tratta di una sorta di *divertissement*.

C.A.: Io considero quel video un'opera al di fuori della mia consueta produzione e più legata, se vogliamo, a un concetto tradizionale di ritratto in omaggio a Maria Gloria, della quale apprezzavo molto il coraggio e la capacità intuitiva. In quel momento, anche a causa dei temi degli incontri a Motovun, ero molto preso dall'idea di compresenza del passato, del presente e del futuro e, nello specifico artistico, dall'idea di continuità – nonostante le sperimentazioni – con il nostro passato storico. Maria Gloria è figlia di un futurista ed io vedevo in lei la rappresentazione di una continuità, lei proveniva da un *humus* colto che era diventato con il tempo amore per la sperimentazione d'avanguardia. Ebbi quindi l'idea di fare il video usando l'ambiente del palazzo dove avvenivano gli incontri, che con le sue forme caratterizzava e modificava le fisionomie dell'ombra di Maria Gloria, come in un'anamorfosi antica, qualcosa che unisce antico e moderno.

L.P.: Abbiamo già parlato del fatto che durante il secondo video-laboratorio al Cavallino tu completi l'opera *Wind Orchestra*. Lo stesso anno fai anche *Aria*. Ricordi in cosa consisteva?

C.A.: Quel video è un esperimento non del tutto riuscito; il mio intento era quello di sfruttare la comparsa del colore sul video cercando di creare delle bolle multi-colorate. Ovviamente, come in altri casi, tra la mia idea e la realizzazione vi erano delle difficoltà esecutive. Dal punto di vista sonoro, m'interessava far sentire il gorgoglio musicale prodotto dall'aria che soffiavo nelle

cannucce per produrre le bolle. Ma considero quello forse il peggior video che ho realizzato.

L.P.: Tra il 25 maggio e il 16 giugno 1978 fai la tua prima – e ultima – personale alla galleria del Cavallino dal titolo *Video music*; dalle foto trovate nell'archivio è possibile notare che l'allestimento è fatto esclusivamente con alcuni *neon* disposti nello spazio. Nel catalogo poi, oltre a una sequenza fotografica in cui riassumi i concetti dell'opera *Videomusic*, fai una citazione a mio avviso molto indicativa - e che aiuta la comprensione dell'allestimento - da *La Nuova Atlantide* di Roger Bacon (1624). Dal brano che viene riportato e dalle parole in neretto sul testo, devo supporre che il tuo intento, nell'allestimento, era quello di realizzare una Casa dei Suoni.

C.A.: Assolutamente sì. Quel brano de *La Nuova Atlantide* mi aveva colpito perché in esso era riassunta molta della mia ricerca. Si parlava di esperimenti e di dimostrazioni che indagavano i suoni, le vibrazioni sonore e la loro generazione. Si parlava di armonie ancora inesplorate, fatte di Quarti di Tono e di porzioni d'intervalli ancora più piccole. Infine, si parla della possibilità di trasmettere il suono a grande distanza, per mezzo di tubi e di coni, usufruendo di linee e apparecchi. Il testo è stato scritto nel XVII secolo ma io lo trovo assolutamente attuale. La mostra consisteva in una sorta di casa del suono, un'installazione ambientale, dove avevo allestito il monitor che trasmetteva *Videomusic*; ricordo poi che avevo anche messo una pianta perché volevo sperimentare il rumore che veniva prodotto dall'assorbimento dell'acqua nella terra, ma non ho documentazione in merito. L'allestimento con il neon aveva a che fare con l'idea della costruzione visiva – ma anche sonora perché i neon emettevano un suono – attraverso la luce.

L.P.: Dal 4 al 20 maggio 1978 prendi parte alla mostra *Nuovi Media* organizzata e curata da Toni Toniato e Guido Sartorelli alla Fondazione Bevilacqua La Masa. In questa occasione, oltre a mettere in mostra alcune opere come *Audioidentikit* e *Videomusic* di cui abbiamo già parlato, esegui una performance di cui alla galleria del Cavallino rimane la documentazione in video. Puoi parlarne?

C.A.: Si trattava di creare un circuito che avesse per poli la mia abitazione e la Galleria Bevilacqua La Masa e come mezzo di collegamento un telefono, una stazione radio e un circuito chiuso televisivo. Poi, nel momento in cui uscivo da casa per recarmi alla galleria, un nastro preparato con durate successive di Rumore Bianco (in progressione geometrica) veniva messo in onda dalla stazione radio Venezia International. Da quel momento la performance era iniziata e i partecipanti in galleria non dovevano più guardare i propri orologi ma concentrarsi sul tempo da me impiegato per raggiungerli, scandito dalle durate successive registrate. La documentazione video presente alla galleria voleva soprattutto documentare i comportamenti del pubblico in sala, durante la mia attesa. Arrivato alla galleria, interrompevo la comunicazione telefonica facendo allo stesso tempo cessare la trasmissione del nastro. Da quel momento la stazione radio e il circuito chiuso televisivo dovevano accogliere, l'uno dal punto di vista sonoro, l'altro da quello audiovisivo, le testimonianze dei partecipanti.

L.P.: Vorrei che tu mi parlassi di come realizzi la voce che si sente precedentemente al Rumore Bianco.

C.A.: La voce introduttiva di donna dopo la mia, così come il rumore, erano stati realizzati grazie alla collaborazione con il C.S.C. dell'Università degli Studi di Padova. Il nastro con il Rumore Bianco – un suono formato da tutte le frequenze sonore udibili – era articolato in durate successive sviluppate in progressione geometrica a partire da 1'' fino a 30''. All'interno di ciascuna durata il

Rumore Bianco subiva un processo di filtraggio dalle frequenze più gravi fino a quelle più acute. Per quanto riguarda la Voce, devi sapere che Padova era all'avanguardia mondiale nella sintesi vocale e il C.S.C. era stato contattato dall'allora S.I.P. per far fare gli annunci a una voce computerizzata; gli Americani infatti non erano in grado di riprodurre alcuni suoni della lingua italiana difficilissimi, come “gn” o “gli”. James Dashow, un compositore americano, aveva sentito parlare del fatto che Padova era all'avanguardia e molto aperta è venuto dall'America e non si è più mosso.

L.P.: E il rapporto con la Radio? Com'eri riuscito a metterti in contatto con loro?

C.A.: La Radio Venezia International era una delle prime Radio Libere in Italia, e si trovava in un magazzino. Non è stato difficile mettermi in contatto con loro e si sono subito dimostrati entusiasti della proposta.

L.P.: Tra l'8 e il 10 giugno, invece, sei alla Galleria Quadrangolo Arte di Conegliano per partecipare alla mostra *Nuovi Linguaggi* curata da Simonetta Civran e articolata nelle varie sezioni tra fotografia, videotape performance e film. Nel catalogo, all'interno della sezione dedicata alle performance, tu proponi la realizzazione di *Suonare la città*, un'opera che, per com'è descritta, sembra molto simile a *Progressione Geometrica*. Esponi poi la serie di pannelli di *De Photographia* nella sezione “fotografia” e *Videocanon* (1977) nella sezione videotapes.

C.A.: Sì, dell'evento ho anche alcune foto che documentano il mio allestimento. Per quanto riguarda *Suonare la città*, anche in questo caso io intendevo la performance come la realizzazione di un processo di comunicazione che aveva per fondamentali caratteristiche il tempo reale, lo spazio reale e la creazione di circuiti attivi che impiegassero i *mass-media* locali avvicinando il più possibile i componenti di una comunità e favorendo la loro partecipazione a realizzazioni collettive. Per questo, indipendentemente dal titolo, le due operazioni erano concettualmente e fattivamente molto simili.

L.P.: Arriviamo così alla mostra premio alla Galleria Bevilacqua la Masa. In realtà non si tratta di una personale ma di una esposizione di tre dei sei artisti vincitori. Dall'8 al 24 agosto infatti esponi con Milic e Massimiliano Longo. Nella tua presentazione all'interno del catalogo si trova scritto: «quasi tutti i lavori presentati intendono analizzare la natura dei mezzi (video, fotografia, suono musicale, colore ecc.) che impiegano. Gli “Studi sulla fisica dei suoni musicali e sui loro influssi sui colori liquidi” sono frutto di esperimenti condotti per individuare forme naturali producibili in macchie di colore per mezzo di vibrazioni di suoni e strumenti musicali diversi. Le proposte di nuovi strumenti musicali, al contrario, si avvalgono di una logica e di una fisica di immaginazione proprio per contraddire quelle reali; mentre i lavori sul video vogliono presentare l'oggetto “televisore” come sorgente di luce-e-suono». Si tratta quindi di diverse serie di opere che ripercorrono la tua ricerca artistica fino a quel punto. Mi puoi parlare di alcuni dei lavori realizzati?

C.A.: Sì. Per quanto riguarda il lavoro con il mezzo “televisore” si trattava di una serie di scatti fotografici. In *Eclisse*, per esempio, la sequenza mostrava l'apparire e lo scomparire del monitor in una modalità molto vicina a quella in cui la luna è prima piena, poi a metà e poi scompare. *Rivoluzione* era invece una sequenza in cui la telecamera circumnavigava attorno al monitor come la luna attorno alla terra. Altre opere esposte erano *Video Music*, *Video Sonata*, *La gravità affonda*. *Il suono risolve*, *Scala per flauto dolce soprano*, *La materia: tre stadi*, *Il tempo passa*, *Il tempo vola*, *Il mio tempo*, *Ore, minuti e Giosuè*. Non mi ricordo di tutte queste opere ma *Scala, per flauto*

dolce soprano consisteva in una mia composizione sonora che effettuavo mettendo il flauto poco più sopra di una bacinella con l'acqua colorata. Ogni volta che suonavo una nota, l'acqua veniva mossa producendo vari effetti che io fotografavo e poi mettevo in sequenza. Un altro esempio può essere *La gravità affonda, Il suono risollewa*, in cui documento fotograficamente l'azione che svolgo; metto alcune gocce di una sostanza colorata dentro una piccola bottiglia d'acqua e poi, grazie alle vibrazioni di un arco di violino che muovo sul collo della bottiglia, dimostro che la macchia d'acqua piano piano risale.

L.P.: Immagino che le opere di cui hai parlato facciano riferimento in particolare alla serie degli "Studi sulla fisica dei suoni musicali e sui loro influssi sui colori liquidi". Per quanto riguarda invece le "Proposte di nuovi strumenti musicali"? Ricordi cosa esponevi?

C.A.: In questo caso esponevo opere quali *Generatore di Rumore Bianco* dove una semplice fotografia documentava il processo di composizione del rumore; l'immagine mostra una mia mano che tiene stretta la bocca di un palloncino lasciando allo spettatore il compito di intuire il suono. Un altro esempio può essere *Progressione Geometrica Negativa ("Flauto")* dove un tubo di gomma, bagnato di acqua insaponata, veniva forato secondo le distanze (tra i buchi) presenti su un flauto. In un secondo momento, facevo passare l'aria contenuta in un palloncino nel flauto.

L.P.: Dal 2 al 15 ottobre ho potuto constatare dall'archivio di Sambin che hai partecipato con la performance *Sun set Raga* al Performance Art Festival di Bruxelles. Ricordi qualcosa della performance? Io non l'ho mai trovata citata da altre parti?

C.A.: Mi ricordo poco ma non sono sicuramente andato a Bruxelles per la partecipazione dell'evento. Probabilmente ho mandato lì alcune foto fatte davanti alla casa di Ugo Pratt, al Lido di Venezia. L'opera consisteva, di fatto, in un'evoluzione di *Wind Orchestra* in cui io provavo a fare suonare le canne del lido. Questa volta, però, dopo aver forato il bambù, lo lanciavo in aria a mo' di giavellotto – ero su una barca, durante il tramonto – e nell'istante in cui le canne passavano facevano *fiuuuu* e poi cascavano nell'acqua. Anche in questo caso ero interessato a sperimentare il risultato sonoro dell'evento. Dovrei sistemare tutti i miei faldoni perché io ho tantissimi contenitori di foto; al tempo e anche oggi mi ritengo un discreto fotografo e mi è sempre piaciuto documentare quanto facevo. Spesso però le fotografie sono su negativo e dovrebbero essere sviluppate.

L.P.: Guardando i faldoni si trovano infatti molte cose interessanti che però necessitano ancora di una contestualizzazione accurata.

C.A.: Sì, qui per esempio ci siamo io, Terry Riley e Palestine che andiamo in barca nel periodo in cui io organizzo *Tempo e non Tempo della Musica Americana* alla Biennale Musica (1976). A Motovun faccio molti esperimenti, alcuni dei quali testimoniati solo dalle foto, come *Nuvole, l'Ombra del Suono, Cosmogonia*. Di alcune di queste ti ho già parlato; di fatto in tutti i casi si trattava di ricerche legate al suono e alla sua interazione con gli altri elementi.

L.P.: Continuando, nel 1979 realizzi, durante il terzo video-laboratorio del Cavallino, l'opera *Videosonata* che proviene a sua volta da un'altra opera, dal titolo *Giorni* (1970), una serie di diapositive scattate dalla tua finestra verso l'orizzonte in momenti diversi della giornata. L'opera video, invece, in cosa consisteva?

C.A.: Il pezzo *Videosonata* s'intitola così perché avevo cercato di applicare alcuni dei processi tipici

del video allo strumento pianoforte. Con un monitor e un pianoforte elettrico, il processo particolare che stavo cercando di ottenere era lo *scanning*, ovvero la scansione interna ad un tubo catodico che avveniva per mezzo di un pennello elettronico. Passando in pochissimo tempo sopra tutte queste linee e individuando i punti bianchi e neri, questo pennello elettronico ricostruiva quella che poi noi vediamo come un'immagine televisiva. Avevo quindi cercato di ottenere il parallelo di tale processo con l'azione sul pianoforte operando, con la mano destra, una scansione su tutta la superficie della tastiera, simile a quella che fa il pennello elettronico sul tubo catodico. Con la mano sinistra, invece, avevo fermato, in corrispondenza spaziale con lo schermo, le note che corrispondevano a certi elementi visibili sul monitor come per esempio alcuni uccellini, il sole e la luna.

L.P.: A distanza di pochi mesi dalla realizzazione di *Videosonata* vieni coinvolto dal Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti all'evento *Performance e videotape* alla Galleria Comunale d'Arte Moderna di Ancona a Palazzo Bosdari con un'opera dal titolo *Sentire/ascoltare*. All'interno dell'archivio video del CVA - attualmente alle Gallerie Civiche d'Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara - è stata trovata la documentazione di questa tua performance dove però è possibile notare una doppia titolazione e datazione. Infatti, se i primi cartelli indicano lo stesso titolo riportato sul catalogo e la datazione del 1979, nei secondi il titolo dell'opera sembra essere *Solo/tutti* - e questo titolo si ricollega, come vedremo, a quello dell'opera che esegui per la Biennale Musica nel 1979 - ma la datazione risale al 1971. Puoi spiegarmi come mai?

C.A.: Prima di tutto vorrei dirti che il fatto che abbiate trovato quel lavoro all'interno dell'archivio di Ferrara mi rende molto felice perché la performance ad Ancona è anche la prima esecuzione del gruppo che avevo da poco fondato, l'Ex Novo Ensemble, con il quale dal 1980 inizierò a tutti gli effetti la mia carriera di direttore d'orchestra. Il motivo per cui l'opera ha una doppia titolazione è lo stesso per cui intitolò diversamente *Suonare la città e Progressione Geometrica*, ovvero si tratta di due momenti diversi, anche se il processo è molto simile. Inoltre, in questo caso specifico, il titolo *Solo/tutti* fa riferimento all'idea che avevo avuto sin dal 1971 e che si concreterà solo con l'esecuzione il 5 ottobre alla Chiesa di S. Samuele all'evento *Nuovi Strumenti* della Biennale Musica. Nel caso di Ancona la figura del direttore d'ascolto - che aiuta il pubblico a un'esatta esperienza estetica di ciò di fronte al quale si trova - si concreta nella mia persona seduta - spalle al pubblico - tra quest'ultimo e *l'ensemble*; nel caso dell'esecuzione a Venezia, invece, io dirigo l'orchestra mentre alcuni monitor disposti nello spazio della Chiesa fanno le veci del direttore d'ascolto.

L.P.: Quindi si può dire che, mentre il video realizzato durante l'esecuzione a Venezia il 5 ottobre 1979 è una documentazione, quello di Ferrara potrebbe funzionare anche come opera a sé stante? Te lo chiedo perché mentre nel primo caso la ripresa riguarda tutto il contesto dall'inizio alla fine, nel secondo dopo una prima ripresa contestuale la camera zooma sulla tua nuca ponendo l'attenzione tutta sui tuoi movimenti mentre la musica si sente in sottofondo.

C.A.: Sì, si può dire così, anche se mi sembra di ricordare dell'esistenza di un altro video realizzato alla Chiesa di S. Samuele dove la camera è fissa e non a mano. Ma forse mi sbaglio. Ad ogni modo, dopo l'esecuzione alla Biennale di Venezia ricevetti una critica pesantissima da un giornalista che mi mandò molto in crisi.

L.P.: Sì, ho letto quell'articolo tra la rassegna stampa dell'evento. Enzo Restagno è il giornalista che paragona il video con il direttore d'ascolto ad una *reclame* per una lozione per capelli. Purtroppo non vi sono invece indicazioni riguardanti *Videosonata* che tu esponi alla seconda parte di *Nuovi*

Strumenti alle Sale Apollinee del Teatro La Fenice il 6 ottobre, sarebbe stato interessante avere un suo commento anche su quello. La storia successiva, comunque, ha dimostrato che si sbagliava. Procedendo con ordine, poco più tardi delle tue esecuzioni alla Biennale Musica partecipi con *Aria sulla IV corda* (per chitarra a 12 corde e monitor) al *Video Show Ferrara* dal 9 Novembre all'11 novembre 1979. Ricordi in cosa consisteva in questo caso la performance?

C.A.: Non ricordo molto bene ma ho alcuni spartiti intitolati *Aria sulla IV corda, sulla V e sulla VI*. Come vedi dagli spartiti, io ho disegnato sopra i pentagrammi alcune immagini di monitor così come ho fatto per lo spartito di *Solo/tutti* ma poi non ho più completato con le foto – come sono solito fare – le parti dei monitor; non ricordo cosa fosse mostrato.

L.P.: Tra le tue ultime performance– dal 1980 infatti ti dedicherai quasi esclusivamente alla musica – ve ne sono due dal titolo molto simile: quella che presenti al Cavallino tra il 26 febbraio – 20 marzo durante la mostra *Venezia Febbraio 1980* e che si intitola *Onda progetto per un bis assai laborioso* (datata 1979) e quella che presenti nel 1981 durante la mostra *Ad Libitum* sotto forma progettuale dal titolo *Onda per pianoforte e diapositive*. Si tratta, anche in questo caso, di due operazioni simili?

C.A.: Dunque, non ricordo molto bene, ma si trattava di un pezzo musicale la cui preparazione era lunghissima in contrapposizione all'esecuzione, molto breve. Nel secondo caso ricordo che c'era un pianoforte che facevo inclinare verso la coda. Su ogni corda mettevo poi una biglia che fermavo con un'asta di legno. In un certo momento toglievo l'asse e facevo correre le biglie, l'onda delle biglie giù fino alla fine. Io lavoravo tantissimo sugli attimi relativi, tre secondi, un secondo etc etc, ogni nota era collegata con qualcosa; e questo era un bis, non è un pezzo in se, è come una polaroid, non è un lavoro, è un'idea.

8. Michele Sambin (1951-)

Venezia, 17/04/2013, 7/02/2015

Studio di caso

Il tempo consuma

1980

Progetto di video-installazione per Camere Incantate presso Palazzo Reale a Milano (1980). “Tre nastri b/n, sonoro, trasmettono tre diverse registrazioni su nove televisori disposti a scacchiera”. Durata: 62’47”

La video-installazione *Il tempo consuma* (da non confondersi con l’opera video del 1978), si presenta, nella foto in catalogo, con nove monitor a tubo catodico distribuiti a scacchiera nel fondo di una stanza. I nove schermi sono collegati a tre videoregistratori contenenti tre nastri, i quali, a loro volta, contengono diversi videoloop legati al consumo dell’immagine o del suono. Si ricordi che non necessariamente i video facenti parte dell’installazione sono solo parte dell’installazione; tutti hanno anche valore di opera a sé stante.

Tra questi vi sono:

- 1- Il tempo consuma (U-Matic $\frac{3}{4}$; Loop in $\frac{1}{2}$ pollice, 1978)
- 2- 2- Polifonia per sax alto (U-Matic $\frac{3}{4}$; Loop in $\frac{1}{2}$ pollice, 1980)
- 3- 3- Ne..no.. (U-Matic $\frac{3}{4}$; Loop in $\frac{1}{2}$ pollice, 1980)
- 4- 4- Autointervista (U-Matic $\frac{3}{4}$; Loop in $\frac{1}{2}$ pollice, 1980)
- 5- 5- Duetto/Duello (U-Matic $\frac{3}{4}$; Loop in $\frac{1}{2}$ pollice, 1980)
- 6- 6- Legnetti (U-Matic $\frac{3}{4}$; Loop in $\frac{1}{2}$ pollice, 1980)
- 7- 7- AAOO (U-Matic $\frac{3}{4}$; Loop in $\frac{1}{2}$ pollice, 1980)
- 8- 8- Battimano (U-Matic $\frac{3}{4}$; Loop in $\frac{1}{2}$ pollice, 1980)
- 9- 9- Per voci (U-Matic $\frac{3}{4}$; Loop in $\frac{1}{2}$ pollice, 1980)
- 10- 10- Io mi chiamo Michele e tu? (U-Matic $\frac{3}{4}$; Loop in $\frac{1}{2}$ pollice, 1980)
- 11- 11- Sax soprano due (c’è l’1??) (U-Matic $\frac{3}{4}$; Loop in $\frac{1}{2}$ pollice, 1980).

Processo creativo

Lisa Parolo: Puoi spiegarci come funzionava il lavoro? Il lavoro così come è stato esposto/mostrato è lo stesso della tua idea iniziale o hai dovuto venire a dei compromessi? Se vi sono delle differenze rispetto al lavoro iniziale cosa ti ha fatto cambiare idea?

Michele Sambin: La video installazione intendeva raccogliere una serie di video realizzati con lo stesso procedimento (il video loop). Il particolare sistema tecnico aveva grandi potenzialità ma allo stesso tempo sussistevano limiti ineliminabili. Le potenzialità consistevano nella possibilità di sdoppiamento e moltiplicazione di me stesso (sia per quanto riguarda l’immagine che per il suono) all’interno dello stesso monitor. Ciò avveniva in tempo reale senza alcun intervento di post produzione. I limiti erano determinati dall’inquadratura fissa. Infatti il sistema per poter funzionare richiedeva che la telecamera inquadrasse esattamente la superficie dello schermo del monitor. Solo all’interno di quest’area era possibile effettuare la ripresa.

La serie di video raccolti nell’installazione utilizza queste caratteristiche omogenee ma ciascun’opera propone atteggiamenti diversi: filosofico, ironico, giocoso, misterioso, poetico,

oggettivo.

Attraverso l'installazione era mia intenzione proporre un apparente caos immagine/suono (in realtà era un caos molto ben organizzato) all'interno del quale lo spettatore doveva attivare la propria visione/ascolto per decodificarlo, scoprire le diverse possibili connessioni e creare una propria visione.

Varcata la soglia dell'ambiente (la camera incantata) il visitatore si trovava di fronte, ma a una certa distanza, nove monitor disposti a scacchiera che trasmettevano una molteplicità di accadimenti visivi/sonori tutti realizzati dallo stesso performer. I diversi comportamenti gestuali e sonori venivano agiti contemporaneamente dalla stessa figura. Me stesso. Lo sdoppiamento, tema comune dell'opera, avveniva all'interno di ciascun monitor ma era anche moltiplicato all'ennesima potenza dalla compresenza di tre diverse trasmissioni distribuite su nove monitor.

Visto e ascoltato da lontano tutto l'insieme appariva come una moltitudine omogenea ma caotica di immagini e suoni. Solo avvicinandosi e inoltrandosi tra i monitor (la disposizione a scacchiera ne consentiva l'attraversamento) lo spettatore aveva la possibilità di scegliere e concentrarsi sui singoli accadimenti. Oppure aggirandosi tra i televisori, stando, volgendo lo sguardo/udito in diverse direzioni poteva creare le diverse connessioni possibili tra visione e ascolto.

I tre nastri che trasmettevano i diversi video erano stati montati in una sequenza calcolata in modo tale che si creassero simultaneità significative: alcuni momenti ad alta densità sonora, altri più rarefatti. Lavori più concettuali con un sonoro verbale (io mi chiamo Michele e tu?, autointervista) andavano a sovrapporsi ad altri esclusivamente musicali (sax soprano, polifonia per sax alto).

L'installazione alla mostra milanese è stata presentata rispettando esattamente il progetto da me predisposto senza nessun compromesso.

L.P.: Nella realizzazione del lavoro hai usato qualche disegno preparatorio?

M.S.: Sicuramente per immaginare la disposizione dei monitor devo aver fatto qualche disegno preparatorio ma nel mio archivio non c'è traccia di questi appunti. È probabile che, come accadeva spesso in quegli anni, abbia dato alcuni disegni ai tecnici perché predisponessero i monitor, montati su basi, alla giusta distanza tra loro nella sala adibita all'installazione. Poi non ho avuto modo di riaverli e probabilmente si sono persi. C'è da tener conto che in quegli anni le comunicazioni viaggiavano su carta e per posta!

L.P.: Hai qualsiasi documento che posso spiegare il processo?

M.S.: Ricordo di aver visto da qualche parte nell'archivio lo schema del montaggio dei video in sequenza. Da questi appunti si possono dedurre le sovrapposizioni delle diverse azioni visive e sonore.

L.P.: Poiché il tuo lavoro comprende anche una performance, ciò che hai fatto era predeterminato (spartito, progetto, story-board) o è improvvisato? Se hai usato uno spartito, in tutte le occasioni hai usato lo stesso spartito/le stesse identiche indicazioni?

M.S.: Tutti i video inseriti nell'installazione sono stati realizzati appositamente in questa occasione. L'avventura con la galleria del Cavallino si era conclusa e l'esperienza video di Paolo Cardazzo proseguiva al di fuori della galleria e dall'ambito artistico attraverso una nuova società (Audio&Video S.r.l.) per le TV private. Per la produzione di questi video mi sono rivolto alla nuova società della quale faceva parte anche Paolo Cardazzo. Per realizzare il sistema videoloop avevo bisogno di utilizzare apparecchi video che già all'epoca erano obsoleti (solo i Sony portapack mi

consentivano l'uso delle bobine a nastro aperto) Questi vecchi apparecchi, che avevamo utilizzato a metà degli anni '70, ora erano passate in dotazione alla nuova struttura. Così con il fondamentale aiuto di Andrea Varisco ci siamo chiusi in uno spazio (lo studio di Carlo Montanaro) e in un paio di giorni, in un clima di alta concentrazione, abbiamo effettuato tutte le registrazioni.

I vari pezzi non prevedevano una partitura si trattava di comportamenti sonori, o gestuali, a volte verbali. Era sufficiente l'idea. Si effettuava qualche prova e poi si procedeva a registrare.

Il clima rilassato e il grande affiatamento con Andrea ci ha consentito di realizzare diverse versioni della stessa idea video. (ad esempio esistono varianti de *il tempo consuma* che non è lo stesso realizzato con la galleria del Cavallino)

Materiali e tecniche

L.P.: Come sappiamo questo tuo lavoro è un video monocanale e, in seguito, una videoinstallazione. Puoi dirmi quali tipologie di strumenti musicali usi? Hanno tutti lo stesso valore all'interno della performance/opera?

M.S.: Nei diversi pezzi video vengono utilizzati due strumenti musicali propriamente detti: un sax soprano e un sax alto (*Polifonia per sax alto, Duetto/Duello, Sax soprano 2*). Poi c'è l'uso della voce/canto (*Ne...no, AAOO, Per voci*), due strumenti percussivi: il battere le mani e il wood block (*Battimani. Legnetti*). Infine la voce/parola (*Il tempo consuma, Autointervista, Io mi chiamo Michele e tu?*). Come già anticipato ciascun pezzo ha un carattere diverso: la parola è oggettiva e rimanda ad un atteggiamento concettuale a volte ironico (*Autointervista*) altre volte più profondo (*Il tempo consuma*). Gli strumenti percussivi rimandano ad una dimensione giocosa. Il canto evoca mistero. Il sax in *Sax soprano* suggerisce una dimensione estetica tra l'oggettivo e l'astratto, mentre il sax alto in *Polifonia per sax alto* gioca sulla proliferazione di immagini/suono.

L.P.: Qual è il valore che tu dai a questi video? In quale formato sono stati fatti la prima volta?

M.S.: I video sono stati realizzati in studio in presenza del solo tecnico Andrea Varisco, ciò non toglie che le opere potenzialmente potessero essere eseguite in presenza di pubblico, ma questo non è mai avvenuto eccetto che per *Il tempo consuma*.

Questi lavori per me sono l'apice, la conclusione di un percorso di lavoro attorno alle potenzialità del mezzo in relazione alla ricerca immagine suono in situazione live. Di fatto sono i miei ultimi lavori video monocanale di quel periodo. Lavori come *Sax soprano o il Tempo consuma* sono un punto d'arrivo oltre il quale era necessario ricominciare ripartendo per nuovi progetti. Questo ha significato per me affrontare un altro dispositivo che escludesse la necessità della mia presenza live. E' così che ho iniziato a lavorare sulle video installazioni.

Con la video installazione *Il tempo consuma* a palazzo Reale di Milano si conclude un ciclo ed è naturale che volessi esporre al pubblico, con l'orchestrazione di questa serie di opere, i temi fondamentali della mia ricerca: tempo, corpo, suono/immagine. Successivamente la mia ricerca è proseguita nella realizzazione di altre due installazioni video nelle quali scompare la mia presenza per lasciar posto a due strumenti musicali che ne diventano i protagonisti: il violoncello e il sax soprano. Il formato originale del supporto è (U-Matic $\frac{3}{4}$; Loop in $\frac{1}{2}$ pollice)

L.P.: Qual è l'estetica del video? Qual è la poetica del tuo lavoro in questo caso? Vi è una ricerca più estetica o più concettuale?

M.S.: L'estetica di questi video sta nella semplicità. Uso il bianco e nero non ostante all'epoca ci

fossero già le attrezzature a colori . E' una scelta determinata da esigenze tecniche ma anche da una povertà voluta. L'immagine scarna mette in evidenza il pensiero che intendo comunicare. In video non mi interessano le immagini "belle" ma forti dell'idea che le sostiene. La ricerca estetica coincide con la ricerca concettuale. Se il senso delle azioni performative comunica allo spettatore un'idea allora c'è anche comunicazione estetica. Sicuramente lo spettatore vedendo queste mie opere è colpito in primo luogo da un comportamento non abituale. Forse la prima domanda che si pone è perché? Cosa sto vedendo? Cosa sta facendo? Poi, a volte, capisce l'idea che sottostà all'azione e il primo livello attivato è l'intelletto. Lo spettatore "intelligente", comprende, ragiona sul meccanismo e in una fase successiva "sente", poi, nel corso del tempo, si può abbandonare al sentire estetico. Credo che in alcune mie opere la dimensione concettuale si sovrapponga al piacere estetico. Le due modalità di percezione dell'opera coincidono. Non c'è differenza tra piacere intellettuale e quello emotivo.

L.P.: Sei stato d'accordo con tutto ciò che è stato fatto dal punto di vista produttivo?

M.S.: La lunga esperienza consolidata da una sincera amicizia ci ha consentito di procedere speditamente senza problemi sia in fase di ripresa.

L.P.: Chi ha fatto il montaggio mentre hai fatto il lavoro? Sei stato d'accordo con tutto ciò che ha fatto? E' importante lo spazio all'interno del quale giri il video? Se sì, puoi spiegarmi com'era? Puoi spiegarmi com'era la disposizione della sala all'interno del quale hai svolto il lavoro? (Dov'erano i monitor? Dov'erano il tuo corpo e quello degli spettatori durante la performance?)

M.S.: Lo spazio nel quale sono state effettuate le riprese era uno studio di un'abitazione nei pressi di Rialto a Venezia. Uno spazio non particolarmente ampio ma sufficiente alla realizzazione di ciò che avevo progettato. Non ricordo esattamente in che posizione si trovasse il lungo anello di nastro teso tra i due portapack Sony, elemento indispensabile alla messa in moto del sistema videoloop. Poiché a differenza di altri precedenti lavori realizzati in video-loop il progetto non prevedeva inquadrature totali (vedi *il tempo consuma*, versione realizzata durante i laboratori alla galleria del Cavallino) l'ambiente, che tra l'altro era arredato come un normale studio, non veniva mai inquadrato. La telecamera era immobile di fronte al monitor con l'inquadratura fissa sulla superficie di vetro. Una curiosità: se si osserva attentamente in alcuni video si può intravedere, riflesso nel monitor, l'ambiente circostante. Questo derivava dal fatto che lo studio non era completamente oscurato, la luce filtrava dalle finestre socchiuse creando sul monitor dei riflessi non voluti.

Il monitor era sollevato dal pavimento di circa 50 cm in modo tale che, seduto a terra, il mio volto fosse centrato all'interno dello schermo. La telecamera a distanza di circa 2 m dal monitor all'altezza dei miei occhi. Le mie azioni potevano aver luogo solo all'interno di questa area ridotta. Era impossibile immaginare un'inquadratura a corpo intero, l'eventuale allargamento di zoom avrebbe rivelato lo spazio intorno facendo cadere l'idea di assoluto, senza tempo, e senza riferimenti al quotidiano, che sottostava all'intero progetto.

Una volta determinata la posizione nella stanza dei vari elementi dell'intero sistema videoloop questi non sono mai stati spostati nell'arco dei due giorni di riprese. Ciò che variava era quello che "davo in pasto" alla macchina attraverso i miei diversi comportamenti sonori.

L.P.: Quali sono le proprietà dei materiali che sono essenziali per il significato del lavoro?

M.S.: Il tubo catodico, il rapporto 1:1 tra la dimensione del volto e dello strumento che si relaziona con lo spettatore in una dimensione simile. Piccoli schermi e piccoli videoproiettori.

L.P.: Com'è stato registrato l'audio?

M.S.: non ricordo esattamente ma con tutta probabilità abbiamo utilizzato un microfono esterno.

L.P.: Il video è diviso in parti o è tutto in unico pezzo?

M.S.: L'opera nella sua complessità era composta da tre cassette U-Matic. In ciascuna cassetta era stata montata la sequenza dei vari video secondo il criterio già esposto. Tra i diversi pezzi non era stato inserito nessun titolo. Si trattava di un flusso continuo senza separazioni.

L.P.: Come si relazionano le componenti con il tutto?

M.S.: I nove monitor disposti a scacchiera erano stati collegati in tre gruppi di tre. Dietro ai monitor erano installati tre lettori U-Matic ognuno dei quali trasmetteva le immagini/suoni a ciascun gruppo di tre monitor. In sintesi si avevano tre diverse trasmissioni dislocate sui nove monitor in modo che si mescolassero tra loro. Non ho conservato lo schema dei collegamenti ma l'intenzione era di creare un caos ordinato all'interno del quale lo spettatore aveva la possibilità di creare le proprie connessioni.

L.P.: Ci sono dei Credit per artisti o performer che ti hanno aiutato? Ci sono altri autori di questo video oltre a te?

M.S.: E' stato un lavoro svolto interamente da me e da Andrea Varisco.

L.P.: C'erano altri materiali oltre al video fondamentali per la performance?

M.S.: Gli unici oggetti indispensabili erano gli strumenti musicali, oltre ovviamente a tutte le attrezzature tecniche per la ripresa.

Significato

L.P.: Puoi spiegarmi il significato del titolo? Ha qualche significato speciale?

M.S.: Il titolo "Il tempo consuma" ha volutamente un significato aperto. È per me emblematico del processo tecnico/poetico che si sviluppa attraverso l'uso del video loop. Sotto lo stesso titolo potrebbero essere raccolte tutte le mie opere in videoloop.

È in qualche modo un titolo tautologico: annuncia ciò che lo spettatore può constatare vedendo i diversi video. Quasi tutti i lavori realizzati con questa tecnica si dissolvono nella ripetizione che idealmente procede verso l'infinito. Mettono in evidenza, accelerandolo, lo scorrere del tempo. Ma il tempo in questi video non scorre in un'unica direzione. Ciò che mi interessa proporre è la percezione di un tempo circolare che ritorna su se stesso descrivendo con un movimento elicoidale una continua trasformazione. Ho spiegato più volte che il termine consumare ha due significati. Il primo è logorare, esaurirsi, il secondo è portare a compimento. Nei miei videoloop accade che mentre l'immagine/suono si sta consumando, sotto gli occhi dello spettatore, l'idea che voglio comunicare viene portata a compimento. Il processo è l'opera. E il processo è idealmente infinito! Non c'è narrazione ma sviluppo di un procedimento determinato dal sistema video loop che trasforma la materia.

L.P.: Qual era l'obiettivo della tua opera. Quali sono i concetti più importanti?

M.S.: L'invito di Vittorio Fagone ad esporre il mio lavoro all'interno di "camere incantate" è stata per me l'occasione di proporre agli spettatori il risultato di una ricerca in forma di video installazione. Qualche anno prima avevo proposto a palazzo Reale una performance (VTR&I) che utilizzava per la prima volta in pubblico la tecnica del video loop. In quell'occasione era coinvolto Il centro video di Palazzo dei diamanti di Ferrara per il supporto tecnico/organizzativo.. In un tempo breve, determinato da questioni organizzative, non era stato semplice installare tutte le attrezzature per il corretto funzionamento del sistema video loop che alla sera avrei utilizzato per la performance. All'orario previsto iniziavano ad arrivare gli spettatori ma in sistema ancora non funzionava. Poi all'ultimo momento con l'aiuto di Carlo Ansaloni e Giovanni Grandi tutto si è risolto, ma io ho vissuto momenti di panico risolti solo durante la performance che in quell'occasione è risultata ad alta intensità emotiva.

Questa esperienza mi ha fatto riflettere e nel momento in cui si è trattato di progettare il mio intervento per "camere incantate" ho preferito rinunciare alla dimensione live anche perché si trattava di inserire il mio lavoro all'interno di una esposizione che pur proponendo nuove forme di comunicazione artistica manteneva l'idea di mostra con i consueti orari di apertura e una programmazione di lunga durata.

Per questi motivi ho optato per un'opera che non prevedesse la mia presenza live ma esponesse gli ultimi risultati della mia ricerca video.

I concetti più importanti messi in gioco nella video installazione possono essere riassunti per punti: Un'opera aperta che riflette sul rapporto immagine/suono/tempo/corpo. Nella sua complessità l'opera riflette su un tema unico declinato secondo diversi punti di vista più o meno profondi a volte con atteggiamento ironico altre con totale adesione.

Altro aspetto fondamentale è che il lavoro richiede allo spettatore una partecipazione attiva sia dal punto di vista mentale/emotivo che da un punto di vista fisico. Infatti solo spostandosi tra i monitor il visitatore può percepire il vero senso dell'opera.

L.P.: Cosa del lavoro dovrebbe essere preservato affinché non si perda il significato del lavoro.

M.S.: Innanzitutto la serie di video che compongono l'opera. Poi sarebbe importante che recuperassi gli appunti che riguardano la sequenza del montaggio di ciascuna delle tre raccolte video. In questi appunti sono previste le varie situazioni di simultaneità.

L.P.: Qual è secondo te il modo migliore di preservarne il significato?

M.S.: Il significato è insito nei video trasmessi ma anche nella cura dell'installazione all'interno dello spazio che la ospita.

Contesto

L.P.: Quali erano le circostanze in cui hai realizzato questo lavoro?

M.S.: Nel 1980 (se non sbaglio) l'attività video della galleria del Cavallino è terminata. Independentemente da ciò per me l'esperienza con il video sta passando in secondo piano rispetto al nuovo impegno teatrale. E' la fine di un'utopia. Crolla la possibilità riposta nel mezzo video come elemento di cambiamento del linguaggio artistico e sociale. La stagione della performance intesa

come possibilità di attraversamento dei linguaggi e smaterializzazione dell'opera a favore di una comunicazione aperta viene accantonata a favore di un ritorno alla tradizione promosso dalla Transavanguardia. In questa situazione si verifica un mio progressivo allontanamento dall'ambiente delle arti visive, dal lavoro dell'artista solitario passo ad un'esperienza di gruppo. Il 1980 è l'anno ufficiale di fondazione del Tam teatromusica, anche se le prime esperienze risalgono al 1978. La fondazione di un gruppo significa la condivisione di un nuovo progetto di arte/vita con altri artisti Pierangela Allegro e Laurent Dupont.

Con Pierangela la condivisione è totale: affetto, progetti artistici, nuove creazioni, vita, casa. Con l'attività teatrale avviene anche una apertura alla dimensione sociale. Alla fine degli anni '70 avevo iniziato, come grafico/illustratore, una collaborazione con il Comune di Venezia per la promozione di attività rivolte al mondo dell'infanzia, della scuola e di diverse iniziative rivolte ai bambini. In seguito anche attraverso il teatro abbiamo iniziato a portare nella scuola le nostre idee di rinnovamento del linguaggio artistico/teatrale. In quel periodo il nostro lavoro teatrale si divideva tra una ricerca rigorosa e radicale (Armoniche) e la produzione per l'infanzia

La mia propensione alla ricerca e al rinnovamento dei linguaggi rimane una costante ma non è più segregata al mondo dell'arte cerca di rivolgersi ad altri referenti e si fa meno elitaria.

L.P.: Qual era il ruolo del pubblico in quegli anni?

M.S.: Il pubblico è un termine che non mi piace utilizzare. È un po' come massa. Capisco che sia il termine per definire il referente generico della comunicazione ma io preferisco sempre parlare di spettatori, individui, magari molti, che reagiscono alle mie proposte in maniera individuale secondo la propria conoscenza, esperienza, sensibilità. È inimmaginabile che la reazione alle mie opere sia univoca. Ciò che mi sono sempre proposto di attivare con la creazione dei miei "oggetti comunicativi" è una reazione attiva dello spettatore.

Il pubblico è fatto di tanti diversi spettatori. Ci sono quelli che godono a vedere sempre le stesse cose, che non sopportano qualsiasi turbamento, che rifiutano di farsi mettere in crisi da qualcosa di inconsueto. E ci sono gli spettatori curiosi, alla ricerca di nuovi stimoli, disposti a fare un o sforzo per avvicinarsi ad un modo di comunicare che a volte li può mettere difficoltà.

Naturalmente è a queste persone che dedico il mio lavoro.

Negli anni a seconda del clima culturale che si respira il numero di questi individui cresce o diminuisce.

Alla fine degli anni '70 l'attenzione a nuove proposte era favorita dal fermento culturale e politico che si era sviluppato, con tante contraddizioni, nel corso del decennio. Ma la capacità di accogliere il nuovo è sempre legato ad un'avanguardia. Un nuovo linguaggio per poter essere apprezzato e condiviso da molti ha bisogno di tempo del tempo, forse molti anni. E questo come già detto, non è accaduto nel mondo dell'arte italiano a causa della improvvisa restaurazione portata dalla Transavanguardia.

L.P.: Chi ha commissionato il lavoro? Chi lo ha finanziato?

M.S.: Il lavoro mi è stato commissionato da Vittorio Fagone curatore della mostra "Camere incantate" allestita a Palazzo Reale per conto del Comune di Milano.

Vittorio conosceva il mio lavoro soprattutto quello legato alla produzione di film sperimentali.

Non ricordo di finanziamenti destinati direttamente a me. Come già mi era capitato più volte con diverse istituzioni ciò che mi veniva offerto era la possibilità di partecipare ad una mostra con la garanzia che l'organizzazione avrebbe provveduto all'allestimento dello spazio e soprattutto al recupero delle attrezzature tecniche necessarie. (Nel caso di Milano ricordo di essere stato ospitato

la notte seguente all'inaugurazione.)

Per la produzione dei video mi ero rivolto alla società Audio & Video legata a Paolo Cardazzo e non ricordo di aver pagato nemmeno il lavoro di Andrea Varisco in nome della lunga amicizia.

Copyright ed edizioni

L.P.: Ci sono versioni diverse di questo lavoro? Hai documentazioni delle altre volte in cui hai eseguito il lavoro/delle altre versioni del lavoro/diverse esposizioni dello stesso? Qual è la prima esibizione del lavoro? E' diversa da quella in questione? In quali occasione il lavoro è stato esposto/la performance è stata realizzata?

M.S.: Attualmente ci sono tutti i singoli video che compongono l'opera. Mancano invece i video montati in sequenza per le tre diverse trasmissioni. La video installazione è stata presentata esclusivamente a "Camere incantate" non esistono altre versioni dell'opera. Dopo il 1980 la video installazione non è mai stata esposta. I singoli video invece sono stati presentati in varie occasioni come opere monocolore.

L.P.: Come ti sei sentito riguardo ai modi in cui è stato esposto il tuo lavoro nel passato?

M.S.: A Palazzo reale il lavoro è stato esposto come l'avevo progettato. L'unico problema era determinato dalle dimensioni della stanza. L'ambiente era troppo piccolo perché si potesse verificare la possibilità che lo spettatore si avvicinasse e si potesse muovere tra i monitor. La distanza tra i monitor avrebbe dovuto essere molto più ampia per consentire il passaggio di un corpo all'interno della scacchiera.

L.P.: Quali sistemi di visualizzazione avete utilizzato? Sei stato contestato della modalità?

M.S.: La visualizzazione è stata realizzata con i nove monitor. Mi pare di ricordare che si trattasse di comuni televisori in uso a quell'epoca.

L.P.: C'è qualche materiale su questi che potrebbe richiedere chiarezza del copy-right? Quante copie del lavoro esistono? Chi è in possesso dell'originale? Esiste qualche contratto o scrittura privata ad attestarne la proprietà?

M.S.: Gli accordi con l'Audio&Video S.r.l. che ha cessato l'attività da molti anni non prevedevano un contratto. Era un rapporto di scambio. Ritengo di poter affermare che il *copyright* sia di Michele Sambin. Attualmente sono in possesso di video U-matic che contiene una delle tre sequenze che venivano trasmesse nella video installazione. Le altre due sono andate perdute durante alcune maldestre digitalizzazioni effettuate negli anni '90.

L.P.: Il video dovrebbe essere fatto vedere il *loop* o con un orario preciso di inizio e fine?

M.S.: Nell'installazione i tre video devono essere sincronizzati in modo tale che vengano rispettate le coincidenze previste dal montaggio generale. Nel caso di una riproposta sarà necessario ricostruire attraverso lo schema, che spero di trovare, la stessa sequenza rimontata in digitale. L'installazione non ha un inizio e una fine può quindi essere trasmessa in *loop*.

L.P.: Quali sono le attrezzature necessarie per la ri-esibizione del lavoro?

M.S.: Tre lettori, nove monitor a tubo catodico uguali, nove basi (h 90/100 cm) sulle quali appoggiare i monitor. Tre video digitalizzati e montati nella sequenza prestabilita.

L.P.: Quanta luce/che livello di luce vorresti nell'ambiente?

M.S.: Dipende molto dall'ambiente... tendenzialmente la quantità di luce deve consentire ai visitatori di aggirarsi tra i monitor senza pericolo, ma anche di percepire i monitor come fonte di luce. (Dipende anche dall'ambiente). Basi dovrebbero scomparire.

L.P.: Quali sono le specifiche dell'audio? Quale il volume dell'audio? C'è un piano per l'installazione? Come dovrebbe avere accesso al lavoro il pubblico? Dovrebbe essere in piedi o seduto?

M.S.: Per l'audio vengono utilizzati gli altoparlanti dei monitor (se di buona qualità), il volume è piuttosto sostenuto. Attualmente non esiste un piano per l'installazione ma non è un problema predisporlo. Il pubblico deve avere le due possibilità. Osservare l'insieme ad una certa distanza stando seduto (non prevedo però il posizionamento di sedgiole, preferisco delle sedute provvisorie come dei parallelepipedi orizzontali) e potersi muovere liberamente tra i monitor.

L.P.: Quale deve essere la grandezza dei monitor? Che altezza dovrebbero essere? Video-proiezione? Credi che la documentazione del lavoro dovrebbe essere mostrata?

M.S.: Non ricordo mai come funziona la dimensione in pollici. Il centro del monitor dovrebbe stare a circa 150 cm da terra. Si può immaginare un riallestimento in video proiezione ma in questo caso il progetto va ripensato in funzione dello spazio. Se ci fosse documentazione potrebbe essere esposta, ma attualmente non c'è.

4. Indice Schede delle opere (studi di caso)

A. Immagini per un video (Fassetta, 1979) [56]	190
<i>56-0. Scheda Madre/Opera</i>	<i>190</i>
<i>56-0.0 Scheda Figlia/Variante</i>	<i>194</i>
<i>56-0.0.0 Sotto-Scheda Figlia/Manifestazione</i>	<i>198</i>
<i>56-0.0.0.0 Sotto-Scheda Figlia/Versione</i>	<i>203</i>
<i>56-0.0.0.0 - copie</i>	<i>209</i>
B. Progetto Restituito (Celli e Sillani, 1976) [3]	210
<i>3-0. Scheda Madre/Opera</i>	<i>211</i>
<i>3-0.0 Scheda Figlia/Variante 0</i>	<i>215</i>
<i>3-0.1 Scheda Figlia/Variante 1</i>	<i>220</i>
<i>3-0.0.0 Sotto-Scheda Figlia/Manifestazione 0</i>	<i>225</i>
<i>3-0.0.1 Sotto-Scheda Figlia/Manifestazione 1</i>	<i>231</i>
<i>3-0.0.0.0 Sotto-Scheda Figlia/Versione 0</i>	<i>237</i>
<i>3-0.0.1.0 Sotto-Scheda Figlia/Versione 1</i>	<i>244</i>
<i>3-0.0.0.0 Copie</i>	<i>251</i>
C.1 Do You Remember this Movie? (Viola, 1979-1982) [31]	252
<i>31-0 Scheda Madre</i>	<i>253</i>
<i>31-0.0 Sotto-Scheda Figlia/Variante 0</i>	<i>257</i>
<i>31-0.0.0 Sotto-Scheda Figlia/Manifestazione 0</i>	<i>260</i>
<i>31-0.0.1 Sotto-Scheda Figlia/Manifestazione 1</i>	<i>265</i>
<i>31-0.0.0.0 Sotto-Scheda Figlia/Versione 0</i>	<i>270</i>
<i>31-0.0.0.1 Sotto-Scheda Figlia/Versione 1</i>	<i>276</i>
<i>31-0.0.0.0/1 Copie DAGMA</i>	<i>282</i>
C.2 I looked for..(da Alice 1977) (Viola, 1980) [14]	284
<i>14-0. Scheda Madre</i>	<i>284</i>
<i>14-0.0 Scheda Figlia/Variante 0</i>	<i>288</i>
D.1 Filarete (Sartorelli, 1976) [4]	295
<i>4-0. Scheda Madre</i>	<i>296</i>
<i>4-0.0 Scheda Figlia/Variante 0</i>	<i>300</i>
<i>4-0.0.0 Sotto-Scheda Figlia/Manifestazione 0</i>	<i>305</i>
<i>4-0.0.0.0 Sotto-Scheda Figlia/Versione 0</i>	<i>310</i>
<i>4-0.0.0.0/1 Copie DAGMA</i>	<i>316</i>
D.2 Trittico Filarete (Sartorelli, 1989) [7]	318
<i>7-0 Scheda Madre</i>	<i>318</i>
<i>7-0.0 Scheda Figlia/Variante [1988]</i>	<i>322</i>
E. Il tempo consuma (Sambin, 1980) [23]	326
<i>23-0. Scheda Madre</i>	<i>327</i>
<i>23-0.0 Scheda Figlia/Variante</i>	<i>331</i>

<i>23-0.1 Scheda Figlia/Variante 1</i>	<i>334</i>
<i>23-0.0.0 Sotto-Scheda Figlia/Manifestazione 0</i>	<i>343</i>
<i>23-0.0.0.0 Sotto-Scheda Figlia/Versione 0</i>	<i>348</i>
F. Video sonata (Ambrosini, 1978) [8]	354
<i>8-0. Scheda Madre</i>	<i>354</i>
<i>8-0.0 Scheda Figlia/Variante</i>	<i>358</i>
<i>8-0.1 Scheda Figlia/Variante</i>	<i>361</i>
<i>8-0.0.0 Sotto-Scheda Figlia/Manifestazione 0</i>	<i>365</i>
<i>8-0.0.0.0 Sotto-Scheda Figlia/Versione 0</i>	<i>370</i>
<i>8-0.0.0.0/1 Copie DAGMA</i>	<i>376</i>
G. Identità 1:1 (Sillani, 1979) [10]	377
<i>10-0. Scheda Madre</i>	<i>378</i>
<i>10-0.0 Scheda Figlia/Variante</i>	<i>381</i>

A. Immagini per un video (Fassetta, 1979) [56]

Video Monocanale, due varianti

56-0. Scheda Madre/Opera

0. CD

CD		CODICI	COMPILAZIONE	
	TSK	Tipo scheda	OAC	
	LIR	Livello catalogazione	P (Precatalogo)	
	NCT	CODICE UNIVOCO		
		NCTR	Codice Regione	Veneto [lista codici regioni]
		NCTN	Numero catalogo generale	N° di otto cifre assegnato dall'ICCD per ciascun bene catalogato. x. es 00000056
		NCTS	Suffisso	
	ESC	Ente schedatore	Laboratorio La Camera Ottica	
	ECP	Ente competente per tutela	?	

0. OG

OG		BENE CULTURALE	COMPILAZIONE	
	AMB	Ambito di tutela MiBACT	storico-artistico	
	CTG	Categoria	Media Art	
	OGT	DEFINIZIONE BENE		
		OGTD	Definizione	Video
		OGTV	Configurazione strutturale e di contesto	Opera Complessa
	OGD	DENOMINAZIONE		
		OGDT	Tipo	Attuale
		OGDN	Denominazione	Immagini per un video
		OGDA	Codice lingua	Italiano
		OGDR	Riferimento cronologico	1979
		OGDL	Luogo	Venezia
		OGDF	Fonte	Cartelli video e altra documentazione
		OGDS	Note	Ambito prima produzione: Venezia, Galleria del Cavallino

0. RV

<u>RVEL (livello relazione)</u>	<u>RSER (tipo relazione)</u>	<u>RSET (specifiche tipo relazione)</u>	<u>RSET (Tipo di scheda)</u>	<u>RSED (Definizione Bene)</u>	<u>RSEC (Id univoco scheda)</u>
--	-------------------------------------	--	-------------------------------------	---------------------------------------	--

56-0	equivale a		OAC	Video	56-0.0
56-0	è composto da	la parte audiovisiva corrisponde a	OAC	Video	56-0.0.0

0. AC (Scheda madre) [non sussistono altri codici]

0. RF (Identificativo RFID non rivelato)

0. LC (Localizzazione geografico-amministrativa - DA COMPILARE altri livelli)

0. LA (Altre localizzazioni geografico amministrative - DA COMPILARE altri livelli)

0. UB (Dati Patrimoniali/inventari/stime/collezioni - DA COMPILARE altri livelli)

0. GE (Georeferenziazione - DA COMPILARE altri livelli)

0. DT (Cronologia - DA COMPILARE altri livelli)

0. AU (Definizione Culturale)

AU			DEFINIZIONE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AUT		AUTORE/RESPONSABILITA'	
		AUTK	Codice univoco ICCD	Codice univoco ICCD
		AUTJ	Ente schedatore	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTH	Codice identificativo	Codice assegnato dall'ICCD (37 DAGMA)
		AUTN	Nome di persona o ente	Pier Paolo Fassetta
		AUTP	Tipo intestazione	Persona fisica
		AUTA	Indicazioni cronologiche	1948
		AUTR	Ruolo	Artista
		AUTY	Specifiche intervento	Creazione
	ATB		AMBITO CULTURALE	
		ATBD	Denominazione	Produzione del Cavallino
		ATBR	Ruolo	Produzione
		ATBM	Motivazione/fonte	L'opera è stata realizzata in collaborazione con Paolo Cardazzo e Andrea Varisco per il centro di produzione della galleria del Cavallino, Terzo Video-laboratorio, 14 gennaio-6 febbraio 1979

0. DA (Dati Analitici - DA COMPILARE altri livelli)

0. MT (Materia e tecnica - DA COMPILARE altri livelli)

0. UT (Utilizzazioni - DA COMPILARE altri livelli)

0. CO (Conservazione e Interventi)

CO			CONSERVAZIONE E INTERVENTI	
----	--	--	----------------------------	--

	STC		STATO DI CONSERVAZIONE	
		STCC	Stato di conservazione	Latenza
		STCN	Note	L'opera attualmente non è esposta in nessun luogo fisico in nessuna delle sue manifestazioni; per la parte audiovisiva digitale e analogica si veda schede relative
	RST		INTERVENTI	1
		RSTI	Tipo intervento	catalogazione preservativa
		RSTD	Riferimento cronologico	2016
		RSTT	Descrizione intervento	intervento con fini preservativi/conservativi
		RSTE	Ente responsabile	Università degli Studi di Udine
		RSTR	Ente finanziatore/sponsor	Università degli Studi di Udine
		RSTN	Responsabile dell'intervento/nome operatore	Lisa Parolo
		RSTO	Note	Coordinatore dell'intervento professoressa Cosetta G. Saba/ Direttore tecnico del laboratorio: Gianandrea Sasso

0. TU - (Condizione Giuridica e Provvedimenti di Tutela)

TU			CONDIZIONE GIURIDICA E PROVVEDIMENTI DI TUTELA	
	CDG		CONDIZIONE GIURIDICA	
		CDGG	Indicazione generica	Detenzione Privata
		CDGS	Indicazione specifica	Angelica Cardazzo
		CDGI	Indirizzo	...
		CDGN	Note	Angelica Cardazzo è in possesso dell'originale e del primo Master della componente audiovisiva dell'opera
	CPR		DIRITTI D'AUTORE	1
		CPRN	Nome	Pier Paolo Fassetta
		CPRI	Indirizzo
		CPRD	Data di scadenza

0. DO (Documentazione - DA COMPILARE altri livelli)

0. MS (mostre e altri eventi culturali - DA COMPILARE altri livelli, qui campo riassuntivo)

0. AD (Accesso ai dati)

AD			ACCESSO AI DATI	
	ADS		SPECIFICHE DI ACCESSO AI DATI	

		ADSP	Profilo di accesso	livello basso di riservatezza [1]
--	--	------	--------------------	--------------------------------------

0. CM (Certificazione e Gestione dei Dati - Informazioni relative all'ente e persona fisica che ha eseguito verifica dei contenuti immessi nella scheda)

0. AN (Annotazioni)

56-0.0 Scheda Figlia/Variante

0.0 CD

0.0 OG

OG			BENE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AMB		Ambito di tutela MiBACT	storico-artistico
	CTG		Categoria	Media Art
	OGT		DEFINIZIONE BENE	
		OGTD	Definizione	Video
		OGTT	Tipologia	Video-monocanale
		OGTP	Parte componente	
		OGTS	Classificazione/repertorio	
		OGTV	Configurazione strutturale e di contesto	Opera Complessa
	OGD		DENOMINAZIONE	
		OGDT	Tipo	Attuale
		OGDN	Denominazione	Immagini per un video
		OGDA	Codice lingua	Italiano
		OGDR	Riferimento cronologico	1979
		OGDL	Luogo	Venezia
		OGDF	Fonte	Cartelli video e altra documentazione
		OGDS	Note	Ambito prima produzione: Venezia, Galleria del Cavallino

0.0 RV

<u>RVEL (livello relazione)</u>	<u>RSER (tipo relazione)</u>	<u>RSET (specifiche tipo relazione)</u>	<u>RSET (Tipo di scheda)</u>	<u>RSED (Definizione Bene)</u>	<u>RSEC (Id univoco scheda)</u>
56-0.0	equivale a		OAC	Video	56-0
56-0.0	trasmette	la parte audiovisiva corrisponde a	OAC	Video	56-0.0.0

0.0 AC (Scheda madre) [non sussistono altri codici]

0.0 RF (Identificativo RFID non rivelato)

0.0 LC (Localizzazione geografico-amministrativa - DA COMPILARE altri livelli)

0.0 LA (Altre localizzazioni geografico amministrative - DA COMPILARE altri livelli)

0.0 UB (Dati Patrimoniali/inventari/stime/collezioni - DA COMPILARE altri livelli)

0.0 GE (Georeferenziazione - DA COMPILARE altri livelli)

0.0 DT (Cronologia - DA COMPILARE altri livelli)**0.0 AU (Definizione Culturale)**



AU			DEFINIZIONE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AUT		AUTORE/RESPONSABILITA'	
		AUTK	Codice univoco ICCD	Codice univoco ICCD
		AUTJ	Ente schedatore	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTH	Codice identificativo	Codice assegnato dall'ICCD (37 DAGMA)
		AUTN	Nome di persona o ente	Pier Paolo Fassetta
		AUTP	Tipo intestazione	Persona fisica
		AUTA	Indicazioni cronologiche	1948
		AUTR	Ruolo	Artista
		AUTY	Specifiche intervento	Creazione
	ATB		AMBITO CULTURALE	
		ATBD	Denominazione	Produzione del Cavallino
		ATBR	Ruolo	Produzione
		ATBM	Motivazione/fonte	L'opera è stata realizzata in collaborazione con Paolo Cardazzo e Andrea Varisco per il centro di produzione della galleria del Cavallino, Terzo Video-laboratorio, 14 gennaio-6 febbraio 1979

0.0 DA (Dati Analitici - DA COMPILARE altri livelli)**0.0 MT (Materia e tecnica - DA COMPILARE altri livelli)****0.0 UT (Utilizzazioni - DA COMPILARE altri livelli)****0.0 CO (Conservazione e Interventi)****0.0 TU - (Condizione Giuridica e Provvedimenti di Tutela)**

TU			CONDIZIONE GIURIDICA E PROVVEDIMENTI DI TUTELA	
	CDG		CONDIZIONE GIURIDICA	
		CDGG	Indicazione generica	Detenzione Privata
		CDGS	Indicazione specifica	Angelica Cardazzo
		CDGI	Indirizzo	...
		CDGN	Note	Angelica Cardazzo è in possesso dell'originale e del primo Master della componente audiovisiva dell'opera
	CPR		DIRITTI D'AUTORE	1
		CPRN	Nome	Pier Paolo Fassetta

		CPRI	Indirizzo
		CPRD	Data di scadenza

0.0 DO (Documentazione - DA COMPILARE altri livelli)

DO			DOCUMENTAZIONE	
	FTA		DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA	
		FTAN	Codice identificativo	ARCHIVIO_CAV_1979_FASS [CARTELLA]
		FTAX	Genere	documentazione allegata in parte
		FTAP	Tipo	positivo b/n
		FTAF	Formato	13x18
		FTAM	Titolo/didascalia	Personale Fassetta 1979 Cavallino
		FTAA	Autore	Paolo Cardazzo
		FTAD	Riferimento cronologico	1979
		FTAE	Ente proprietario	Privato
		FTAC	Collocazione	Archivio Cavallino/Fondazione Cini
		FTAK	Nome file digitale	-
Anteprima IIMM				
Anteprima IMM				
	FNT		FONTI E DOCUMENTI	
		FNTI	Codice identificativo	ARCHIVIO_CAV_1979_FASS [CARTELLA]
		FNTX	Genere	documentazione allegata in parte
		FNTP	Tipo	Carteggi progettazione mostra
		FNTT	Denominazione/titolo	

		FNTA	Autore	Paolo Cardazzo/Paolo Fassetta
		FNTD	Riferimento cronologico	
		FNTN	Nome archivio	1979
		FNTS	Collocazione	Privato
		FNTF	Foglio/carta	Archivio Cavallino/Fondazione Cini
	BIB		BIBLIOGRAFIA	
		BIBR	Abbreviazione	[Non sussiste]
		BIBK	Codice univoco ICCD	[Non sussiste]
		BIBJ	Ente schedatore	[Non sussiste]
		BIBH	Codice identificativo	[Non sussiste]
		BIBX	Genere	Catalogo
		BIBF	Tipo	868° Mostra al Cavallino/30 marzo/25 aprile 1979
		BIBM	Riferimento bibliografico completo	
		BIBN	Note	in consultazione presso biblioteca ASAC (Venezia) e Fondazioni Cini (Venezia)

0.0 MS (mostre e altri eventi culturali - DA COMPILARE altri livelli, qui campo riassuntivo)

MS			MOSTRE/ALTRI EVENTI CULTURALI	
	MST		MOSTRA/EVENTO CULTURALE	1
		MSTI	Tipo	Mostra Personale
		MSTT	Titolo/denominazione	868° mostra del cavallino
		MSTE	Ente/soggetto organizzatore	Galleria del Cavallino/ Paolo Cardazzo
		MSTL	Luogo, sede espositiva, data	Venezia, Galleria del Cavallino, 30 marzo-25 aprile 1979
		MSTS	Note	L'opera è stata allestita all'interno degli spazi della galleria su video monocanale [Cfr., 56-0.0

0.0 AD (Accesso ai dati)

AD			ACCESSO AI DATI	
	ADS		SPECIFICHE DI ACCESSO AI DATI	
		ADSP	Profilo di accesso	livello basso di riservatezza [1]

0.0 CM (Certificazione e Gestione dei Dati - Informazioni relative all'ente e persona fisica che ha eseguito verifica dei contenuti immessi nella scheda)

0.0 AN (Annotazioni)

56-0.0.0 Sotto-Scheda Figlia/Manifestazione

0.0.0 CD

0.0.0 OG

OG		BENE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AMB	Ambito di tutela MiBACT	storico-artistico
	CTG	Categoria	Media Art
	OGT	DEFINIZIONE BENE	
	OGTD	Definizione	Video
	OGTT	Tipologia	Video-monocanale
	OGTP	Parte componente	Master
	OGTV	Configurazione strutturale e di contesto	Opera Complessa
	OGD	DENOMINAZIONE	
	OGDT	Tipo	Attuale
	OGDN	Denominazione	Immagini per un video
	OGDA	Codice lingua	Italiano
	OGDR	Riferimento cronologico	1979
	OGDL	Luogo	Venezia
	OGDF	Fonte	Cartelli video e altra documentazione
	OGDS	Note	Ambito prima produzione: Venezia, Galleria del Cavallino

0.0.0 RV

<u>RVEL (livello relazione)</u>	<u>RSER (tipo relazione)</u>	<u>RSET (specifiche tipo relazione)</u>	<u>RSET (Tipo di scheda)</u>	<u>RSED (Definizione Bene)</u>	<u>RSEC (Id univoco scheda)</u>
56-0.0.0	è trasmesso in	la parte audiovisiva corrisponde a	OAC	Video	56-0.0
56-0.0.0	è la migrazione di		OAC	Video	56-0.0.0.0

0.0.0 AC (Scheda madre) [non sussistono altri codici]

AC		ALTRI CODICI	COMPILAZIONE
	ACC	CODICE SCHEDA - ALTRI ENTI	
	ACCE	Ente/soggetto responsabile	Università degli Studi di Udine
	ACCC	Codice identificativo	0096-RM-0014_6
	ACCP	Progetto di riferimento	Digitalizzazione e video-preservazione del fondo video analogico della galleria del Cavallino
	ACCS	Note	Il codice fa riferimento al Master realizzato a partire dalla copia conservativa 0096-RO-0014

		ACCW	Indirizzo web	http://web.uniud.it/
	ACC		CODICE SCHEDA - ALTRI ENTI	
		ACCE	Ente/soggetto responsabile	Paolo Cardazzo/Galleria del Cavallino
		ACCC	Codice identificativo	93_6
		ACCP	Progetto di riferimento	Catalogazione archivio
		ACCW	Indirizzo web	http://web.uniud.it/

0.0.0 RF (Identificativo RFID non rivelato)

0.0.0 LC (Localizzazione geografico-amministrativa - DA COMPILARE altri livelli)

LC			LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO - AMMINISTRATIVA LOCALIZZAZIONE	COMPILAZIONE
	PVC			
		PVCS	Stato	Italia
		PVCR	Regione	Veneto
		PVCP	Provincia	Venezia
		PVCC	Comune	Venezia
		PVCL	Località	Venezia
		PVCI	Indirizzo	Archivio Cavallino—
	LDC		COLLOCAZIONE SPECIFICA	
		LDCT	Tipologia contenitore fisico	Hard Disk
		LDCQ	Qualificazione contenitore fisico	
		LDCN	Denominazione contenitore fisico	HDD_CAVALLINO
		LDCF	Uso contenitore fisico	Conservazione/supporto
		LDCK	Codice contenitore fisico	—
	LDI		SITO INTERNET	
		LDII	Indirizzo	http://www.edizionicavallino.it/

0.0.0 LA (Altre localizzazioni geografico amministrative - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0 UB (Dati Patrimoniali/inventari/stime/collezioni - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0 GE (Georeferenziazione - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0 DT (Cronologia - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0 AU (Definizione Culturale)

AU			DEFINIZIONE CULTURALE	COMPILAZIONE
----	--	--	-----------------------	--------------

	AUT		AUTORE/RESPONSABILITA'	
		AUTK	Codice univoco ICCD	Codice univoco ICCD
		AUTJ	Ente schedatore	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTH	Codice identificativo	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTN	Nome di persona o ente	Università degli Studi di Udine
		AUTP	Tipo intestazione	Ente Pubblico
		AUTA	Indicazioni cronologiche	2014
		AUTR	Ruolo	conservazione/video-oreservazione
		AUTY	Specifiche intervento	Creazione

0.0.0 DA (Dati Analitici - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0 MT (Materia e tecnica - DA COMPILARE altri livelli)

MT			DATI TECNICI	COMPILAZIONE
	MTC		MATERIA E TECNICA	
		MTCP	Riferimento alla parte	Master digitale
		MTCM	Materia	Apple Pro Res 422 H
		MTCT	Tecnica	Da trasmettere in copia accesso H246 - monitor a tubo catodico/col
		MTCS	Note	La parte fa riferimento al dispositivo di riproduzione originale
	MIS		MISURE	
		MISP	Riferimento alla parte	Master digitale
		MISZ	Tipo di misura	Durata
		MISU	Unità di misura	hh:mm:ss:ms
		MISM	valore	00:04:13:09
AGGUNTE DAGMA				
MARK-IN				00:28:13:00
MARK-OUT				00:32:26:09
Anteprima				
AGGIUNTE DA DCA				

Wrapper format		Video
Codec		.mov
PAL/SECAM/NTSC		PAL/b/n
Uncompressed/ Compressed		Uncompressed
Bit Depth		16 bits/48KHz
Frame size		720x576
Frame rate		25fps
Frame type		interlacing
Field Order		-
Frame Aspect Ratio		4:3
File name		0096-RM-0014_6/56-0.0.0

0.0.0 UT (Utilizzazioni - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0 CO (Conservazione e Interventi - DA COMPILARE altri livelli)

CO			CONSERVAZIONE E INTERVENTI	
	STC		STATO DI CONSERVAZIONE	
		STCC	Stato di conservazione	Buono
		STCN	Note	Il Master è stato prodotto secondo il protocollo elaborato dal Laboratorio La Camera Ottica dell'Università degli Studi di Udine
	RST		INTERVENTI	1
		RSTP	Riferimento alla parte	Master
		RSTI	Tipo intervento	Estrapolazione da copia conservativa in formato non compresso
		RSTD	Riferimento cronologico	2014
		RSTT	Descrizione intervento	Intervento con fini preservativi/ conservativi
		RSTE	Ente responsabile	Laboratorio La Camera Ottica
		RSTR	Ente finanziatore/sponsor	Università degli Studi di Udine
		RSTN	Responsabile dell'intervento/nome operatore	Lisa Parolo

0.0.0 TU - (Condizione Giuridica e Provvedimenti di Tutela)

TU			CONDIZIONE GIURIDICA E PROVVEDIMENTI DI TUTELA	
	CDG		CONDIZIONE GIURIDICA	
		CDGG	Indicazione generica	Detenzione Privata
		CDGS	Indicazione specifica	Angelica Cardazzo

		CDGI	Indirizzo	...
		CDGN	Note	Angelica Cardazzo è in possesso dell'originale e del primo Master della componente audiovisiva dell'opera
	CPR		DIRITTI D'AUTORE	1
		CPRN	Nome	Pier Paolo Fassetta
		CPRI	Indirizzo
		CPRD	Data di scadenza

0.0.0 DO (Documentazione - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0 MS (mostre e altri eventi culturali - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0 AD (Accesso ai dati)

AD			ACCESSO AI DATI	
	ADS		SPECIFICHE DI ACCESSO AI DATI	
		ADSP	Profilo di accesso	livello basso di riservatezza [1]

0.0.0 CM (Certificazione e Gestione dei Dati - Informazioni relative all'ente e persona fisica che ha eseguito verifica dei contenuti immessi nella scheda)

0.0.0 AN (Annotazioni)

56-0.0.0.0 Sotto-Scheda Figlia/Versione

0.0.0.0 CD

0.0.0.0 OG

OG			BENE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AMB		Ambito di tutela MiBACT	storico-artistico
	CTG		Categoria	Media Art
	OGT		DEFINIZIONE BENE	
		OGTD	Definizione	Video
		OGTT	Tipologia	Video-monocanale
		OGTP	Parte componente	Nastro magnetico analogico
		OGTV	Configurazione strutturale e di contesto	Opera Complessa
	OGD		DENOMINAZIONE	
		OGDT	Tipo	Attuale
		OGDN	Denominazione	Immagini per un video
		OGDA	Codice lingua	Italiano
		OGDR	Riferimento cronologico	1979
		OGDL	Luogo	Venezia
		OGDF	Fonte	Cartelli video e altra documentazione
		OGDS	Note	Ambito prima produzione: Venezia, Galleria del Cavallino

0.0.0.0 RV

<u>RVEL (livello relazione)</u>	<u>RSER (tipo relazione)</u>	<u>RSET (specifiche tipo relazione)</u>	<u>RSET (Tipo di scheda)</u>	<u>RSED (Definizione Bene)</u>	<u>RSEC (Id univoco scheda)</u>
56-0.0.0.0	è in relazione con	è la copia conservativa di	OAC	Video	56-0.0.0
56-0.0.0.0	è la copia di		OAC	Video	56-0.0.0.1

0.0.0.0 AC (Scheda madre) [non sussistono altri codici]

0.0.0.0 RF (Identificativo RFID non rivelato)

0.0.0.0 LC (Localizzazione geografico-amministrativa - DA COMPILARE altri livelli)

LC			LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO - AMMINISTRATIVA LOCALIZZAZIONE	COMPILAZIONE
	PVC			
		PVCS	Stato	Italia

		PVCR	Regione	Veneto
		PVCP	Provincia	Venezia
		PVCC	Comune	Venezia
		PVCL	Località	Venezia
		PVCI	Indirizzo	Archivio Cavallino—
	LDC		COLLOCAZIONE SPECIFICA	
		LDCT	Tipologia contenitore fisico	Sede Archivio del Cavallino
		LDCQ	Qualificazione contenitore fisico	
		LDCN	Denominazione contenitore fisico	
		LDCF	Uso contenitore fisico	Conservazione temporanea
		LDCK	Codice contenitore fisico	—
	LDI		SITO INTERNET	
		LDII	Indirizzo	http://www.edizionicavallino.it/

0.0.0.0 LA (Altre localizzazioni geografico amministrative - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0.0 UB (Dati Patrimoniali/inventari/stime/collezioni - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0.0 GE (Georeferenziazione - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0.0 DT (Cronologia - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0.0 AU (Definizione Culturale)

AU			DEFINIZIONE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AUT		AUTORE/RESPONSABILITA'	
		AUTK	Codice univoco ICCD	Codice univoco ICCD
		AUTJ	Ente schedatore	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTH	Codice identificativo	Codice assegnato dall'ICCD (37 DAGMA)
		AUTN	Nome di persona o ente	Pier Paolo Fassetta
		AUTP	Tipo intestazione	Persona fisica
		AUTA	Indicazioni cronologiche	1948
		AUTR	Ruolo	Artista
		AUTY	Specifiche intervento	Creazione
	ATB		AMBITO CULTURALE	
		ATBD	Denominazione	Produzione del Cavallino
		ATBR	Ruolo	Produzione

		ATBM	Motivazione/fonte	L'opera è stata realizzata in collaborazione con Paolo Cardazzo e Andrea Varisco per il centro di produzione della galleria del Cavallino, Terzo Video-laboratorio, 14 gennaio-6 febbraio 1979
--	--	------	-------------------	--

0.0.0.0 DA (Dati Analitici - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0.0 MT (Materia e tecnica - DA COMPILARE altri livelli)

MT			DATI TECNICI	COMPILAZIONE
	MTC		MATERIA E TECNICA	
		MTCP	Riferimento alla parte	Nastro magnetico analogico
		MTCM	Materia/Carrier Type & Format	Cassetta U-matic Memorex - UCA60 60min/0096-LO-0087
		MTCT	Tecnica	Trasmesso e prodotto con U-Matic Sony VP-7040
		MTCS	Note	
	MIS		MISURE	
		MISP	Riferimento alla parte	Nastro magnetico analogico
		MISZ	Tipo di misura	Durata
		MISU	Unità di misura	hh:mm:ss:ms
		MISM	valore	00:40:19:09
AGGIUNTE DA DCA				
			Carrier Type & Format	Cassetta U-matic Memorex - UCA60 60min/0096-LO-0087
			Colour Sistem	PAL/b/n
			Soundtrack	si
			Quality Analysis	by a subcontractor (Laboratorio la camera Ottica)
			Age	30 anni
			Duration	00:40:19:09
			Type of digitale file	video file/0096-RO-0014

0.0.0.0 UT (Utilizzazioni - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0.0 CO (Conservazione e Interventi)

CO			CONSERVAZIONE E INTERVENTI	
	STC		STATO DI CONSERVAZIONE	
		STCC	Stato di conservazione	Buono
	RST		INTERVENTI	1
		RSTP	Riferimento alla parte	nastro magnetico analogico
		RSTI	Tipo intervento	migrazione digitale

		RSTD	Riferimento cronologico	2014
		RSTT	Descrizione intervento	intervento con fini preservativi/ conservativi
		RSTE	Ente responsabile	Laboratorio La Camera Ottica
		RSTR	Ente finanziatore/sponsor	Università degli Studi di Udine
		RSTN	Responsabile dell'intervento/nome operatore	Lisa Parolo
		RSTO	Note	Coordinatore dell'intervento professoressa Cosetta G. Saba/ Direttore tecnico del laboratorio: Gianandrea Sasso
	RST		INTERVENTI	2
		RSTP	Riferimento alla parte	nastro magnetico analogico
		RSTI	Tipo intervento	migrazione digitale
		RSTD	Riferimento cronologico	2001
		RSTT	Descrizione intervento	intervento con finalità d'accesso
		RSTN	Responsabile dell'intervento/nome operatore	Paolo Cardazzo
		RSTO	Note	Digitalizzazione finalizzata alla creazione di DVD poi diffusi tra gli artisti
	RST		INTERVENTI	3
		RSTP	Riferimento alla parte	nastro magnetico analogico
		RSTI	Tipo intervento	migrazione analogica
		RSTD	Riferimento cronologico	fine anni novanta
		RSTT	Descrizione intervento	intervento con finalità d'accesso
		RSTN	Responsabile dell'intervento/nome operatore	Paolo Cardazzo
		RSTO	Note	Migrazione da U-Matic a VHS

0.0.0.0 TU - (Condizione Giuridica e Provvedimenti di Tutela)

TU			CONDIZIONE GIURIDICA E PROVVEDIMENTI DI TUTELA	
	CDG		CONDIZIONE GIURIDICA	
		CDGG	Indicazione generica	Detenzione Privata
		CDGS	Indicazione specifica	Angelica Cardazzo
		CDGI	Indirizzo	...
		CDGN	Note	Angelica Cardazzo è in possesso dell'originale e del primo Master della componente audiovisiva dell'opera
	CPR		DIRITTI D'AUTORE	1
		CPRN	Nome	Pier Paolo Fassetta

		CPRI	Indirizzo
		CPRD	Data di scadenza

0.0.0.0 DO (Documentazione - DA COMPILARE altri livelli)

DO			DOCUMENTAZIONE	
	FTA		DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA	
		FTAN	Codice identificativo	0096-LO-0014 [Cartella DAGMA]
		FTAX	Genere	documentazione allegata in parte
		FTAP	Tipo	fotografia digitale
		FTAF	Formato	immagine JPEG
		FTAM	Titolo/didaschia	documentazione fotografica oggetto 0096-LO-0087
		FTAA	Autore	Caterina Pagano
		FTAD	Riferimento cronologico	2014
		FTAE	Ente proprietario	Università degli Studi di Udine
		FTAC	Collocazione	Laboratorio La Camera Ottica
		FTAK	Nome file digitale	0096-LO-0014_1/2/3/4/5
Anteprima IIMM				
Anteprima IIMM				
	DRA		DOCUMENTAZIONE GRAFICA E CARTOGRAFICA	
		DRAN	Codice identificativo	[Non sussiste]
		DRAX	Genere	Disegni
		DRAT	Tipo	documentazione allegata in parte
		DRA M	Denominazione/titolo	disegni/schizzi preparatori
		DRAA	Autore	Pier Paolo Fassetta
		DRAD	Riferimento cronologico	1979
		DRAE	Ente proprietario	Pier Paolo Fassetta
		DRAC	Collocazione	Archivio dell'artista
		DRAK	Nome file digitale	[Non sussiste]

		DRAY	Gestione diritti	Pier Paolo Fassetta
		DRAO	Note	I disegni mostrano come l'artista pensava di disporre le fotografie e i disegni realizzati per facilitare le riprese in video
Anteprima IIMM				
Anteprima IIMM				

0.0.0.0 MS (mostre e altri eventi culturali - Livello Variante)

0.0.0.0 AD (Accesso ai dati)

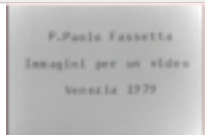
AD			ACCESSO AI DATI	
	ADS		SPECIFICHE DI ACCESSO AI DATI	
		ADSP	Profilo di accesso	livello basso di riservatezza [1]

0.0.0 CM (Certificazione e Gestione dei Dati - Informazioni relative all'ente e persona fisica che ha eseguito verifica dei contenuti immessi nella scheda)

0.0.0 AN (Annotazioni)

56-0.0.0.0 - copie

DAGMA	Presenza	Titolo	BN Col	Durata verificata	Stato	Suono	Master finale	Conservativa	MASTER
0096-RO-0014	Sì	Immagini per un video	b/n	00:04:13:09	Buono	s	0096-RM-0014_6	56-0.0.0.0	56-0.0.0
0096-RO-0043		Immagini per un video						56-0.0.0.2	
0096-RO-0087	Sì	Immagini per un video	b/n	00:03:42:09	Buono	S		56-0.0.0.1	

	DAGMA	Titolo	Durata verificata	Stato	Master finale	CARTELLI
DO - Cartelli	0096-RO-0014	Immagini per un video	00:04:13:09	Buono	0096-RM-0014_6	
	0096-RO-0087	Immagini per un video	00:03:42:09	Buono		

B. Progetto Restituito (Celli e Sillani, 1976) [3]

Video-monocanale/doppia versione,

L'opera si trova in una doppia versione; la prima realizzazione risale all'inizio del 1976, è realizzata nello studio Celli Tognon; la seconda è fatta nel 1977 alla Galleria del Cavallino. Le due versioni sono molto simili, le sezioni del video sono composte nello stesso ordine e le parti performative – anche verbali - svolte dagli artisti sono eseguite nello stesso modo. Le due versioni differiscono nella parte concernente le immagini da pellicola e da diapositiva; si tratta, di fatto, di due diverse modalità di ripresa dell'immagine filmica/fotografica. Il risultato delle riprese è più nitido nel secondo video, il montaggio è fatto attraverso l'utilizzo di mixer video. Probabilmente questo è il motivo per cui viene realizzata la seconda versione che, secondo Sillani, è quella ufficiale che deve essere mostrata al pubblico. Nonostante questo la versione che viene mostrata al pubblico è la prima in entrambi i casi perché al tempo delle esposizioni la seconda versione non era ancora stata realizzata.

3-0. Scheda Madre/Opera

0. CD

CD		CODICI	COMPILAZIONE
	TSK	Tipo scheda	OAC
	LIR	Livello catalogazione	P (Precatalogo)
	NCT	CODICE UNIVOCO	
	NCTR	Codice Regione	Veneto [lista codici regioni]
	NCTN	Numero catalogo generale	N° di otto cifre assegnato dall'ICCD per ciascun bene catalogato. x. es 00000003
	NCTS	Suffisso	
	ESC	Ente schedatore	Laboratorio La Camera Ottica
	ECP	Ente competente per tutela	?

0. OG

OG		BENE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AMB	Ambito di tutela MiBACT	storico-artistico
	CTG	Categoria	Media Art
	OGT	DEFINIZIONE BENE	
	OGTD	Definizione	Video
	OGTV	Configurazione strutturale e di contesto	Opera Complessa
	OGD	DENOMINAZIONE	1
	OGDT	Tipo	storica
	OGDN	Denominazione	Piccolo Sillani rappresenta Luciano Celli Progetto restituito n. 1 Osservazioni sulle architetture dello studio Celli Tognon
	OGDA	Codice lingua	Italiano
	OGDR	Riferimento cronologico	1975-76
	OGDL	Luogo	Venezia
	OGDF	Fonte	Cartelli video e altra documentazione
	OGDS	Note	Ambito prima produzione: Trieste, Studio d'architettura Celli e Tognon
	OGD	DENOMINAZIONE	2
	OGDT	Tipo	attuale
	OGDN	Denominazione	Piccolo Sillani Rappresenta Luciano Celli. Pro- getto Restituito. Osservazioni sulle architetture dello studio Celli e Tognon

		OGDA	Codice lingua	Italiano
		OGDR	Riferimento cronologico	1977
		OGDL	Luogo	Venezia
		OGDF	Fonte	Cartelli video e altra documentazione
		OGDS	Note	Ambito seconda produzione: Venezia, Galleria del Cavallino

0. RV

<u>RVEL (livello relazione)</u>	<u>RSER (tipo relazione)</u>	<u>RSET (specifiche tipo relazione)</u>	<u>RSET (Tipo di scheda)</u>	<u>RSED (Definizione Bene)</u>	<u>RSEC (Id univoco scheda)</u>
3-0	equivale a		OAC	Video	3-0.0
3-0	equivale a	la parte audiovisiva corrisponde a	OAC	Video	3-0.0.0

0. AC (Scheda madre) [non sussistono altri codici]

0. RF (Identificativo RFID non rivelato)

0. LC (Localizzazione geografico-amministrativa - DA COMPILARE altri livelli)

0. LA (Altre localizzazioni geografico amministrative - DA COMPILARE altri livelli)

0. UB (Dati Patrimoniali/inventari/stime/collezioni - DA COMPILARE altri livelli)

0. GE (Georeferenziazione - DA COMPILARE altri livelli)

0. DT (Cronologia - DA COMPILARE altri livelli)

0. AU (Definizione Culturale)

AU		DEFINIZIONE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AUT	AUTORE/RESPONSABILITA'	1
	AUTK	Codice univoco ICCD	Codice univoco ICCD
	AUTJ	Ente schedatore	Codice assegnato dall'ICCD
	AUTH	Codice identificativo	Codice assegnato dall'ICCD (13 DAGMA)
	AUTN	Nome di persona o ente	Luciano Celli
	AUTP	Tipo intestazione	Persona fisica
	AUTA	Indicazioni cronologiche	1940
	AUTR	Ruolo	Artista/Architetto
	AUTY	Specifiche intervento	Creazione
	AUT	AUTORE/RESPONSABILITA'	2
	AUTK	Codice univoco ICCD	Codice univoco ICCD

		AUTJ	Ente schedatore	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTH	Codice identificativo	Codice assegnato dall'ICCD (36 DAGMA)
		AUTN	Nome di persona o ente	Mario Dejarran Sillani
		AUTP	Tipo intestazione	Persona fisica
		AUTA	Indicazioni cronologiche	1940
		AUTR	Ruolo	Artista/Fotografo
		AUTY	Specifiche intervento	Creazione
	ATB		AMBITO CULTURALE	
		ATBD	Denominazione	Produzione del Cavallino
		ATBR	Ruolo	Produzione
		ATBM	Motivazione/fonte	L'opera è stata realizzata in collaborazione con Paolo Cardazzo nel 1976

0. DA (Dati Analitici - DA COMPILARE altri livelli)

0. MT (Materia e tecnica - DA COMPILARE altri livelli)

0. UT (Utilizzazioni - DA COMPILARE altri livelli)

0. CO (Conservazione e Interventi)

CO			CONSERVAZIONE E INTERVENTI	
	STC		STATO DI CONSERVAZIONE	
		STCC	Stato di conservazione	Latenza
		STCN	Note	L'opera attualmente non è esposta in nessun luogo fisico in nessuna delle sue manifestazioni; per la parte audiovisiva digitale e analogica si veda schede relative
	RST		INTERVENTI	1
		RSTI	Tipo intervento	catalogazione preservativa
		RSTD	Riferimento cronologico	2016
		RSTT	Descrizione intervento	intervento con fini preservativi/conservativi
		RSTE	Ente responsabile	Università degli Studi di Udine
		RSTR	Ente finanziatore/sponsor	Università degli Studi di Udine
		RSTN	Responsabile dell'intervento/nome operatore	Lisa Parolo
		RSTO	Note	Coordinatore dell'intervento professoressa Cosetta G. Saba/ Direttore tecnico del laboratorio: Gianandrea Sasso

0. TU - (Condizione Giuridica e Provvedimenti di Tutela)

TU			CONDIZIONE GIURIDICA E PROVVEDIMENTI DI TUTELA	
----	--	--	--	--

CDG		CONDIZIONE GIURIDICA	
	CDGG	Indicazione generica	Detenzione Privata
	CDGS	Indicazione specifica	Angelica Cardazzo
	CDGI	Indirizzo	...
	CDGN	Note	Angelica Cardazzo è in possesso dell'originale e del primo Master della componente audiovisiva dell'opera
	CPR	DIRITTI D'AUTORE	1
	CPRN	Nome	Luciano Celli
	CPRI	Indirizzo
	CPRD	Data di scadenza
	CPR	DIRITTI D'AUTORE	2
	CPRN	Nome	Mario Dejaran Sillani
	CPRI	Indirizzo
	CPRD	Data di scadenza

0. DO (Documentazione - DA COMPILARE altri livelli)

0. MS (mostre e altri eventi culturali - DA COMPILARE altri livelli, qui campo riassuntivo)

0. AD (Accesso ai dati)

AD		ACCESSO AI DATI	
	ADS	SPECIFICHE DI ACCESSO AI DATI	
	ADSP	Profilo di accesso	livello basso di riservatezza [1]

0. CM (Certificazione e Gestione dei Dati - Informazioni relative all'ente e persona fisica che ha eseguito verifica dei contenuti immessi nella scheda)

0. AN (Annotazioni)

3-0.0 Scheda Figlia/Variante 0

0.0 CD

0.0 OG

OG			BENE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AMB		Ambito di tutela MiBACT	storico-artistico
	CTG		Categoria	Media Art
	OGT		DEFINIZIONE BENE	
		OGTD	Definizione	Video
		OGTT	Tipologia	Video-monocanale
		OGTP	Parte componente	
		OGTV	Configurazione strutturale e di contesto	Opera Complessa
		OGTV	Configurazione strutturale e di contesto	Opera Complessa
	OGD		DENOMINAZIONE	1
		OGDT	Tipo	storica
		OGDN	Denominazione	Piccolo Sillani rappresenta Luciano Celli Progetto restituito n. 1 <i>Osservazioni sulle architetture dello studio Celli Tognon</i>
		OGDA	Codice lingua	Italiano
		OGDR	Riferimento cronologico	1975-76
		OGDL	Luogo	Venezia
		OGDF	Fonte	Cartelli video e altra documentazione
		OGDS	Note	Ambito prima produzione: Trieste, Studio d'architettura Celli e Tognon

0.0 RV

<u>RVEL (livello relazione)</u>	<u>RSER (tipo relazione)</u>	<u>RSET (specifiche tipo relazione)</u>	<u>RSET (Tipo di scheda)</u>	<u>RSED (Definizione Bene)</u>	<u>RSEC (Id univoco scheda)</u>
3-0.0	equivale a		OAC	Video	3-0
3-0.0	trasmette	la parte audiovisiva corrisponde a	OAC	Video	3-0.0.0
3-0.0	è una versione di		OAC	Video	3-0.0.1

0.0 AC (Scheda madre) [non sussistono altri codici]

0.0 RF (Identificativo RFID non rivelato)

0.0 LC (Localizzazione geografico-amministrativa - DA COMPILARE altri livelli)

0.0 LA (Altre localizzazioni geografico amministrative - DA COMPILARE altri livelli)**0.0 UB (Dati Patrimoniali/inventari/stime/collezioni - DA COMPILARE altri livelli)****0.0 GE (Georeferenziazione - DA COMPILARE altri livelli)****0.0 DT (Cronologia - DA COMPILARE altri livelli)****0.0 AU (Definizione Culturale)**

AU			DEFINIZIONE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AUT		AUTORE/RESPONSABILITA'	1
		AUTK	Codice univoco ICCD	Codice univoco ICCD
		AUTJ	Ente schedatore	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTH	Codice identificativo	Codice assegnato dall'ICCD (13 DAGMA)
		AUTN	Nome di persona o ente	Luciano Celli
		AUTP	Tipo intestazione	Persona fisica
		AUTA	Indicazioni cronologiche	1940
		AUTR	Ruolo	Artista/Architetto
		AUTY	Specifiche intervento	Creazione
	AUT		AUTORE/RESPONSABILITA'	2
		AUTK	Codice univoco ICCD	Codice univoco ICCD
		AUTJ	Ente schedatore	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTH	Codice identificativo	Codice assegnato dall'ICCD (36 DAGMA)
		AUTN	Nome di persona o ente	Mario Dejarran Sillani
		AUTP	Tipo intestazione	Persona fisica
		AUTA	Indicazioni cronologiche	1940
		AUTR	Ruolo	Artista/Fotografo
		AUTY	Specifiche intervento	Creazione
	ATB		AMBITO CULTURALE	
		ATBD	Denominazione	Produzione del Cavallino
		ATBR	Ruolo	Produzione
		ATBM	Motivazione/fonte	L'opera è stata realizzata in collaborazione con Paolo Cardazzo nel 1976

0.0 DA (Dati Analitici - DA COMPILARE altri livelli)**0.0 MT (Materia e tecnica - DA COMPILARE altri livelli)****0.0 UT (Utilizzazioni - DA COMPILARE altri livelli)****0.0 CO (Conservazione e Interventi)**

0.0 TU - (Condizione Giuridica e Provvedimenti di Tutela)

TU			CONDIZIONE GIURIDICA E PROVVEDIMENTI DI TUTELA	
	CDG		CONDIZIONE GIURIDICA	
		CDGG	Indicazione generica	Detenzione Privata
		CDGS	Indicazione specifica	Angelica Cardazzo
		CDGI	Indirizzo	...
		CDGN	Note	Angelica Cardazzo è in possesso dell'originale e del primo Master della componente audiovisiva dell'opera
	CPR		DIRITTI D'AUTORE	1
		CPRN	Nome	Luciano Celli
		CPRI	Indirizzo
		CPRD	Data di scadenza
	CPR		DIRITTI D'AUTORE	2
		CPRN	Nome	Mario Dejaran Sillani
		CPRI	Indirizzo
		CPRD	Data di scadenza

0.0 DO (Documentazione - DA COMPILARE altri livelli)

DO			DOCUMENTAZIONE	
	FTA		DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA	
		FTAN	Codice identificativo	ARCHIVIO_CAV_1976_Celli e Sillani [CARTELLA]
		FTAX	Genere	documentazione allegata in parte
		FTAP	Tipo	positivo b/n
		FTAF	Formato	13x18
		FTAM	Titolo/didascalia	Personale Celli e Sillani 1976 Cavallino
		FTAA	Autore	Paolo Cardazzo
		FTAD	Riferimento cronologico	1976
		FTAE	Ente proprietario	Privato
		FTAC	Collocazione	Archivio Cavallino/Fondazione Cini
		FTAK	Nome file digitale	-



Anteprima IMM			
	FNT	FONTI E DOCUMENTI	
	FNTI	Codice identificativo	ARCHIVIO_CAV_1976_Celli e Sillani [CARTELLA]
	FNTX	Genere	documentazione allegata in parte
	FNTP	Tipo	Carteggi vari
	FNTT	Denominazione/titolo	
	FNTA	Autore	Paolo Cardazzo/artisti
	FNTD	Riferimento cronologico	
	FNTN	Nome archivio	1979
	FNTS	Collocazione	Privato
	FNTF	Foglio/carta	Archivio Cavallino/Fondazione Cini
	BIB	BIBLIOGRAFIA	
	BIBR	Abbreviazione	[Non sussiste]
	BIBK	Codice univoco ICCD	[Non sussiste]
	BIBJ	Ente schedatore	[Non sussiste]
	BIBH	Codice identificativo	[Non sussiste]
	BIBX	Genere	Catalogo
	BIBF	Tipo	823° Mostra al Cavallino 22 aprile 1976 <i>Celli&Piccolo. Azione e videotape</i>
	BIBM	Riferimento bibliografico completo	
	BIBN	Note	in consultazione presso biblioteca ASAC (Venezia) e Fondazioni Cini (Venezia)

0.0 MS (mostre e altri eventi culturali - DA COMPILARE)

MS		MOSTRE/ALTRI EVENTI CULTURALI	
	MST	MOSTRA/EVENTO CULTURALE	1
	MSTI	Tipo	Mostra Collettiva
	MSTT	Titolo/denominazione	823° mostra del Cavallino/ Videotape e azione

		MSTE	Ente/soggetto organizzatore	Galleria del Cavallino/ Paolo Cardazzo
		MSTL	Luogo, sede espositiva, data	Venezia, Galleria del Cavallino, 22 aprile-14 maggio 1976
		MSTS	Note	L'opera è stata allestita all'interno degli spazi della galleria su video monocanale [Cfr., 3-0.0]

0.0 AD (Accesso ai dati)

AD			ACCESSO AI DATI	
	ADS		SPECIFICHE DI ACCESSO AI DATI	
		ADSP	Profilo di accesso	livello basso di riservatezza [1]

0.0 CM (Certificazione e Gestione dei Dati - Informazioni relative all'ente e persona fisica che ha eseguito verifica dei contenuti immessi nella scheda)

0.0 AN (Annotazioni)

3-0.1 Scheda Figlia/Variante 1

0.1 CD

0.1 OG

OG			BENE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AMB		Ambito di tutela MiBACT	storico-artistico
	CTG		Categoria	Media Art
	OGT		DEFINIZIONE BENE	
		OGTD	Definizione	Video
		OGTT	Tipologia	Video-monocanale
		OGTP	Parte componente	
		OGTV	Configurazione strutturale e di contesto	Opera Complessa
		OGTV	Configurazione strutturale e di contesto	Opera Complessa
	OGD		DENOMINAZIONE	1
		OGDT	Tipo	storica
		OGDN	Denominazione	Piccolo Sillani rappresenta Luciano Celli Progetto restituito n. 1 <i>Osservazioni sulle architetture dello studio Celli Tognon</i>
		OGDA	Codice lingua	Italiano
		OGDR	Riferimento cronologico	1975-76
		OGDL	Luogo	Venezia
		OGDF	Fonte	Cartelli video e altra documentazione
		OGDS	Note	Ambito prima produzione: Trieste, Studio d'architettura Celli e Tognon

0.1 RV

<u>RVEL (livello relazione)</u>	<u>RSER (tipo relazione)</u>	<u>RSET (specifiche tipo relazione)</u>	<u>RSET (Tipo di scheda)</u>	<u>RSED (Definizione Bene)</u>	<u>RSEC (Id univoco scheda)</u>
3-0.1	è una variante di		OAC	Video	3-0.0
3-0.1	trasmette	la parte audiovisiva corrisponde a	OAC	Video	3-0.0.0

0.1 AC (Scheda madre) [non sussistono altri codici]

0.1 RF (Identificativo RFID non rivelato)

0.1 LC (Localizzazione geografico-amministrativa - DA COMPILARE altri livelli)

0.1 LA (Altre localizzazioni geografico amministrative - DA COMPILARE altri livelli)

0.1 UB (Dati Patrimoniali/inventari/stime/collezioni - DA COMPILARE altri livelli)

0.1 GE (Georeferenziazione - DA COMPILARE altri livelli)**0.1 DT (Cronologia - DA COMPILARE altri livelli)****0.1 AU (Definizione Culturale)**

AU			DEFINIZIONE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AUT		AUTORE/RESPONSABILITA'	1
		AUTK	Codice univoco ICCD	Codice univoco ICCD
		AUTJ	Ente schedatore	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTH	Codice identificativo	Codice assegnato dall'ICCD (13 DAGMA)
		AUTN	Nome di persona o ente	Luciano Celli
		AUTP	Tipo intestazione	Persona fisica
		AUTA	Indicazioni cronologiche	1940
		AUTR	Ruolo	Artista/Architetto
		AUTY	Specifiche intervento	Creazione
	AUT		AUTORE/RESPONSABILITA'	2
		AUTK	Codice univoco ICCD	Codice univoco ICCD
		AUTJ	Ente schedatore	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTH	Codice identificativo	Codice assegnato dall'ICCD (36 DAGMA)
		AUTN	Nome di persona o ente	Mario Dejarran Sillani
		AUTP	Tipo intestazione	Persona fisica
		AUTA	Indicazioni cronologiche	1940
		AUTR	Ruolo	Artista/Fotografo
		AUTY	Specifiche intervento	Creazione
	ATB		AMBITO CULTURALE	
		ATBD	Denominazione	Produzione del Cavallino
		ATBR	Ruolo	Produzione
		ATBM	Motivazione/fonte	L'opera è stata realizzata in collaborazione con Paolo Cardazzo nel 1976


0.1 DA (Dati Analitici - DA COMPILARE altri livelli)**0.1 MT (Materia e tecnica - DA COMPILARE altri livelli)****0.1 UT (Utilizzazioni - DA COMPILARE altri livelli)****0.1 CO (Conservazione e Interventi)****0.1 TU - (Condizione Giuridica e Provvedimenti di Tutela)**

TU			CONDIZIONE GIURIDICA E PROVVEDIMENTI DI TUTELA	
----	--	--	--	--

	CDG		CONDIZIONE GIURIDICA	
		CDGG	Indicazione generica	Detenzione Privata
		CDGS	Indicazione specifica	Angelica Cardazzo
		CDGI	Indirizzo	...
		CDGN	Note	Angelica Cardazzo è in possesso dell'originale e del primo Master della componente audiovisiva dell'opera
	CPR		DIRITTI D'AUTORE	1
		CPRN	Nome	Luciano Celli
		CPRI	Indirizzo
		CPRD	Data di scadenza
	CPR		DIRITTI D'AUTORE	2
		CPRN	Nome	Mario Dejaran Sillani
		CPRI	Indirizzo
		CPRD	Data di scadenza

0.1 DO (Documentazione - DA COMPILARE altri livelli)

DO			DOCUMENTAZIONE	
	FTA		DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA	
		FTAN	Codice identificativo	ARCHIVIO_ Sillani_1976_Galleria Tommaseo [CARTELLA]
		FTAX	Genere	documentazione allegata in parte
		FTAP	Tipo	positivo b/n
		FTAF	Formato	13x18
		FTAM	Titolo/didasalia	Personale Celli e Sillani Galleria Tommaseo, Trieste, 1976
		FTAA	Autore	Paolo Cardazzo
		FTAD	Riferimento cronologico	1976
		FTAE	Ente proprietario	Privato
		FTAC	Collocazione	ARCHIVIO_ Sillani
		FTAK	Nome file digitale	-

Anteprima IIMM				
Anteprima IMM				
	FNT	FONTI E DOCUMENTI		
	FNTI	Codice identificativo	ARCHIVIO_Sillani_1976_Galleria Tommaseo [CARTELLA]	documentazione allegata in parte
	FNTX	Genere		
	FNTP	Tipo		Invito all'evento
	FNTT	Denominazione/titolo		
	FNTA	Autore		Galleria Tommaseo
	FNTD	Riferimento cronologico		
	FNTN	Nome archivio		1976
	FNTS	Collocazione		Privato
	FNTF	Foglio/carta		ARCHIVIO_Sillani
Anteprima IMM				
	BIB	BIBLIOGRAFIA		
	BIBR	Abbreviazione		[Non sussiste]
	BIBK	Codice univoco ICCD		[Non sussiste]
	BIBJ	Ente schedatore		[Non sussiste]
	BIBH	Codice identificativo		[Non sussiste]
	BIBX	Genere		Catalogo
	BIBF	Tipo		Galleria d'Arte Tommaseo, 10,11,12,13 maggio 1976 <i>Celli&Piccolo. Azione e videotape</i>
	BIBM	Riferimento bibliografico completo		
	BIBN	Note		in consultazione presso biblioteca ASAC (Venezia) e Fondazioni Cini (Venezia)

0.1 MS (mostre e altri eventi culturali - DA COMPILARE)

MS			MOSTRE/ALTRI EVENTI CULTURALI	
	MST		MOSTRA/EVENTO CULTURALE	2
		MSTI	Tipo	Mostra Collettiva
		MSTT	Titolo/denominazione	Azione e Videotape
		MSTE	Ente/soggetto organizzatore	Galleria Tommaseo
		MSTL	Luogo, sede espositiva, data	Via Canalpiccolo, Trieste
		MSTS	Note	L'opera è stata allestita all'interno degli spazi della galleria su video monocanale [Cfr., 3-0.1]

0.1 AD (Accesso ai dati)

AD			ACCESSO AI DATI	
	ADS		SPECIFICHE DI ACCESSO AI DATI	
		ADSP	Profilo di accesso	livello basso di riservatezza [1]

0.1 CM (Certificazione e Gestione dei Dati - Informazioni relative all'ente e persona fisica che ha eseguito verifica dei contenuti immessi nella scheda)**0.1 AN (Annotazioni)**

3-0.0.0 Sotto-Scheda Figlia/Manifestazione 0

0.0.0 CD

0.0.0 OG

OG			BENE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AMB		Ambito di tutela MiBACT	storico-artistico
	CTG		Categoria	Media Art
	OGT		DEFINIZIONE BENE	
		OGTD	Definizione	Installazione
		OGTV	Configurazione strutturale e di contesto	Opera Complessa
	OGD		DENOMINAZIONE	
		OGDT	Tipo	Attuale/storico
		OGDN	Denominazione	Do you remember this film?
		OGDA	Codice lingua	Italiano
		OGDR	Riferimento cronologico	1979
		OGDL	Luogo	Venezia
		OGDF	Fonte	Cartelli video e altra documentazione
		OGDS	Note	Ambito prima produzione: Venezia, Galleria del Cavallino
	OGD		DENOMINAZIONE	
		OGDT	Tipo	Attribuito
		OGDN	Denominazione	Do you remember this movie?
		OGDA	Codice lingua	Italiano
		OGDR	Riferimento cronologico	
		OGDL	Luogo	Venezia
		OGDF	Fonte	Fonti storiografiche recenti
		OGDS	Note	Ambito prima produzione: Venezia, Galleria del Cavallino. L'artista dichiara di aver modificato il titolo in seguito su suggerimento di Gabriella Cardazzo perché movie era più confacente al significato che l'artista voleva dare in inglese al termine.

0.0.0 RV

<u>RVEL (livello relazione)</u>	<u>RSER (tipo relazione)</u>	<u>RSET (specifiche tipo relazione)</u>	<u>RSET (Tipo di scheda)</u>	<u>RSED (Definizione Bene)</u>	<u>RSEC (Id univoco scheda)</u>
3-0.0.0 [0096-RM-0062_1]	equivale a		OAC	Video	3-0.0.0.0 [0096-RO-0062]

3-0.0.0 [0096-RM-0062_1]	è trasmesso in	la parte audiovisiva corrisponde a	OAC	Video	3-0.0
3-0.0.0 [0096-RM-0062_1]	è trasmesso in	la parte audiovisiva corrisponde a	OAC	Video	3-0.1
3-0.0.0 [0096-RM-0062_1]	è una versione di		OAC	Video	3-0.0.1 [0096-RM-0053_1]

0.0.0 AC (Scheda madre)

AC			ALTRI CODICI	COMPILAZIONE
	ACC		CODICE SCHEDA - ALTRI ENTI	
		ACCE	Ente/soggetto responsabile	Università degli Studi di Udine
		ACCC	Codice identificativo	0096-RM-0062_1
		ACCP	Progetto di riferimento	Digitalizzazione e video-preservazione del fondo video analogico della galleria del Cavallino
		ACCS	Note	Il codice fa riferimento al Master realizzato a partire dalla copia conservativa 0096-RO-0062
		ACCW	Indirizzo web	http://web.uniud.it/
	ACC		CODICE SCHEDA - ALTRI ENTI	
		ACCE	Ente/soggetto responsabile	Paolo Cardazzo/Galleria del Cavallino
		ACCC	Codice identificativo	201_1
		ACCP	Progetto di riferimento	Catalogazione archivio
		ACCW	Indirizzo web	http://web.uniud.it/

0.0.0 RF (Identificativo RFID non rivelato)

0.0.0 LC (Localizzazione geografico-amministrativa - DA COMPILARE altri livelli)

LC			LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO - AMMINISTRATIVA LOCALIZZAZIONE	COMPILAZIONE
	PVC			
		PVCS	Stato	Italia
		PVCR	Regione	Veneto
		PVCP	Provincia	Venezia
		PVCC	Comune	Venezia
		PVCL	Località	Venezia
		PVCI	Indirizzo	Archivio Cavallino—
	LDC		COLLOCAZIONE SPECIFICA	
		LDCT	Tipologia contenitore fisico	Hard Disk
		LDCQ	Qualificazione contenitore fisico	

		LDCN	Denominazione contenitore fisico	HDD_CAVALLINO
		LDCF	Uso contenitore fisico	Conservazione/supporto
		LDCK	Codice contenitore fisico	---
	LDI		SITO INTERNET	
		LDII	Indirizzo	http://www.edizionicavallino.it/

0.0.0 LA (Altre localizzazioni geografico amministrative - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0 UB (Dati Patrimoniali/inventari/stime/collezioni - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0 GE (Georeferenziazione - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0 DT (Cronologia - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0 AU (Definizione Culturale)

AU			DEFINIZIONE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AUT		AUTORE/RESPONSABILITA'	
		AUTK	Codice univoco ICCD	Codice univoco ICCD
		AUTJ	Ente schedatore	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTH	Codice identificativo	Codice assegnato dall'ICCD (37 DAGMA)
		AUTN	Nome di persona o ente	Università degli Studi di Udine
		AUTP	Tipo intestazione	Ente Pubblico
		AUTA	Indicazioni cronologiche	2014
		AUTR	Ruolo	conservazione/video-oreservazione
		AUTY	Specifiche intervento	Creazione

0.0.0 DA (Dati Analitici - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0 MT (Materia e tecnica - DA COMPILARE altri livelli)

MT			DATI TECNICI	COMPILAZIONE
	MTC		MATERIA E TECNICA	
		MTCP	Riferimento alla parte	Master digitale
		MTCM	Materia	Apple Pro Res 422 H
		MTCT	Tecnica	Da trasmettere in copia accesso H246 - monitor a tubo catodico/col
		MTCS	Note	La parte fa riferimento al dispositivo di riproduzione originale
	MIS		MISURE	
		MISP	Riferimento alla parte	Master digitale
		MISZ	Tipo di misura	Durata

	MISU	Unità di misura	hh:mm:ss:ms
	MISM	Valore	00:22:17:51
AGGUNTE DAGMA			
MARK-IN			00:00:04:00
MARK-OUT			00:22:22:09
Anteprima			
Anteprima			
AGGIUNTE DA DCA			
Wrapper format			Video
Codec			.mov
PAL/SECAM/NTSC			PAL/b/n
Uncompressed/ Compressed			Uncompressed
Bith Depth			16 bits/48KHz
Frame size			720x576
Frame rate			25fps
Frame type			interlacing
Field Order			-
Frame Aspect Ratio			4:3
File name			0096-RM-0062_1/3-0.0.0

0.0.0 UT (Utilizzazioni - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0 CO (Conservazione e Interventi - DA COMPILARE altri livelli)

CO			CONSERVAZIONE E INTERVENTI	
	STC		STATO DI CONSERVAZIONE	
		STCC	Stato di conservazione	Buono
		STCN	Note	Il Master è stato prodotto secondo il protocollo elaborato dal Laboratorio La Camera Ottica dell'Università degli Studi di Udine

	RST		INTERVENTI	1
		RSTP	Riferimento alla parte	Master
		RSTI	Tipo intervento	Estrapolazione da copia conservativa in formato non compresso
		RSTD	Riferimento cronologico	2014
		RSTT	Descrizione intervento	Intervento con fini preservativi/conservativi
		RSTE	Ente responsabile	Laboratorio La Camera Ottica
		RSTR	Ente finanziatore/sponsor	Università degli Studi di Udine
		RSTN	Responsabile dell'intervento/nome operatore	Lisa Parolo

0.0.0 TU - (Condizione Giuridica e Provvedimenti di Tutela)

TU			CONDIZIONE GIURIDICA E PROVVEDIMENTI DI TUTELA	
	CDG		CONDIZIONE GIURIDICA	
		CDGG	Indicazione generica	Detenzione Privata
		CDGS	Indicazione specifica	Angelica Cardazzo
		CDGI	Indirizzo	...
		CDGN	Note	Angelica Cardazzo è in possesso dell'originale e del primo Master della componente audiovisiva dell'opera
	CPR		DIRITTI D'AUTORE	1
		CPRN	Nome	Luciano Celli
		CPRI	Indirizzo
		CPRD	Data di scadenza
	CPR		DIRITTI D'AUTORE	2
		CPRN	Nome	Mario Dejaran Sillani
		CPRI	Indirizzo
		CPRD	Data di scadenza

0.0.0 DO (Documentazione - VEDI ANTEPRIMA CARTELLI)

0.0.0 MS (mostre e altri eventi culturali - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0 AD (Accesso ai dati)

AD			ACCESSO AI DATI	
	ADS		SPECIFICHE DI ACCESSO AI DATI	
		ADSP	Profilo di accesso	livello basso di riservatezza [1]

0.0.0 CM (Certificazione e Gestione dei Dati - Informazioni relative all'ente e persona fisica)

che ha eseguito verifica dei contenuti immessi nella scheda)

0.0.0 AN (Annotazioni)

3-0.0.1 Sotto-Scheda Figlia/Manifestazione 1

0.0.1 CD

0.0.1 OG

OG			BENE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AMB		Ambito di tutela MiBACT	storico-artistico
	CTG		Categoria	Media Art
	OGT		DEFINIZIONE BENE	
		OGTD	Definizione	Video
		OGTT	Tipologia	Video-monocanale
		OGTP	Parte componente	MASTER
		OGTV	Configurazione strutturale e di contesto	Opera Complessa
		OGTV	Configurazione strutturale e di contesto	Opera Complessa
	OGD		DENOMINAZIONE	2
		OGDT	Tipo	attuale
		OGDN	Denominazione	Piccolo Sillani Rappresenta Luciano Celli. Progetto Restituito. Osservazioni sulle architetture dello studio Celli e Tognon
		OGDA	Codice lingua	Italiano
		OGDR	Riferimento cronologico	1977
		OGDL	Luogo	Venezia
		OGDF	Fonte	Cartelli video e altra documentazione
		OGDS	Note	Ambito seconda produzione: Venezia, Galleria del Cavallino

0.0.1 RV

<u>RVEL (livello relazione)</u>	<u>RSER (tipo relazione)</u>	<u>RSET (specifiche tipo relazione)</u>	<u>RSET (Tipo di scheda)</u>	<u>RSED (Definizione Bene)</u>	<u>RSEC (Id univoco scheda)</u>
3-0.0.1 [0096-RM-0053_1]	equivale a		OAC	Video	3-0.0.1.0 [0096-RO-0053]
3-0.0.1 [0096-RM-0053_1]	è una versione di		OAC	Video	3-0.0.0 [0096-RM-0062_1]

0.0.1 AC (Scheda madre) [non sussistono altri codici]

AC			ALTRI CODICI	COMPILAZIONE
	ACC		CODICE SCHEDA - ALTRI ENTI	
		ACCE	Ente/soggetto responsabile	Università degli Studi di Udine
		ACCC	Codice identificativo	0096-RM-0053_1

		ACCP	Progetto di riferimento	Digitalizzazione e video-preservazione del fondo video analogico della galleria del Cavallino
		ACCS	Note	Il codice fa riferimento al Master realizzato a partire dalla copia conservativa 0096-RO-0053
		ACCW	Indirizzo web	http://web.uniud.it/
	ACC		CODICE SCHEDA - ALTRI ENTI	
		ACCE	Ente/soggetto responsabile	Paolo Cardazzo/Galleria del Cavallino
		ACCC	Codice identificativo	188_1
		ACCP	Progetto di riferimento	Catalogazione archivio
		ACCW	Indirizzo web	http://web.uniud.it/

0.0.1 RF (Identificativo RFID non rivelato)

0.0.1 LC (Localizzazione geografico-amministrativa - DA COMPILARE altri livelli)

LC			LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO - AMMINISTRATIVA LOCALIZZAZIONE	COMPILAZIONE
	PVC			
		PVCS	Stato	Italia
		PVCR	Regione	Veneto
		PVCP	Provincia	Venezia
		PVCC	Comune	Venezia
		PVCL	Località	Venezia
		PVCI	Indirizzo	Archivio Cavallino—
	LDC		COLLOCAZIONE SPECIFICA	
		LDCT	Tipologia contenitore fisico	Hard Disk
		LDCQ	Qualificazione contenitore fisico	
		LDCN	Denominazione contenitore fisico	HDD_CAVALLINO
		LDCF	Uso contenitore fisico	Conservazione/supporto
		LDCK	Codice contenitore fisico	—
	LDI		SITO INTERNET	
		LDII	Indirizzo	http://www.edizionicavallino.it/

0.0.1 LA (Altre localizzazioni geografico amministrative - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.1 UB (Dati Patrimoniali/inventari/stime/collezioni - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.1 GE (Georeferenziazione - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.1 DT (Cronologia - DA COMPILARE altri livelli)

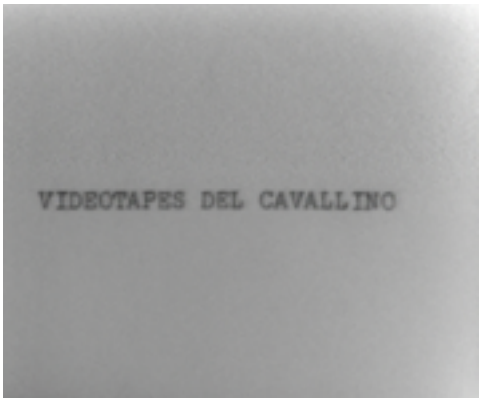
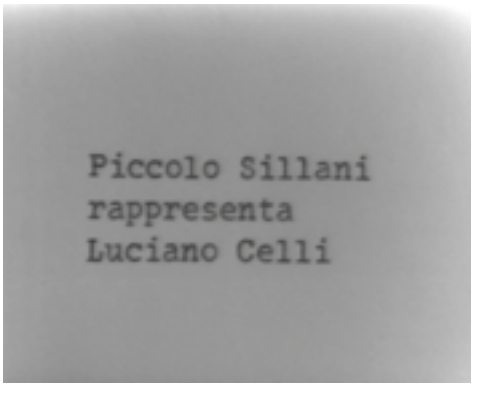
0.0.1 AU (Definizione Culturale)


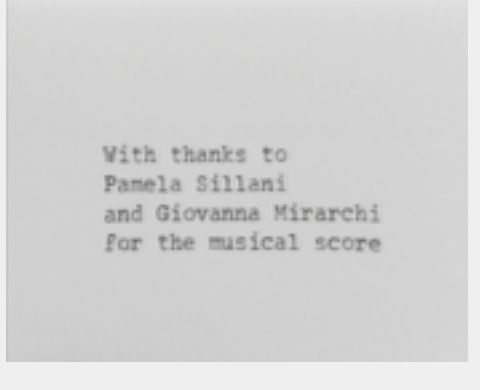
AU			DEFINIZIONE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AUT		AUTORE/RESPONSABILITA'	
		AUTK	Codice univoco ICCD	Codice univoco ICCD
		AUTJ	Ente schedatore	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTH	Codice identificativo	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTN	Nome di persona o ente	Università degli Studi di Udine
		AUTP	Tipo intestazione	Ente Pubblico
		AUTA	Indicazioni cronologiche	2014
		AUTR	Ruolo	conservazione/video-preservazione
		AUTY	Specifiche intervento	Creazione

0.0.1 DA (Dati Analitici - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.1 MT (Materia e tecnica - DA COMPILARE altri livelli)

MT			DATI TECNICI	COMPILAZIONE
	MTC		MATERIA E TECNICA	
		MTCP	Riferimento alla parte	Master digitale
		MTCM	Materia	Apple Pro Res 422 H
		MTCT	Tecnica	Da trasmettere in copia accesso H246 - monitor a tubo catodico/col
		MTCS	Note	La parte fa riferimento al dispositivo di riproduzione originale
	MIS		MISURE	
		MISP	Riferimento alla parte	Master digitale
		MISZ	Tipo di misura	Durata
		MISU	Unità di misura	hh:mm:ss:ms
		MISM	Valore	00:20:00:12
AGGUNTE DAGMA				
MARK-IN				00:00:12:21
MARK-OUT				00:20:12:09

Anteprima		
-----------	---	--

Anteprima		
-----------	---	--

AGGIUNTE DA DCA		
Wrapper format		Video
Codec		.mov
PAL/SECAM/NTSC		PAL/b/n
Uncompressed/ Compressed		Uncompressed
Bith Depth		16 bits/48KHz
Frame size		720x576
Frame rate		25fps
Frame type		interlacing
Field Order		-
Frame Aspect Ratio		4:3
File name		0096-RM-0053_1/3-0.0.0

0.0.1 UT (Utilizzazioni - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.1 CO (Conservazione e Interventi - DA COMPILARE altri livelli)

CO			CONSERVAZIONE E INTERVENTI	
	STC		STATO DI CONSERVAZIONE	
		STCC	Stato di conservazione	Buono

		STCN	Note	Il Master è stato prodotto secondo il protocollo elaborato dal Laboratorio La Camera Ottica dell'Università degli Studi di Udine
	RST		INTERVENTI	1
		RSTP	Riferimento alla parte	Master
		RSTI	Tipo intervento	Estrapolazione da copia conservativa in formato non compresso
		RSTD	Riferimento cronologico	2014
		RSTT	Descrizione intervento	Intervento con fini preservativi/conservativi
		RSTE	Ente responsabile	Laboratorio La Camera Ottica
		RSTR	Ente finanziatore/sponsor	Università degli Studi di Udine
		RSTN	Responsabile dell'intervento/nome operatore	Lisa Parolo

0.0.1 TU - (Condizione Giuridica e Provvedimenti di Tutela)

TU			CONDIZIONE GIURIDICA E PROVVEDIMENTI DI TUTELA	
	CDG		CONDIZIONE GIURIDICA	
		CDGG	Indicazione generica	Detenzione Privata
		CDGS	Indicazione specifica	Angelica Cardazzo
		CDGI	Indirizzo	...
		CDGN	Note	Angelica Cardazzo è in possesso dell'originale e del primo Master della componente audiovisiva dell'opera
	CPR		DIRITTI D'AUTORE	1
		CPRN	Nome	Luciano Celli
		CPRI	Indirizzo
		CPRD	Data di scadenza
	CPR		DIRITTI D'AUTORE	2
		CPRN	Nome	Mario Dejaran Sillani
		CPRI	Indirizzo
		CPRD	Data di scadenza

0.0.0 DO (Documentazione - VEDI ANTEPRIMA CARTELLI)

0.0.1 MS (mostre e altri eventi culturali - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.1 AD (Accesso ai dati)

AD			ACCESSO AI DATI	
	ADS		SPECIFICHE DI ACCESSO AI DATI	

		ADSP	Profilo di accesso	livello basso di riservatezza [1]
--	--	------	--------------------	--------------------------------------

0.0.1 CM (Certificazione e Gestione dei Dati - Informazioni relative all'ente e persona fisica che ha eseguito verifica dei contenuti immessi nella scheda)

0.0.1 AN (Annotazioni)

3-0.0.0.0 Sotto-Scheda Figlia/Versione 0

0.0.0.0 CD

0.0.0.0 OG

OG			BENE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AMB		Ambito di tutela MiBACT	storico-artistico
	CTG		Categoria	Media Art
	OGT		DEFINIZIONE BENE	
		OGTD	Definizione	Video
		OGTT	Tipologia	Video-monocanale
		OGTP	Parte componente	Nastro magnetico analogico
		OGTV	Configurazione strutturale e di contesto	Opera Complessa
	OGD		DENOMINAZIONE	1
		OGDT	Tipo	storica
		OGDN	Denominazione	Piccolo Sillani rappresenta Luciano Celli Progetto restituito n. 1 <i>Osservazioni sulle architetture dello studio Celli Tognon</i>
		OGDA	Codice lingua	Italiano
		OGDR	Riferimento cronologico	1975-76
		OGDL	Luogo	Venezia
		OGDF	Fonte	Cartelli video e altra documentazione
		OGDS	Note	Ambito prima produzione: Trieste, Studio d'architettura Celli e Tognon

0.0.0.0 RV

<u>RVEL (livello relazione)</u>	<u>RSER (tipo relazione)</u>	<u>RSET (specifiche tipo relazione)</u>	<u>RSET (Tipo di scheda)</u>	<u>RSED (Definizione Bene)</u>	<u>RSEC (Id univoco scheda)</u>
3-0.0.0.0 [0096-IO-0062]	è la copia	la parte audiovisiva corrisponde a	OAC	Video	3-0.0.0
3-0.0.0.0	è la copia di		OAC	Video	3-0.0.0.1 [0069]
3-0.0.0.0	è in relazione con	è una versione di	OAC	Video	3-0.0.1.0 [0053]

0.0.0.0 AC (Scheda madre) [non sussistono altri codici]

AC			ALTRI CODICI	COMPILAZIONE
	ACC		CODICE SCHEDA - ALTRI ENTI	
		ACCE	Ente/soggetto responsabile	Università degli Studi di Udine

		ACCC	Codice identificativo	0096-IO-0062
		ACCP	Progetto di riferimento	Digitalizzazione e video-preservazione del fondo video analogico della galleria del Cavallino
		ACCS	Note	Il codice fa riferimento all'oggetto fisico a partire dal quale è stata realizzata la copia conservativa 0096-RO-0062
		ACCW	Indirizzo web	http://web.uniud.it/
	ACC		CODICE SCHEDA - ALTRI ENTI	
		ACCE	Ente/soggetto responsabile	Paolo Cardazzo/Galleria del Cavallino
		ACCC	Codice identificativo	201
		ACCP	Progetto di riferimento	Catalogazione archivio
		ACCS	Note	Il codice fa riferimento all'oggetto fisico
		ACCW	Indirizzo web	http://web.uniud.it/

0.0.0.0 RF (Identificativo RFID non rivelato)

0.0.0.0 LC (Localizzazione geografico-amministrativa - DA COMPILARE altri livelli)

LC			LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO - AMMINISTRATIVA	COMPILAZIONE
	PVC		LOCALIZZAZIONE	
		PVCS	Stato	Italia
		PVCR	Regione	Veneto
		PVCP	Provincia	Venezia
		PVCC	Comune	Venezia
		PVCL	Località	Venezia
		PVCI	Indirizzo	Archivio Cavallino—
	LDC		COLLOCAZIONE SPECIFICA	
		LDCT	Tipologia contenitore fisico	Sede Archivio del Cavallino
		LDCQ	Qualificazione contenitore fisico	
		LDCN	Denominazione contenitore fisico	
		LDCF	Uso contenitore fisico	Conservazione temporanea
		LDCK	Codice contenitore fisico	—
	LDI		SITO INTERNET	
		LDII	Indirizzo	http://www.edizionicavallino.it/

0.0.0.0 LA (Altre localizzazioni geografico amministrative - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0.0 UB (Dati Patrimoniali/inventari/stime/collezioni - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0.0 GE (Georeferenziazione - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0.0 DT (Cronologia - DA COMPILARE altri livelli)**0.0.0.0 AU (Definizione Culturale)**

AU			DEFINIZIONE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AUT		AUTORE/RESPONSABILITA'	1
		AUTK	Codice univoco ICCD	Codice univoco ICCD
		AUTJ	Ente schedatore	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTH	Codice identificativo	Codice assegnato dall'ICCD (13 DAGMA)
		AUTN	Nome di persona o ente	Luciano Celli
		AUTP	Tipo intestazione	Persona fisica
		AUTA	Indicazioni cronologiche	1940
		AUTR	Ruolo	Artista/Architetto
		AUTY	Specifiche intervento	Creazione
	AUT		AUTORE/RESPONSABILITA'	2
		AUTK	Codice univoco ICCD	Codice univoco ICCD
		AUTJ	Ente schedatore	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTH	Codice identificativo	Codice assegnato dall'ICCD (36 DAGMA)
		AUTN	Nome di persona o ente	Mario Dejarran Sillani
		AUTP	Tipo intestazione	Persona fisica
		AUTA	Indicazioni cronologiche	1940
		AUTR	Ruolo	Artista/Fotografo
		AUTY	Specifiche intervento	Creazione
	ATB		AMBITO CULTURALE	
		ATBD	Denominazione	Produzione del Cavallino
		ATBR	Ruolo	Produzione
		ATBM	Motivazione/fonte	L'opera è stata realizzata in collaborazione con Paolo Cardazzo nel 1976

0.0.0.0 DA (Dati Analitici - DA COMPILARE altri livelli)**0.0.0.0 MT (Materia e tecnica - DA COMPILARE altri livelli)**

MT			DATI TECNICI	COMPILAZIONE
	MTC		MATERIA E TECNICA	
		MTCP	Riferimento alla parte	Nastro magnetico analogico
		MTCM	Materia/Carrier Type & Format	1/2" open reel Sony V-60H
		MTCT	Tecnica	Trasmesso e prodotto con SONY AV 3620CE e Sony AV-3670 CE

		MTCS	Note	
	MIS		MISURE	
		MISP	Riferimento alla parte	Nastro magnetico analogico
		MISZ	Tipo di misura	Durata
		MISU	Unità di misura	hh:mm:ss:ms
		MISM	Valore	00:27:29:12
AGGIUNTE DA DCA				
Carrier Type & Format				1/2" open reel Sony V-60H
Colour Sistem				PAL/b/n
Soundtrack				si
Quality Analysis				by a subcontractor (Laboratorio la camera Ottica)
Age				30 anni
Duration				00:27:29:12
Type of digitale file				video file/0096-RO-0014

0.0.0.0 UT (Utilizzazioni - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0.0 CO (Conservazione e Interventi)

CO			CONSERVAZIONE E INTERVENTI	
	STC		STATO DI CONSERVAZIONE	
		STCC	Stato di conservazione	Buono
	RST		INTERVENTI	1
		RSTP	Riferimento alla parte	nastro magnetico analogico
		RSTI	Tipo intervento	migrazione digitale
		RSTD	Riferimento cronologico	2014
		RSTT	Descrizione intervento	intervento con fini preservativi/ conservativi
		RSTE	Ente responsabile	Laboratorio La Camera Ottica
		RSTR	Ente finanziatore/sponsor	Università degli Studi di Udine
		RSTN	Responsabile dell'intervento/nome operatore	Lisa Parolo
		RSTO	Note	Coordinatore dell'intervento professoressa Cosetta G. Saba/ Direttore tecnico del laboratorio: Gianandrea Sasso
	RST		INTERVENTI	2
		RSTP	Riferimento alla parte	nastro magnetico analogico
		RSTI	Tipo intervento	migrazione digitale

		RSTD	Riferimento cronologico	2001
		RSTT	Descrizione intervento	intervento con finalità d'accesso
		RSTN	Responsabile dell'intervento/nome operatore	Paolo Cardazzo
		RSTO	Note	Digitalizzazione finalizzata alla creazione di DVD poi diffusi tra gli artisti
	RST		INTERVENTI	3
		RSTP	Riferimento alla parte	nastro magnetico analogico
		RSTI	Tipo intervento	migrazione analogica
		RSTD	Riferimento cronologico	fine anni novanta
		RSTT	Descrizione intervento	intervento con finalità d'accesso
		RSTN	Responsabile dell'intervento/nome operatore	Paolo Cardazzo
		RSTO	Note	Migrazione da U-Matic a VHS

0.0.0.0 TU - (Condizione Giuridica e Provvedimenti di Tutela)

TU			CONDIZIONE GIURIDICA E PROVVEDIMENTI DI TUTELA	
	CDG		CONDIZIONE GIURIDICA	
		CDGG	Indicazione generica	Detenzione Privata
		CDGS	Indicazione specifica	Angelica Cardazzo
		CDGI	Indirizzo	...
		CDGN	Note	Angelica Cardazzo è in possesso dell'originale e del primo Master della componente audiovisiva dell'opera
	CPR		DIRITTI D'AUTORE	1
		CPRN	Nome	Luciano Celli
		CPRI	Indirizzo
		CPRD	Data di scadenza
	CPR		DIRITTI D'AUTORE	2
		CPRN	Nome	Mario Dejaran Sillani
		CPRI	Indirizzo
		CPRD	Data di scadenza

0.0.0.0 DO (Documentazione - DA COMPILARE altri livelli)

DO			DOCUMENTAZIONE	
	FTA		DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA	

	FTAN	Codice identificativo	0096-IO-0062 [Cartella DAGMA]
	FTAX	Genere	documentazione allegata in parte
	FTAP	Tipo	fotografia digitale
	FTAF	Formato	immagine JPEG
	FTAM	Titolo/didascalia	documentazione fotografica oggetto 0096-IO-0062
	FTAA	Autore	Caterina Pagano
	FTAD	Riferimento cronologico	2014
	FTAE	Ente proprietario	Università degli Studi di Udine
	FTAC	Collocazione	Laboratorio La Camera Ottica
	FTAK	Nome file digitale	0096-IO-0062_1/2/3/4

Anteprima IIMM



Anteprima IIMM



0.0.0.0 MS (mostre e altri eventi culturali - Livello Variante)

0.0.0.0 AD (Accesso ai dati)

AD		ACCESSO AI DATI	
	ADS	SPECIFICHE DI ACCESSO AI DATI	
	ADSP	Profilo di accesso	livello basso di riservatezza [1]

0.0.0.0 CM (Certificazione e Gestione dei Dati - Informazioni relative all'ente e persona fisica)

che ha eseguito verifica dei contenuti immessi nella scheda)

0.0.0.0 AN (Annotazioni)

3-0.0.1.0 Sotto-Scheda Figlia/Versione 1

0.0.1.0 CD

0.0.1.0 OG

OG			BENE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AMB		Ambito di tutela MiBACT	storico-artistico
	CTG		Categoria	Media Art
	OGT		DEFINIZIONE BENE	
		OGTD	Definizione	Video
		OGTT	Tipologia	Video-monocanale
		OGTP	Parte componente	Nastro magnetico analogico
		OGTV	Configurazione strutturale e di contesto	Opera Complessa
	OGD		DENOMINAZIONE	2
		OGDT	Tipo	attuale
		OGDN	Denominazione	Piccolo Sillani Rappresenta Luciano Celli. Progetto Restituito. Osservazioni sulle architetture dello studio Celli e Tognon
		OGDA	Codice lingua	Italiano
		OGDR	Riferimento cronologico	1977
		OGDL	Luogo	Venezia
		OGDF	Fonte	Cartelli video e altra documentazione
		OGDS	Note	Ambito seconda produzione: Venezia, Galleria del Cavallino

0.0.1.0 RV

<u>RVEL (livello relazione)</u>	<u>RSER (tipo relazione)</u>	<u>RSET (specifiche tipo relazione)</u>	<u>RSET (Tipo di scheda)</u>	<u>RSED (Definizione Bene)</u>	<u>RSEC (Id univoco scheda)</u>
3-0.0.1.0 [0096-IO-0053]	è la copia	la parte audiovisiva corrisponde a	OAC	Video	3-0.0.1
3-0.0.1.0 [0096-IO-0053]	è in relazione con	è una versione di	OAC	Video	3-0.0.0.0 [0062]

0.0.1.0 AC (Scheda madre) [non sussistono altri codici]

AC			ALTRI CODICI	COMPILAZIONE
	ACC		CODICE SCHEDA - ALTRI ENTI	
		ACCE	Ente/soggetto responsabile	Università degli Studi di Udine
		ACCC	Codice identificativo	0096-IO-0053
		ACCP	Progetto di riferimento	Digitalizzazione e video-preservazione del fondo video analogico della galleria del Cavallino

		ACCS	Note	Il codice fa riferimento all'oggetto fisico a partire dal quale è stata realizzata la copia conservativa 0096-RO-0053
		ACCW	Indirizzo web	http://web.uniud.it/
	ACC		CODICE SCHEDA - ALTRI ENTI	
		ACCE	Ente/soggetto responsabile	Paolo Cardazzo/Galleria del Cavallino
		ACCC	Codice identificativo	188
		ACCP	Progetto di riferimento	Catalogazione archivio
		ACCS	Note	Il codice fa riferimento all'oggetto fisico
		ACCW	Indirizzo web	http://web.uniud.it/

0.0.1.0 RF (Identificativo RFID non rivelato)

0.0.1.0 LC (Localizzazione geografico-amministrativa - DA COMPILARE altri livelli)

LC			LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO - AMMINISTRATIVA	COMPILAZIONE
	PVC		LOCALIZZAZIONE	
		PVCS	Stato	Italia
		PVCR	Regione	Veneto
		PVCP	Provincia	Venezia
		PVCC	Comune	Venezia
		PVCL	Località	Venezia
		PVCI	Indirizzo	Archivio Cavallino—
	LDC		COLLOCAZIONE SPECIFICA	
		LDCT	Tipologia contenitore fisico	Sede Archivio del Cavallino
		LDCQ	Qualificazione contenitore fisico	
		LDCN	Denominazione contenitore fisico	
		LDCF	Uso contenitore fisico	Conservazione temporanea
		LDCK	Codice contenitore fisico	—
	LDI		SITO INTERNET	
		LDII	Indirizzo	http://www.edizionicavallino.it/

0.0.1.0 LA (Altre localizzazioni geografico amministrative - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.1.0 UB (Dati Patrimoniali/inventari/stime/collezioni - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.1.0 GE (Georeferenziazione - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.1.0 DT (Cronologia - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.1.0 AU (Definizione Culturale)

AU			DEFINIZIONE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AUT		AUTORE/RESPONSABILITA'	1
		AUTK	Codice univoco ICCD	Codice univoco ICCD
		AUTJ	Ente schedatore	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTH	Codice identificativo	Codice assegnato dall'ICCD (13 DAGMA)
		AUTN	Nome di persona o ente	Luciano Celli
		AUTP	Tipo intestazione	Persona fisica
		AUTA	Indicazioni cronologiche	1940
		AUTR	Ruolo	Artista/Architetto
		AUTY	Specifiche intervento	Creazione
	AUT		AUTORE/RESPONSABILITA'	2
		AUTK	Codice univoco ICCD	Codice univoco ICCD
		AUTJ	Ente schedatore	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTH	Codice identificativo	Codice assegnato dall'ICCD (36 DAGMA)
		AUTN	Nome di persona o ente	Mario Dejarran Sillani
		AUTP	Tipo intestazione	Persona fisica
		AUTA	Indicazioni cronologiche	1940
		AUTR	Ruolo	Artista/Fotografo
		AUTY	Specifiche intervento	Creazione
	ATB		AMBITO CULTURALE	
		ATBD	Denominazione	Produzione del Cavallino
		ATBR	Ruolo	Produzione
		ATBM	Motivazione/fonte	L'opera è stata realizzata in collaborazione con Paolo Cardazzo nel 1976

0.0.1.0 DA (Dati Analitici - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.1.0 MT (Materia e tecnica - DA COMPILARE altri livelli)

MT			DATI TECNICI	COMPILAZIONE
	MTC		MATERIA E TECNICA	
		MTCP	Riferimento alla parte	Nastro magnetico analogico
		MTCM	Materia/Carrier Type & Format	1/2" open reel Sony V-60H
		MTCT	Tecnica	Trasmesso e prodotto con SONY AV 3620CE e Sony AV-3670 CE
		MTCS	Note	
	MIS		MISURE	

	MISP	Riferimento alla parte	Nastro magnetico analogico
	MISZ	Tipo di misura	Durata
	MISS	Specifiche	hh:mm:ss:ms
	MISU	Unità di misura	hh:mm:ss:ms
	MISM	valore	00:22:15:18
AGGIUNTE DA DCA			
Carrier Type & Format			1/2" open reel Sony V-60H
Colour Sistem			PAL/b/n
Soundtrack			si
Quality Analysis			by a subcontractor (Laboratorio la camera Ottica)
Age			30 anni
Duration			00:22:15:18
Type of digitale file			video file/0096-RO-0014

0.0.1.0 UT (Utilizzazioni - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.1.0 CO (Conservazione e Interventi)

CO			CONSERVAZIONE E INTERVENTI
	STC		STATO DI CONSERVAZIONE
		STCC	Stato di conservazione Buono
	RST		INTERVENTI 1
		RSTP	Riferimento alla parte nastro magnetico analogico
		RSTI	Tipo intervento migrazione digitale
		RSTD	Riferimento cronologico 2014
		RSTT	Descrizione intervento intervento con fini preservativi/ conservativi
		RSTE	Ente responsabile Laboratorio La Camera Ottica
		RSTR	Ente finanziatore/sponsor Università degli Studi di Udine
		RSTN	Responsabile dell'intervento/nome operatore Lisa Parolo
		RSTO	Note Coordinatore dell'intervento professoressa Cosetta G. Saba/ Direttore tecnico del laboratorio: Gianandrea Sasso
	RST		INTERVENTI 2
		RSTP	Riferimento alla parte nastro magnetico analogico
		RSTI	Tipo intervento migrazione digitale
		RSTD	Riferimento cronologico 2001

		RSTT	Descrizione intervento	intervento con finalità d'accesso
		RSTN	Responsabile dell'intervento/nome operatore	Paolo Cardazzo
		RSTO	Note	Digitalizzazione finalizzata alla creazione di DVD poi diffusi tra gli artisti
	RST		INTERVENTI	3
		RSTP	Riferimento alla parte	nastro magnetico analogico
		RSTI	Tipo intervento	migrazione analogica
		RSTD	Riferimento cronologico	fine anni novanta
		RSTT	Descrizione intervento	intervento con finalità d'accesso
		RSTN	Responsabile dell'intervento/nome operatore	Paolo Cardazzo
		RSTO	Note	Migrazione da U-Matic a VHS

0.0.1.0 TU - (Condizione Giuridica e Provvedimenti di Tutela)

TU			CONDIZIONE GIURIDICA E PROVVEDIMENTI DI TUTELA	
	CDG		CONDIZIONE GIURIDICA	
		CDGG	Indicazione generica	Detenzione Privata
		CDGS	Indicazione specifica	Angelica Cardazzo
		CDGI	Indirizzo	...
		CDGN	Note	Angelica Cardazzo è in possesso dell'originale e del primo Master della componente audiovisiva dell'opera
	CPR		DIRITTI D'AUTORE	1
		CPRN	Nome	Luciano Celli
		CPRI	Indirizzo
		CPRD	Data di scadenza
	CPR		DIRITTI D'AUTORE	2
		CPRN	Nome	Mario Dejaran Sillani
		CPRI	Indirizzo
		CPRD	Data di scadenza

0.0.1.0 DO (Documentazione - DA COMPILARE altri livelli)

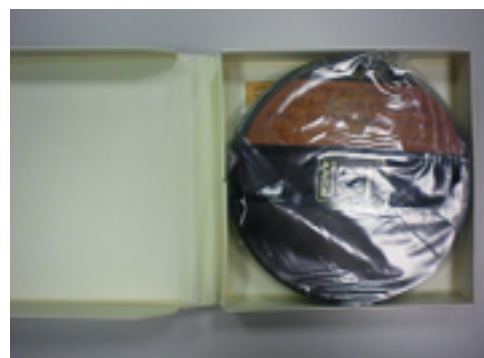
DO			DOCUMENTAZIONE	
	FTA		DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA	
		FTAN	Codice identificativo	0096-IO-0053 [Cartella DAGMA]

	FTAX	Genere	documentazione allegata in parte
	FTAP	Tipo	fotografia digitale
	FTAF	Formato	immagine JPEG
	FTAM	Titolo/didaschia	documentazione fotografica oggetto 0096-IO-0053
	FTAA	Autore	Caterina Pagano
	FTAD	Riferimento cronologico	2014
	FTAE	Ente proprietario	Università degli Studi di Udine
	FTAC	Collocazione	Laboratorio La Camera Ottica
	FTAK	Nome file digitale	0096-IO-0053_1/2/3/4

Anteprima IIMM



Anteprima IIMM



0.0.1.0 MS (mostre e altri eventi culturali - Livello Variante)

0.0.1.0 AD (Accesso ai dati)

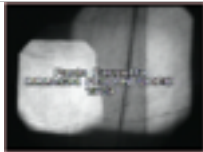
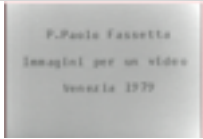
AD		ACCESSO AI DATI	
	ADS	SPECIFICHE DI ACCESSO AI DATI	
	ADSP	Profilo di accesso	livello basso di riservatezza [1]

0.0.1.0 CM (Certificazione e Gestione dei Dati - Informazioni relative all'ente e persona fisica che ha eseguito verifica dei contenuti immessi nella scheda)

0.0.1.0 AN (Annotazioni)

3-0.0.0.0 Copie

DAGMA	Preseza	Titolo	BN Col	Durata verificata	Stato	Master finale	Conservativa	MASTER
0096-IO-0069	Si	Progetto restituito	b/n	00:07:10:18	pessimo/Parte		3-0.0.0.1	
0096-RO-0062	Si	Progetto restituito	b/n	00:22:17:51	buono	0096-RM-0062_1	3-0.0.0.0	3-0.0.0

	DAGMA	Titolo	Durata verificata	Stato	Master finale	CARTELLI
DO - Cartelli	0096-RO-0014	Immagini per un video	00:04:13:09	Buono	0096-RM-0014_6	
	0096-RO-0087	Immagini per un video	00:03:42:09	Buono		

C.1 Do You Remember this Movie? (Viola, 1979-1982) [31]

Video Monocanale, due versioni, numerose varianti

Vi sono tre copie del video (ognuna con cartelli diversi, scritti a mano o con titolatrice) dalle quali si capisce che l'opera *Do you Remember this Film* è stata rifatta in una nuova versione, probabilmente nel 1982, come dicono i titoli del file 0081_1. La differenza sostanziale sta nell'immagine proiettata e nell'aggiunta della carta da parati, che nelle due versioni, è inserita nel video attraverso due tecniche diverse. L'opera è stata anche parte dell'installazione **per Camere Incantate.**

- Nella prima versione del 1979, probabilmente, la tecnica è quella descritta da Viola, l'immagine viene sfocata e nel frattempo due persone inseriscono la carta da parati senza essere visti; l'immagine poi diventa nuovamente nitida.
- Nel secondo caso non si assiste al passaggio dal proiettore film all'immagine proiettata e, anche guardando a come sono riprese le immagini, tutto fa pensare che sia intervenuto un uso più consapevole della tecnologia a disposizione di Cardazzo.

31-0 Scheda Madre

0. CD

CD			CODICI	COMPILAZIONE
	TSK		Tipo scheda	OAC
	LIR		Livello catalogazione	P (Precatalogo)
	NCT		CODICE UNIVOCO	
		NCTR	Codice Regione	Veneto [lista codici regioni]
		NCTN	Numero catalogo generale	N° di otto cifre assegnato dall'ICCD per ciascun bene catalogato. x. es 00000031
		NCTS	Suffisso	
	ESC		Ente schedatore	Laboratorio La Camera Ottica
	ECP		Ente competente per tutela	?

0. OG

OG			BENE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AMB		Ambito di tutela MiBACT	storico-artistico
	CTG		Categoria	Media Art
	OGT		DEFINIZIONE BENE	
		OGTD	Definizione	Video
		OGTV	Configurazione strutturale e di contesto	Opera Complessa
	OGD		DENOMINAZIONE	1
		OGDT	Tipo	Attuale
		OGDN	Denominazione	Do You Remember this Film?
		OGDA	Codice lingua	Italiano
		OGDR	Riferimento cronologico	1979
		OGDL	Luogo	Venezia
		OGDF	Fonte	Cartelli video
		OGDS	Note	Terzo Videolaboratorio della Galleria del Cavallino

0. RV

<u>RVEL (livello relazione)</u>	<u>RSER (tipo relazione)</u>	<u>RSET (specifiche tipo relazione)</u>	<u>RSET (Tipo di scheda)</u>	<u>RSED (Definizione Bene)</u>	<u>RSEC (Id univoco scheda)</u>
31-0	equivale a	la parte audiovisiva corrisponde a	OAC	Video	31-0.0.0
31-0	equivale a		OAC	Video	31-0.0

31-0	è in relazione con	l'opera	OAC	Installazione	14-0
31-0	è in relazione con	la versione	OAV	Video	31-0.0.1

0. AC (Scheda madre) [non sussistono altri codici]

0. RF (Identificativo RFID non rivelato)

0. LC (Localizzazione geografico-amministrativa - DA COMPILARE altri livelli)

0. LA (Altre localizzazioni geografico amministrative - DA COMPILARE altri livelli)

0. UB (Dati Patrimoniali/inventari/stime/collezioni - DA COMPILARE altri livelli)

0. GE (Georeferenziazione - DA COMPILARE altri livelli)

0. DT (Cronologia - DA COMPILARE altri livelli)

0. AU (Definizione Culturale)

AU			DEFINIZIONE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AUT		AUTORE/RESPONSABILITA'	
		AUTK	Codice univoco ICCD	Codice univoco ICCD
		AUTJ	Ente schedatore	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTH	Codice identificativo	Codice assegnato dall'ICCD [26 DAGMA]
		AUTN	Nome di persona o ente	Luigi Viola
		AUTP	Tipo intestazione	Persona fisica
		AUTA	Indicazioni cronologiche	1948
		AUTR	Ruolo	Artista
		AUTY	Specifiche intervento	Creazione
	ATB		AMBITO CULTURALE	
		ATBD	Denominazione	Produzione del Cavallino
		ATBR	Ruolo	Produzione
		ATBM	Motivazione/fonte	L'opera è stata realizzata in collaborazione con Paolo Cardazzo nel 1979

0. DA (Dati Analitici - DA COMPILARE altri livelli)

0. MT (Materia e tecnica - DA COMPILARE altri livelli)

0. UT (Utilizzazioni - DA COMPILARE altri livelli)

0. CO (Conservazione e Interventi - DA COMPILARE altri livelli)

CO			CONSERVAZIONE E INTERVENTI	
	STC		STATO DI CONSERVAZIONE	
		STCC	Stato di conservazione	Latenza

		STCN	Note	L'opera attualmente non è esposta in nessun luogo fisico in nessuna delle sue manifestazioni; per la parte audiovisiva digitale e analogica si veda schede relative
	RST		INTERVENTI	1
		RSTI	Tipo intervento	catalogazione preservativa
		RSTD	Riferimento cronologico	2016
		RSTT	Descrizione intervento	intervento con fini preservativi/conservativi
		RSTE	Ente responsabile	Università degli Studi di Udine
		RSTR	Ente finanziatore/sponsor	Università degli Studi di Udine
		RSTN	Responsabile dell'intervento/nome operatore	Lisa Parolo
		RSTO	Note	Coordinatore dell'intervento professoressa Cosetta G. Saba/ Direttore tecnico del laboratorio: Gianandrea Sasso

0. TU - (Condizione Giuridica e Provvedimenti di Tutela)

TU			CONDIZIONE GIURIDICA E PROVVEDIMENTI DI TUTELA	
	CDG		CONDIZIONE GIURIDICA	
		CDGG	Indicazione generica	Detenzione Privata
		CDGS	Indicazione specifica	Angelica Cardazzo
		CDGI	Indirizzo	...
		CDGN	Note	Angelica Cardazzo è in possesso dell'originale e del primo Master della componente audiovisiva dell'opera
	CPR		DIRITTI D'AUTORE	1
		CPRN	Nome	Luigi Viola
		CPRI	Indirizzo
		CPRD	Data di scadenza

0. DO (Documentazione - VEDI ANTEPRIMA CARTELLI)

0. MS (mostre e altri eventi culturali - DA COMPILARE altri livelli)

0. AD (Accesso ai dati)

AD			ACCESSO AI DATI	
	ADS		SPECIFICHE DI ACCESSO AI DATI	
		ADSP	Profilo di accesso	livello basso di riservatezza [1]

0. CM (Certificazione e Gestione dei Dati - Informazioni relative all'ente e persona fisica che

ha eseguito verifica dei contenuti immessi nella scheda)

0. AN (Annotazioni)

31-0.0 Sotto-Scheda Figlia/Variante 0

0.0 CD

0.0 OG

OG			BENE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AMB		Ambito di tutela MiBACT	storico-artistico
	CTG		Categoria	Media Art
	OGT		DEFINIZIONE BENE	
		OGTD	Definizione	Video
		OGTT	Tipologia	Video-monocanale
		OGTP	Parte componente	Nastro magnetico analogico
		OGTV	Configurazione strutturale e di contesto	Opera Complessa
	OGD		DENOMINAZIONE	1
		OGDT	Tipo	Attuale
		OGDN	Denominazione	Do You Remember this Film?
		OGDA	Codice lingua	Italiano
		OGDR	Riferimento cronologico	1979
		OGDL	Luogo	Venezia
		OGDF	Fonte	Cartelli video
		OGDS	Note	Ambito Prima Produzione-Terzo Videolaboratorio della Galleria del Cavallino

0.0 RV

<u>RVEL (livello relazione)</u>	<u>RSER (tipo relazione)</u>	<u>RSET (specifiche tipo relazione)</u>	<u>RSET (Tipo di scheda)</u>	<u>RSED (Definizione Bene)</u>	<u>RSEC (Id univoco scheda)</u>
31-0.0	trasmette		OAC	Video	31-0.0.0
31-0.0	equivale a	la variante	OAC	Video	31-0

0.0 AC (Scheda madre) [non sussistono altri codici]

0.0 RF (Identificativo RFID non rivelato)

0.0 LC (Localizzazione geografico-amministrativa)

0.0 LA (Altre localizzazioni geografico amministrative - DA COMPILARE altri livelli)

0.0 UB (Dati Patrimoniali/inventari/stime/collezioni - DA COMPILARE altri livelli)

0.0 GE (Georeferenziazione - DA COMPILARE altri livelli)

0.0 DT (Cronologia - DA COMPILARE altri livelli)

0.0 AU (Definizione Culturale)

AU			DEFINIZIONE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AUT		AUTORE/RESPONSABILITA'	
		AUTK	Codice univoco ICCD	Codice univoco ICCD
		AUTJ	Ente schedatore	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTH	Codice identificativo	Codice assegnato dall'ICCD [26 DAGMA]
		AUTN	Nome di persona o ente	Luigi Viola
		AUTP	Tipo intestazione	Persona fisica
		AUTA	Indicazioni cronologiche	1948
		AUTR	Ruolo	Artista
		AUTY	Specifiche intervento	Creazione
	ATB		AMBITO CULTURALE	
		ATBD	Denominazione	Produzione del Cavallino
		ATBR	Ruolo	Produzione
		ATBM	Motivazione/fonte	L'opera è stata realizzata in collaborazione con Paolo Cardazzo nel 1979

0.0 DA (Dati Analitici - DA COMPILARE altri livelli)

0.0 MT (Materia e tecnica - DA COMPILARE altri livelli)

0.0 UT (Utilizzazioni - DA COMPILARE altri livelli)

0.0 CO (Conservazione e Interventi)

0.0 TU - (Condizione Giuridica e Provvedimenti di Tutela)

TU			CONDIZIONE GIURIDICA E PROVVEDIMENTI DI TUTELA	
	CDG		CONDIZIONE GIURIDICA	
		CDGG	Indicazione generica	Detenzione Privata
		CDGS	Indicazione specifica	Angelica Cardazzo
		CDGI	Indirizzo	...
		CDGN	Note	Angelica Cardazzo è in possesso dell'originale e del primo Master della componente audiovisiva dell'opera
	CPR		DIRITTI D'AUTORE	1
		CPRN	Nome	Luigi Viola
		CPRI	Indirizzo
		CPRD	Data di scadenza

0.0 DO (Documentazione - DA COMPILARE altri livelli)

0.0 MS (mostre e altri eventi culturali - Livello Variante)

0.0 AD (Accesso ai dati)

AD			ACCESSO AI DATI	
	ADS		SPECIFICHE DI ACCESSO AI DATI	
		ADSP	Profilo di accesso	livello basso di riservatezza [1]

0.0 CM (Certificazione e Gestione dei Dati - Informazioni relative all'ente e persona fisica che ha eseguito verifica dei contenuti immessi nella scheda)

0.0 AN (Annotazioni)

31-0.0.0 Sotto-Scheda Figlia/Manifestazione 0

0.0.0 CD

0.0.0 OG

OG			BENE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AMB		Ambito di tutela MiBACT	storico-artistico
	CTG		Categoria	Media Art
	OGT		DEFINIZIONE BENE	
		OGTD	Definizione	Video
		OGTT	Tipologia	Video-monocanale
		OGTP	Parte componente	MASTER
		OGTV	Configurazione strutturale e di contesto	Opera Complessa
	OGD		DENOMINAZIONE	1
		OGDT	Tipo	Attuale
		OGDN	Denominazione	Do You Remember this Film?
		OGDA	Codice lingua	Italiano
		OGDR	Riferimento cronologico	1979
		OGDL	Luogo	Venezia
		OGDF	Fonte	Cartelli video
		OGDS	Note	Terzo Videolaboratorio della Galleria del Cavallino

0.0.0 RV

<u>RVEL (livello relazione)</u>	<u>RSER (tipo relazione)</u>	<u>RSET (specifiche tipo relazione)</u>	<u>RSET (Tipo di scheda)</u>	<u>RSED (Definizione Bene)</u>	<u>RSEC (Id univoco scheda)</u>
31-0.0.0 [0096-RM-0081_1]	equivale a		OAC	Video	31-0.0.0 [0096-RO-0062]
31-0.0.0 [0096-RM-0081_1]	è trasmesso in	la parte audiovisiva corrisponde a	OAC	Video	31-0
31-0.0.0 [0096-RM-0081_1]	è trasmesso in	la parte audiovisiva corrisponde a	OAC	Video	14-0.0
31-0.0.0 [0096-RM-0081_1]	è una versione di		OAC	Video	31-0.0.1 [0096-RM-0033_2]

0.0.0 AC (Scheda madre) [non sussistono altri codici]

AC			ALTRI CODICI	COMPILAZIONE
	ACC		CODICE SCHEDA - ALTRI ENTI	
		ACCE	Ente/soggetto responsabile	Università degli Studi di Udine

		ACCC	Codice identificativo	0096-RM-0081_1
		ACCP	Progetto di riferimento	Digitalizzazione e video-preservazione del fondo video analogico della galleria del Cavallino
		ACCS	Note	Il codice fa riferimento al Master realizzato a partire dalla copia conservativa 0096-RO-0062
		ACCW	Indirizzo web	http://web.uniud.it/
	ACC		CODICE SCHEDA - ALTRI ENTI	
		ACCE	Ente/soggetto responsabile	Paolo Cardazzo/Galleria del Cavallino
		ACCC	Codice identificativo	117_1
		ACCP	Progetto di riferimento	Catalogazione archivio
		ACCW	Indirizzo web	http://web.uniud.it/

0.0.0 RF (Identificativo RFID non rivelato)

0.0.0 LC (Localizzazione geografico-amministrativa - DA COMPILARE altri livelli)

LC			LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO - AMMINISTRATIVA LOCALIZZAZIONE	COMPILAZIONE
	PVC			
		PVCS	Stato	Italia
		PVCR	Regione	Veneto
		PVCP	Provincia	Venezia
		PVCC	Comune	Venezia
		PVCL	Località	Venezia
		PVCI	Indirizzo	Archivio Cavallino—
	LDC		COLLOCAZIONE SPECIFICA	
		LDCT	Tipologia contenitore fisico	Hard Disk
		LDCQ	Qualificazione contenitore fisico	
		LDCN	Denominazione contenitore fisico	HDD_CAVALLINO
		LDCF	Uso contenitore fisico	Conservazione/supporto
		LDCK	Codice contenitore fisico	—
	LDI		SITO INTERNET	
		LDII	Indirizzo	http://www.edizionicavallino.it/

0.0.0 LA (Altre localizzazioni geografico amministrative - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0 UB (Dati Patrimoniali/inventari/stime/collezioni - DA COMPILARE altri livelli)

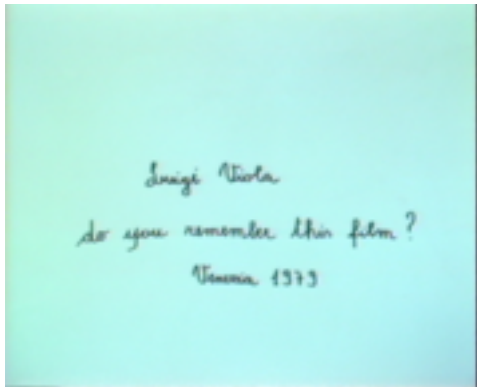
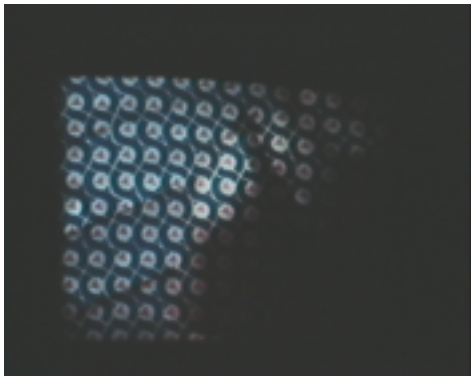
0.0.0 GE (Georeferenziazione - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0 DT (Cronologia - DA COMPILARE altri livelli)**0.0.0 AU (Definizione Culturale)**

AU			DEFINIZIONE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AUT		AUTORE/RESPONSABILITA'	
		AUTK	Codice univoco ICCD	Codice univoco ICCD
		AUTJ	Ente schedatore	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTH	Codice identificativo	Codice assegnato dall'ICCD (37 DAGMA)
		AUTN	Nome di persona o ente	Università degli Studi di Udine
		AUTP	Tipo intestazione	Ente Pubblico
		AUTA	Indicazioni cronologiche	2014
		AUTR	Ruolo	conservazione/video-oreseervazione
		AUTY	Specifiche intervento	Creazione

0.0.0 DA (Dati Analitici - DA COMPILARE altri livelli)**0.0.0 MT (Materia e tecnica - DA COMPILARE altri livelli)**

MT			DATI TECNICI	COMPILAZIONE
	MTC		MATERIA E TECNICA	
		MTCP	Riferimento alla parte	Master digitale
		MTCM	Materia	Apple Pro Res 422 H
		MTCT	Tecnica	Da trasmettere in copia accesso H246 - monitor a tubo catodico/col
		MTCS	Note	La parte fa riferimento al dispositivo di riproduzione originale
	MIS		MISURE	
		MISP	Riferimento alla parte	Master digitale
		MISZ	Tipo di misura	Durata
		MISU	Unità di misura	hh:mm:ss:ms
		MISM	Valore	00:04:23:01
AGGUNTE DAGMA				
MARK-IN				00:00:20:24
MARK-OUT				00:04:44:00

Anteprima		
Anteprima		
AGGIUNTE DA DCA		
Wrapper format		Video
Codec		.mov
PAL/SECAM/NTSC		PAL/col
Uncompressed/ Compressed		Uncompressed
Bit Depth		16 bits/48KHz
Frame size		720x576
Frame rate		25fps
Frame type		interlacing
Field Order		-
Frame Aspect Ratio		4:3
File name		0096-RM-0081_1/31-0.0.0

0.0.0 UT (Utilizzazioni - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0 CO (Conservazione e Interventi - DA COMPILARE altri livelli)

CO			CONSERVAZIONE E INTERVENTI	
	STC		STATO DI CONSERVAZIONE	
		STCC	Stato di conservazione	Buono
		STCN	Note	Il Master è stato prodotto secondo il protocollo elaborato dal Laboratorio La Camera Ottica dell'Università degli Studi di Udine
	RST		INTERVENTI	1
		RSTP	Riferimento alla parte	Master
		RSTI	Tipo intervento	Estrapolazione da copia conservativa in formato non compresso
		RSTD	Riferimento cronologico	2014
		RSTT	Descrizione intervento	Intervento con fini preservativi/conservativi

		RSTE	Ente responsabile	Laboratorio La Camera Ottica
		RSTR	Ente finanziatore/sponsor	Università degli Studi di Udine
		RSTN	Responsabile dell'intervento/nome operatore	Lisa Parolo

0.0.0 TU - (Condizione Giuridica e Provvedimenti di Tutela)

TU			CONDIZIONE GIURIDICA E PROVVEDIMENTI DI TUTELA	
	CDG		CONDIZIONE GIURIDICA	
		CDGG	Indicazione generica	Detenzione Privata
		CDGS	Indicazione specifica	Angelica Cardazzo
		CDGI	Indirizzo	...
		CDGN	Note	Angelica Cardazzo è in possesso dell'originale e del primo Master della componente audiovisiva dell'opera
	CPR		DIRITTI D'AUTORE	1
		CPRN	Nome	Luigi Viola
		CPRI	Indirizzo
		CPRD	Data di scadenza

0.0.0 DO (Documentazione - VEDI ANTEPRIMA CARTELLI)

0.0.0 MS (mostre e altri eventi culturali - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0 AD (Accesso ai dati)

AD			ACCESSO AI DATI	
	ADS		SPECIFICHE DI ACCESSO AI DATI	
		ADSP	Profilo di accesso	livello basso di riservatezza [1]

0.0.0 CM (Certificazione e Gestione dei Dati - Informazioni relative all'ente e persona fisica che ha eseguito verifica dei contenuti immessi nella scheda)

0.0.0 AN (Annotazioni)

31-0.0.1 Sotto-Scheda Figlia/Manifestazione 1

0.0.1 CD

0.0.1 OG

OG			BENE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AMB		Ambito di tutela MiBACT	storico-artistico
	CTG		Categoria	Media Art
	OGT		DEFINIZIONE BENE	
		OGTD	Definizione	Video
		OGTT	Tipologia	Video-monocanale
		OGTP	Parte componente	MASTER
		OGTV	Configurazione strutturale e di contesto	Opera Complessa
	OGD		DENOMINAZIONE	1
		OGDT	Tipo	Attuale
		OGDN	Denominazione	Do You Remember this Film?
		OGDA	Codice lingua	Italiano
		OGDR	Riferimento cronologico	1982
		OGDL	Luogo	Venezia
		OGDF	Fonte	Cartelli video
		OGDS	Note	Ambito Prima Produzione-Audio Video S.r.l., (Archivio della Galleria del Cavallino)

0.0.0 RV

<u>RVEL (livello relazione)</u>	<u>RSER (tipo relazione)</u>	<u>RSET (specifiche tipo relazione)</u>	<u>RSET (Tipo di scheda)</u>	<u>RSED (Definizione Bene)</u>	<u>RSEC (Id univoco scheda)</u>
31-0.0.1 [0096-RM-0033_2]	equivale a		OAC	Video	31-0.0.0 [0096-RO-0062]
31-0.0.1 [0096-RM-0033_2]	è trasmesso in	la parte audiovisiva corrisponde a	OAC	Video	31-0
31-0.0.1 [0096-RM-0033_2]	è trasmesso in		OAC	Video	14-0.0
31-0.0.1 [0096-RM-0033_2]	è una versione di		OAC	Video	3-0.0.0 [0096-RM-0081_1]

0.0.0 AC (Scheda madre) [non sussistono altri codici]

AC			ALTRI CODICI	COMPILAZIONE
	ACC		CODICE SCHEDA - ALTRI ENTI	
		ACCE	Ente/soggetto responsabile	Università degli Studi di Udine

		ACCC	Codice identificativo	0096-RM-0033_2
		ACCP	Progetto di riferimento	Digitalizzazione e video-preservazione del fondo video analogico della galleria del Cavallino
		ACCS	Note	Il codice fa riferimento al Master realizzato a partire dalla copia conservativa 0096-RO-0062
		ACCW	Indirizzo web	http://web.uniud.it/
	ACC		CODICE SCHEDA - ALTRI ENTI	
		ACCE	Ente/soggetto responsabile	Paolo Cardazzo/Galleria del Cavallino
		ACCC	Codice identificativo	87_1
		ACCP	Progetto di riferimento	Catalogazione archivio
		ACCW	Indirizzo web	http://web.uniud.it/

0.0.0 RF (Identificativo RFID non rivelato)

0.0.0 LC (Localizzazione geografico-amministrativa - DA COMPILARE altri livelli)

LC			LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO - AMMINISTRATIVA LOCALIZZAZIONE	COMPILAZIONE
	PVC			
		PVCS	Stato	Italia
		PVCR	Regione	Veneto
		PVCP	Provincia	Venezia
		PVCC	Comune	Venezia
		PVCL	Località	Venezia
		PVCI	Indirizzo	Archivio Cavallino—
	LDC		COLLOCAZIONE SPECIFICA	
		LDCT	Tipologia contenitore fisico	Hard Disk
		LDCQ	Qualificazione contenitore fisico	
		LDCN	Denominazione contenitore fisico	HDD_CAVALLINO
		LDCF	Uso contenitore fisico	Conservazione/supporto
		LDCK	Codice contenitore fisico	—
	LDI		SITO INTERNET	
		LDII	Indirizzo	http://www.edizionicavallino.it/

0.0.0 LA (Altre localizzazioni geografico amministrative - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0 UB (Dati Patrimoniali/inventari/stime/collezioni - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0 GE (Georeferenziazione - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0 DT (Cronologia - DA COMPILARE altri livelli)**0.0.0 AU (Definizione Culturale)**

AU			DEFINIZIONE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AUT		AUTORE/RESPONSABILITA'	
		AUTK	Codice univoco ICCD	Codice univoco ICCD
		AUTJ	Ente schedatore	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTH	Codice identificativo	Codice assegnato dall'ICCD (37 DAGMA)
		AUTN	Nome di persona o ente	Università degli Studi di Udine
		AUTP	Tipo intestazione	Ente Pubblico
		AUTA	Indicazioni cronologiche	2014
		AUTR	Ruolo	conservazione/video-oreseervazione
		AUTY	Specifiche intervento	Creazione

0.0.0 DA (Dati Analitici - DA COMPILARE altri livelli)**0.0.0 MT (Materia e tecnica - DA COMPILARE altri livelli)**

MT			DATI TECNICI	COMPILAZIONE
	MTC		MATERIA E TECNICA	
		MTCP	Riferimento alla parte	Master digitale
		MTCM	Materia	Apple Pro Res 422 H
		MTCT	Tecnica	Da trasmettere in copia accesso H246 - monitor a tubo catodico/col
		MTCS	Note	La parte fa riferimento al dispositivo di riproduzione originale
	MIS		MISURE	
		MISP	Riferimento alla parte	Master digitale
		MISZ	Tipo di misura	Durata
		MISU	Unità di misura	hh:mm:ss:ms
		MISM	Valore	00:05:04:10
AGGUNTE DAGMA				
MARK-IN				00:03:44:16
MARK-OUT				00:08:49:01

Anteprima		
Anteprima		

AGGIUNTE DA DCA		
Wrapper format		Video
Codec		.mov
PAL/SECAM/NTSC		PAL/col
Uncompressed/ Compressed		Uncompressed
Bith Depth		16 bits/48KHz
Frame size		720x576
Frame rate		25fps
Frame type		interlacing
Field Order		-
Frame Aspect Ratio		4:3
File name		0096-RM-0033_2/31-0.0.1

0.0.0 UT (Utilizzazioni - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0 CO (Conservazione e Interventi - DA COMPILARE altri livelli)

CO			CONSERVAZIONE E INTERVENTI	
	STC		STATO DI CONSERVAZIONE	
		STCC	Stato di conservazione	Buono
		STCN	Note	Il Master è stato prodotto secondo il protocollo elaborato dal Laboratorio La Camera Ottica dell'Università degli Studi di Udine

	RST		INTERVENTI	1
		RSTP	Riferimento alla parte	Master
		RSTI	Tipo intervento	Estrapolazione da copia conservativa in formato non compresso
		RSTD	Riferimento cronologico	2014
		RSTT	Descrizione intervento	Intervento con fini preservativi/conservativi
		RSTE	Ente responsabile	Laboratorio La Camera Ottica
		RSTR	Ente finanziatore/sponsor	Università degli Studi di Udine
		RSTN	Responsabile dell'intervento/nome operatore	Lisa Parolo

0.0.0 TU - (Condizione Giuridica e Provvedimenti di Tutela)

TU			CONDIZIONE GIURIDICA E PROVVEDIMENTI DI TUTELA	
	CDG		CONDIZIONE GIURIDICA	
		CDGG	Indicazione generica	Detenzione Privata
		CDGS	Indicazione specifica	Angelica Cardazzo
		CDGI	Indirizzo	...
		CDGN	Note	Angelica Cardazzo è in possesso dell'originale e del primo Master della componente audiovisiva dell'opera
	CPR		DIRITTI D'AUTORE	1
		CPRN	Nome	Luigi Viola
		CPRI	Indirizzo
		CPRD	Data di scadenza

0.0.0 DO (Documentazione - VEDI ANTEPRIMA CARTELLI)

0.0.0 MS (mostre e altri eventi culturali - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0 AD (Accesso ai dati)

AD			ACCESSO AI DATI	
	ADS		SPECIFICHE DI ACCESSO AI DATI	
		ADSP	Profilo di accesso	livello basso di riservatezza [1]

0.0.0 CM (Certificazione e Gestione dei Dati - Informazioni relative all'ente e persona fisica che ha eseguito verifica dei contenuti immessi nella scheda)

0.0.0 AN (Annotazioni)

31-0.0.0.0 Sotto-Scheda Figlia/Versione 0

0.0.0.0 CD

0.0.0.0 OG

OG			BENE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AMB		Ambito di tutela MiBACT	storico-artistico
	CTG		Categoria	Media Art
	OGT		DEFINIZIONE BENE	
		OGTD	Definizione	Video
		OGTT	Tipologia	Video-monocanale
		OGTP	Parte componente	Nastro magnetico analogico
		OGTV	Configurazione strutturale e di contesto	Opera Complessa
	OGD		DENOMINAZIONE	1
		OGDT	Tipo	Attuale
		OGDN	Denominazione	Do You Remember this Film?
		OGDA	Codice lingua	Italiano
		OGDR	Riferimento cronologico	1979
		OGDL	Luogo	Venezia
		OGDF	Fonte	Cartelli video
		OGDS	Note	Ambito Prima Produzione-Terzo Videolaboratorio della Galleria del Cavallino

0.0.0.0 RV

<u>RVEL (livello relazione)</u>	<u>RSER (tipo relazione)</u>	<u>RSET (specifiche tipo relazione)</u>	<u>RSET (Tipo di scheda)</u>	<u>RSED (Definizione Bene)</u>	<u>RSEC (Id univoco scheda)</u>
31-0.0.0.0 [0096-MO-0081]	è l'oggetto fisico corrispondente a		OAC	Video	31-0.0.0 [0096-RM-0081]
31-0.0.0.0 [0096-MO-0081]	è la copia di		OAC	Video	31-0.0.0.1 [0087]
31-0.0.0.0 [0096-MO-0081]	è la copia di		OAC	Video	31-0.0.0.1 [0086]
31-0.0.0.0 [0096-MO-0081]	è una versione di		OAC	Video	3-0.0.1.0 [0033]
31-0.0.0.0 [0096-MO-0081]	è una versione di		OAC	Video	3-0.0.1.1 [0088]

0.0.0.0 AC (Scheda madre) [non sussistono altri codici]

AC			ALTRI CODICI	COMPILAZIONE
	ACC		CODICE SCHEDA - ALTRI ENTI	

		ACCE	Ente/soggetto responsabile	Università degli Studi di Udine
		ACCC	Codice identificativo	0096-MO-0081_1
		ACCP	Progetto di riferimento	Digitalizzazione e video-preservazione del fondo video analogico della galleria del Cavallino
		ACCS	Note	Il codice fa riferimento all'oggetto fisico a partire dal quale è stata realizzata la copia conservativa 0096-RO-0081
		ACCW	Indirizzo web	http://web.uniud.it/
	ACC		CODICE SCHEDA - ALTRI ENTI	
		ACCE	Ente/soggetto responsabile	Paolo Cardazzo/Galleria del Cavallino
		ACCC	Codice identificativo	117
		ACCP	Progetto di riferimento	Catalogazione archivio
		ACCS	Note	Il codice fa riferimento all'oggetto fisico
		ACCW	Indirizzo web	http://web.uniud.it/

0.0.0.0 RF (Identificativo RFID non rivelato)

0.0.0.0 LC (Localizzazione geografico-amministrativa)

LC			LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO - AMMINISTRATIVA LOCALIZZAZIONE	COMPILAZIONE
	PVC		LOCALIZZAZIONE	
		PVCS	Stato	Italia
		PVCR	Regione	Veneto
		PVCP	Provincia	Venezia
		PVCC	Comune	Venezia
		PVCL	Località	Venezia
		PVCI	Indirizzo	Archivio Cavallino—
	LDC		COLLOCAZIONE SPECIFICA	
		LDCT	Tipologia contenitore fisico	Sede Archivio del Cavallino
		LDCQ	Qualificazione contenitore fisico	
		LDCN	Denominazione contenitore fisico	
		LDCF	Uso contenitore fisico	Conservazione temporanea
		LDCK	Codice contenitore fisico	—
	LDI		SITO INTERNET	
		LDII	Indirizzo	http://www.edizionicavallino.it/

0.0.0.0 LA (Altre localizzazioni geografico amministrative - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0.0 UB (Dati Patrimoniali/inventari/stime/collezioni - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0.0 GE (Georeferenziazione - DA COMPILARE altri livelli)**0.0.0.0 DT (Cronologia - DA COMPILARE altri livelli)****0.0.0.0 AU (Definizione Culturale)**

AU			DEFINIZIONE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AUT		AUTORE/RESPONSABILITA'	
		AUTK	Codice univoco ICCD	Codice univoco ICCD
		AUTJ	Ente schedatore	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTH	Codice identificativo	Codice assegnato dall'ICCD [26 DAGMA]
		AUTN	Nome di persona o ente	Luigi Viola
		AUTP	Tipo intestazione	Persona fisica
		AUTA	Indicazioni cronologiche	1948
		AUTR	Ruolo	Artista
		AUTY	Specifiche intervento	Creazione
	ATB		AMBITO CULTURALE	
		ATBD	Denominazione	Produzione del Cavallino
		ATBR	Ruolo	Produzione
		ATBM	Motivazione/fonte	L'opera è stata realizzata in collaborazione con Paolo Cardazzo nel 1979

0.0.0.0 DA (Dati Analitici - DA COMPILARE altri livelli)**0.0.0.0 MT (Materia e tecnica - DA COMPILARE altri livelli)**

MT			DATI TECNICI	COMPILAZIONE
	MTC		MATERIA E TECNICA	
		MTCP	Riferimento alla parte	Nastro magnetico analogico
		MTCM	Materia/Carrier Type & Format	U-Matic Small Scotch HE UCA20S, 20 min.
		MTCT	Tecnica	Trasmesso e prodotto con U-Matic Sony VP-7040
		MTCS	Note	
	MIS		MISURE	
		MISP	Riferimento alla parte	Nastro magnetico analogico
		MISZ	Tipo di misura	Durata
		MISU	Unità di misura	hh:mm:ss:ms
		MISM	Valore	00:14:05:16
AGGIUNTE DA DCA				
Carrier Type & Format				U-Matic Small Scotch HE UCA20S, 20 min.

Colour Sistem		PAL/col
Soundtrack		si
Quality Analysis		by a subcontractor (Laboratorio la camera Ottica)
Age		30 anni
Duration		00:14:05:16
Type of digitale file		video file/0096-RO-0081

0.0.0.0 UT (Utilizzazioni - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0.0 CO (Conservazione e Interventi)

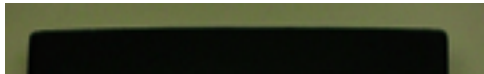
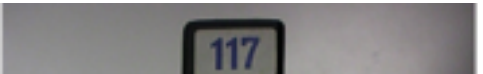
CO			CONSERVAZIONE E INTERVENTI	
	STC		STATO DI CONSERVAZIONE	
		STCC	Stato di conservazione	Buono
	RST		INTERVENTI	1
		RSTP	Riferimento alla parte	nastro magnetico analogico
		RSTI	Tipo intervento	migrazione digitale
		RSTD	Riferimento cronologico	2014
		RSTT	Descrizione intervento	intervento con fini preservativi/ conservativi
		RSTE	Ente responsabile	Laboratorio La Camera Ottica
		RSTR	Ente finanziatore/sponsor	Università degli Studi di Udine
		RSTN	Responsabile dell'intervento/nome operatore	Lisa Parolo
		RSTO	Note	Coordinatore dell'intervento professoressa Cosetta G. Saba/ Direttore tecnico del laboratorio: Gianandrea Sasso
	RST		INTERVENTI	2
		RSTP	Riferimento alla parte	nastro magnetico analogico
		RSTI	Tipo intervento	migrazione digitale
		RSTD	Riferimento cronologico	2001
		RSTT	Descrizione intervento	intervento con finalità d'accesso
		RSTN	Responsabile dell'intervento/nome operatore	Paolo Cardazzo
		RSTO	Note	Digitalizzazione finalizzata alla creazione di DVD poi diffusi tra gli artisti
	RST		INTERVENTI	3
		RSTP	Riferimento alla parte	nastro magnetico analogico
		RSTI	Tipo intervento	migrazione analogica

	RSTD	Riferimento cronologico	fine anni novanta
	RSTT	Descrizione intervento	intervento con finalità d'accesso
	RSTN	Responsabile dell'intervento/nome operatore	Paolo Cardazzo
	RSTO	Note	Migrazione da U-Matic a VHS

0.0.0.0 TU - (Condizione Giuridica e Provvedimenti di Tutela)

TU		CONDIZIONE GIURIDICA E PROVVEDIMENTI DI TUTELA	
	CDG	CONDIZIONE GIURIDICA	
	CDGG	Indicazione generica	Detenzione Privata
	CDGS	Indicazione specifica	Angelica Cardazzo
	CDGI	Indirizzo	...
	CDGN	Note	Angelica Cardazzo è in possesso dell'originale e del primo Master della componente audiovisiva dell'opera
	CPR	DIRITTI D'AUTORE	1
	CPRN	Nome	Luigi Viola
	CPRI	Indirizzo
	CPRD	Data di scadenza

0.0.0.0 DO (Documentazione - DA COMPILARE altri livelli)

DO		DOCUMENTAZIONE	
	FTA	DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA	
	FTAN	Codice identificativo	0096-MO-0081 [Cartella DAGMA]
	FTAX	Genere	documentazione allegata in parte
	FTAP	Tipo	fotografia digitale
	FTAF	Formato	immagine JPEG
	FTAM	Titolo/didasalia	documentazione fotografica oggetto 0096-MO-0081
	FTAA	Autore	Caterina Pagano
	FTAD	Riferimento cronologico	2014
	FTAE	Ente proprietario	Università degli Studi di Udine
	FTAC	Collocazione	Laboratorio La Camera Ottica
	FTAK	Nome file digitale	0096-MO-0081_1/2/3/4
Anteprima IIMM			

Anteprima IIMM		

0.0.0.0 MS (mostre e altri eventi culturali - Livello Variante)

0.0.0.0 AD (Accesso ai dati)

AD			ACCESSO AI DATI	
	ADS		SPECIFICHE DI ACCESSO AI DATI	
		ADSP	Profilo di accesso	livello basso di riservatezza [1]

0.0.0.0 CM (Certificazione e Gestione dei Dati - Informazioni relative all'ente e persona fisica che ha eseguito verifica dei contenuti immessi nella scheda)

0.0.0.0 AN (Annotazioni)

31-0.0.0.1 Sotto-Scheda Figlia/Versione 1

0.0.0.0 CD

0.0.0.0 OG

OG			BENE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AMB		Ambito di tutela MiBACT	storico-artistico
	CTG		Categoria	Media Art
	OGT		DEFINIZIONE BENE	
		OGTD	Definizione	Video
		OGTT	Tipologia	Video-monocanale
		OGTP	Parte componente	Nastro magnetico analogico
		OGTV	Configurazione strutturale e di contesto	Opera Complessa
	OGD		DENOMINAZIONE	1
		OGDT	Tipo	Attuale
		OGDN	Denominazione	Do You Remember this Film?
		OGDA	Codice lingua	Italiano
		OGDR	Riferimento cronologico	1979
		OGDL	Luogo	Venezia
		OGDF	Fonte	Cartelli video
		OGDS	Note	Ambito Prima Produzione-Terzo Videolaboratorio della Galleria del Cavallino

0.0.0.0 RV

<u>RVEL (livello relazione)</u>	<u>RSER (tipo relazione)</u>	<u>RSET (specifiche tipo relazione)</u>	<u>RSET (Tipo di scheda)</u>	<u>RSED (Definizione Bene)</u>	<u>RSEC (Id univoco scheda)</u>
31-0.0.1.0 [0096-MO-0033]	è l'oggetto fisico corrispondente a		OAC	Video	31-0.0.1 [0096-RO-0033]
31-0.0.1.0 [0096-MO-0033]	è la copia di		OAC	Video	31-0.0.1.1 [0088]
31-0.0.1.0 [0096-MO-0033]	è una versione di		OAC	Video	31-0.0.0.2 [0086]
31-0.0.1.0 [0096-MO-0033]	è una versione di		OAC	Video	31-0.0.0.1 [0087]

0.0.0.0 AC (Scheda madre) [non sussistono altri codici]

AC			ALTRI CODICI	COMPILAZIONE
	ACC		CODICE SCHEDA - ALTRI ENTI	
		ACCE	Ente/soggetto responsabile	Università degli Studi di Udine
		ACCC	Codice identificativo	0096-MO-0033_2

		ACCP	Progetto di riferimento	Digitalizzazione e video-preservazione del fondo video analogico della galleria del Cavallino
		ACCS	Note	Il codice fa riferimento all'oggetto fisico a partire dal quale è stata realizzata la copia conservativa 0096-RO-0081
		ACCW	Indirizzo web	http://web.uniud.it/
	ACC		CODICE SCHEDA - ALTRI ENTI	
		ACCE	Ente/soggetto responsabile	Paolo Cardazzo/Galleria del Cavallino
		ACCC	Codice identificativo	87
		ACCP	Progetto di riferimento	Catalogazione archivio
		ACCS	Note	Il codice fa riferimento all'oggetto fisico
		ACCW	Indirizzo web	http://web.uniud.it/

0.0.0.0 RF (Identificativo RFID non rivelato)

0.0.0.0 LC (Localizzazione geografico-amministrativa)

LC			LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO - AMMINISTRATIVA	COMPILAZIONE
	PVC		LOCALIZZAZIONE	
		PVCS	Stato	Italia
		PVCR	Regione	Veneto
		PVCP	Provincia	Venezia
		PVCC	Comune	Venezia
		PVCL	Località	Venezia
		PVCI	Indirizzo	Archivio Cavallino—
	LDC		COLLOCAZIONE SPECIFICA	
		LDCT	Tipologia contenitore fisico	Sede Archivio del Cavallino
		LDCQ	Qualificazione contenitore fisico	
		LDCN	Denominazione contenitore fisico	
		LDCF	Uso contenitore fisico	Conservazione temporanea
		LDCK	Codice contenitore fisico	—
	LDI		SITO INTERNET	
		LDII	Indirizzo	http://www.edizionicavallino.it/

0.0.0.0 LA (Altre localizzazioni geografico amministrative - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0.0 UB (Dati Patrimoniali/inventari/stime/collezioni - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0.0 GE (Georeferenziazione - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0.0 DT (Cronologia - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0.0 AU (Definizione Culturale)

AU			DEFINIZIONE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AUT		AUTORE/RESPONSABILITA'	
		AUTK	Codice univoco ICCD	Codice univoco ICCD
		AUTJ	Ente schedatore	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTH	Codice identificativo	Codice assegnato dall'ICCD [26 DAGMA]
		AUTN	Nome di persona o ente	Luigi Viola
		AUTP	Tipo intestazione	Persona fisica
		AUTA	Indicazioni cronologiche	1948
		AUTR	Ruolo	Artista
		AUTY	Specifiche intervento	Creazione
	ATB		AMBITO CULTURALE	
		ATBD	Denominazione	Produzione del Cavallino
		ATBR	Ruolo	Produzione
		ATBM	Motivazione/fonte	La versione è stata ri-fatta nel 1982 dalla srl. Audio & Video. Cfr., Cartelli 31-0.0.1

0.0.0.0 DA (Dati Analitici - DA COMPILARE altri livelli)**0.0.0.0 MT (Materia e tecnica - DA COMPILARE altri livelli)**

MT			DATI TECNICI	COMPILAZIONE
	MTC		MATERIA E TECNICA	
		MTCP	Riferimento alla parte	Nastro magnetico analogico
		MTCM	Materia/Carrier Type & Format	U-Matic Small Sony HE KCS20, 20 min.
		MTCT	Tecnica	Trasmesso con U-Matic Sony VP-7040
		MTCS	Note	
	MIS		MISURE	
		MISP	Riferimento alla parte	Nastro magnetico analogico
		MISZ	Tipo di misura	Durata
		MISU	Unità di misura	hh:mm:ss.ms
		MISM	Valore	00:17:47:19
AGGIUNTE DA DCA				
		Carrier Type & Format		U-Matic Small Sony HE KCS20, 20 min.
		Colour Sistem		PAL/col
		Soundtrack		si

Quality Analysis		by a subcontractor (Laboratorio la camera Ottica)
Age		30 anni
Duration		00:17:47:19
Type of digitale file		video file/0096-RO-0033

0.0.0.0 UT (Utilizzazioni - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0.0 CO (Conservazione e Interventi)


CO			CONSERVAZIONE E INTERVENTI	
	STC		STATO DI CONSERVAZIONE	
		STCC	Stato di conservazione	Buono
	RST		INTERVENTI	1
		RSTP	Riferimento alla parte	nastro magnetico analogico
		RSTI	Tipo intervento	migrazione digitale
		RSTD	Riferimento cronologico	2014
		RSTT	Descrizione intervento	intervento con fini preservativi/ conservativi
		RSTE	Ente responsabile	Laboratorio La Camera Ottica
		RSTR	Ente finanziatore/sponsor	Università degli Studi di Udine
		RSTN	Responsabile dell'intervento/nome operatore	Lisa Parolo
		RSTO	Note	Coordinatore dell'intervento professoressa Cosetta G. Saba/ Direttore tecnico del laboratorio: Gianandrea Sasso
	RST		INTERVENTI	2
		RSTP	Riferimento alla parte	nastro magnetico analogico
		RSTI	Tipo intervento	migrazione digitale
		RSTD	Riferimento cronologico	2001
		RSTT	Descrizione intervento	intervento con finalità d'accesso
		RSTN	Responsabile dell'intervento/nome operatore	Paolo Cardazzo
		RSTO	Note	Digitalizzazione finalizzata alla creazione di DVD poi diffusi tra gli artisti
	RST		INTERVENTI	3
		RSTP	Riferimento alla parte	nastro magnetico analogico
		RSTI	Tipo intervento	migrazione analogica
		RSTD	Riferimento cronologico	fine anni novanta
		RSTT	Descrizione intervento	intervento con finalità d'accesso

	RSTN	Responsabile dell'intervento/nome operatore	Paolo Cardazzo
	RSTO	Note	Migrazione da U-Matic a VHS

0.0.0.0 TU - (Condizione Giuridica e Provvedimenti di Tutela)

TU			CONDIZIONE GIURIDICA E PROVVEDIMENTI DI TUTELA	
	CDG		CONDIZIONE GIURIDICA	
		CDGG	Indicazione generica	Detenzione Privata
		CDGS	Indicazione specifica	Angelica Cardazzo
		CDGI	Indirizzo	...
		CDGN	Note	Angelica Cardazzo è in possesso dell'originale e del primo Master della componente audiovisiva dell'opera
	CPR		DIRITTI D'AUTORE	1
		CPRN	Nome	Luigi Viola
		CPRI	Indirizzo
		CPRD	Data di scadenza

0.0.0.0 DO (Documentazione - DA COMPILARE altri livelli)

DO			DOCUMENTAZIONE	
	FTA		DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA	
		FTAN	Codice identificativo	0096-MO-0033 [Cartella DAGMA]
		FTAX	Genere	documentazione allegata in parte
		FTAP	Tipo	fotografia digitale
		FTAF	Formato	immagine JPEG
		FTAM	Titolo/didascalia	documentazione fotografica oggetto 0096-MO-0033
		FTAA	Autore	Caterina Pagano
		FTAD	Riferimento cronologico	2014
		FTAE	Ente proprietario	Università degli Studi di Udine
		FTAC	Collocazione	Laboratorio La Camera Ottica
		FTAK	Nome file digitale	0096-MO-0033_1/2/3/4
Anteprima IIMM				

Anteprima IIMM		

0.0.0.0 MS (mostre e altri eventi culturali - Livello Variante)

0.0.0.0 AD (Accesso ai dati)

AD			ACCESSO AI DATI	
	ADS		SPECIFICHE DI ACCESSO AI DATI	
		ADSP	Profilo di accesso	livello basso di riservatezza [1]



0.0.0.0 CM (Certificazione e Gestione dei Dati - Informazioni relative all'ente e persona fisica che ha eseguito verifica dei contenuti immessi nella scheda)

0.0.0.0 AN (Annotazioni)

31-0.0.0.0/1 Copie DAGMA

ID Orig	DAGMA	Stato CC	Durata verificata	Stato master	MASTER	Cartelli	Frame
84	0096-RO-0087_3	buono	00:04:09:06	buono	COPIA 3-0.0.0		
117	0096-RO-0081_1	buono	00:04:23:01	buono	3-0.0.0		
125	0096-RO-0088_4	buono	00:04:07:01	discreto	COPIA 3-0.0.1		
91	0096-RO-0086_6	discreto	00:05:20:03	buono	COPIA 3-0.0.0		
87	0096-RO-0033_2	buono	00:05:04:10	buono	3-0.0.1		
90	0096-RO-0040	NON ESEGUITO	NON ESEGUITO	NON ESEGUITO	NON ESEGUITO		
111	0096-RO-0085_4	discreto	-	pessimo/ parte			

	Titolo/i	Frame	Carta da parati
Copia dell'artista (16:9) anni 2000, copia II° VS			
DVD (2001) Cavallino (Copia I° VS)			

<p>DVD 2004 Cavallino (Copia I° VS)</p>	<p>Videotapes del Cavallino Innoce 1974</p> <p>Luigi Viola</p> <p>Do you remember this movie?</p>		
--	---	--	---

<p><u>0081_1</u> 1979 (I° VS)</p>				
<p><u>0033_2</u> (1979-1982, II° VS)</p>				
<p><u>PELLICOLA</u> <u>0096_BO_0087</u> (1979)</p>				

C.2 I looked for..(da Alice 1977) (Viola, 1980) [14]

Installazione multimediale - Camere incantate

14-0. Scheda Madre

0. CD

CD		CODICI	COMPILAZIONE
	TSK	Tipo scheda	OAC
	LIR	Livello catalogazione	P (Precatalogo)
	NCT	CODICE UNIVOCO	
	NCTR	Codice Regione	Veneto [lista codici regioni]
	NCTN	Numero catalogo generale	N° di otto cifre assegnato dall'ICCD per ciascun bene catalogato. x. es 00000014
	NCTS	Suffisso	
	ESC	Ente schedatore	Laboratorio La Camera Ottica
	ECP	Ente competente per tutela	?

0. OG

OG		BENE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AMB	Ambito di tutela MiBACT	storico-artistico
	CTG	Categoria	Media Art
	OGT	DEFINIZIONE BENE	
	OGTD	Definizione	Installazione
	OGTV	Configurazione strutturale e di contesto	Opera Complessa
	OGD	DENOMINAZIONE	
	OGDT	Tipo	Attuale/storico
	OGDN	Denominazione	I looked for...(da Alice 1977)
	OGDA	Codice lingua	Italiano
	OGDR	Riferimento cronologico	1980
	OGDL	Luogo	Venezia
	OGDF	Fonte	Catalogo della mostra Camere Incantate 1980
	OGDS	Note	Mostra a cura di Vittorio Fagone, Palazzo Reale, Milano 16 maggio 18 giugno 1980

0. RV

<u>RVEL (livello relazione)</u>	<u>RSER (tipo relazione)</u>	<u>RSET (specifiche tipo relazione)</u>	<u>RSET (Tipo di scheda)</u>	<u>RSED (Definizione Bene)</u>	<u>RSEC (Id univoco scheda)</u>
14-0	equivale a		OAC	Video	14-0.0

14-0	è composto da	la parte audiovisiva corrisponde a	OAC	Video	31-0.0.0 [Do you remember this movie]
14-0	è composto da	la parte audiovisiva corrisponde a	OAC	Video	57-0.0.0 [Video as no video]
14-0	è composto da	la parte audiovisiva corrisponde a	OAC	Video	59-0.0.0 [Urlo]
14-0	è composto da	la parte audiovisiva corrisponde a	OAC	Video	56-0.0.0 [Frammenti di uno spazio Interiore]
14-0	è composto da		OAC/Serie	Fotografia	39-0 [ALICE]

0. AC (Scheda madre) [non sussistono altri codici]

0. RF (Identificativo RFID non rivelato)

0. LC (Localizzazione geografico-amministrativa - DA COMPILARE altri livelli)

0. LA (Altre localizzazioni geografico amministrative - DA COMPILARE altri livelli)

0. UB (Dati Patrimoniali/inventari/stime/collezioni - DA COMPILARE altri livelli)

0. GE (Georeferenziazione - DA COMPILARE altri livelli)

0. DT (Cronologia - DA COMPILARE altri livelli)

0. AU (Definizione Culturale)

AU			DEFINIZIONE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AUT		AUTORE/RESPONSABILITA'	
		AUTK	Codice univoco ICCD	Codice univoco ICCD
		AUTJ	Ente schedatore	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTH	Codice identificativo	Codice assegnato dall'ICCD [26 DAGMA]
		AUTN	Nome di persona o ente	Luigi Viola
		AUTP	Tipo intestazione	Persona fisica
		AUTA	Indicazioni cronologiche	1948
		AUTR	Ruolo	Artista
		AUTY	Specifiche intervento	Creazione

0. DA (Dati Analitici - DA COMPILARE altri livelli)

0. MT (Materia e tecnica - DA COMPILARE altri livelli)

0. UT (Utilizzazioni - DA COMPILARE altri livelli)

0. CO (Conservazione e Interventi)

CO			CONSERVAZIONE E INTERVENTI	
----	--	--	----------------------------	--

	STC		STATO DI CONSERVAZIONE	
		STCC	Stato di conservazione	Latenza
		STCN	Note	L'opera attualmente non è esposta in nessun luogo fisico in nessuna delle sue manifestazioni; per la parte audiovisiva digitale e analogica si veda schede relative
	RST		INTERVENTI	1
		RSTI	Tipo intervento	catalogazione preservativa
		RSTD	Riferimento cronologico	2016
		RSTT	Descrizione intervento	intervento con fini preservativi/conservativi
		RSTE	Ente responsabile	Università degli Studi di Udine
		RSTR	Ente finanziatore/sponsor	Università degli Studi di Udine
		RSTN	Responsabile dell'intervento/nome operatore	Lisa Parolo
		RSTO	Note	Coordinatore dell'intervento professoressa Cosetta G. Saba/ Direttore tecnico del laboratorio: Gianandrea Sasso

0. TU - (Condizione Giuridica e Provvedimenti di Tutela)

TU			CONDIZIONE GIURIDICA E PROVVEDIMENTI DI TUTELA	
	CDG		CONDIZIONE GIURIDICA	
		CDGG	Indicazione generica	Detenzione Privata
		CDGS	Indicazione specifica	Angelica Cardazzo
		CDGI	Indirizzo	...
		CDGN	Note	Angelica Cardazzo è in possesso degli originali e dei primi Master analogici della componente audiovisiva dell'opera
	CPR		DIRITTI D'AUTORE	1
		CPRN	Nome	Luigi Viola
		CPRI	Indirizzo
		CPRD	Data di scadenza

0. DO (Documentazione - DA COMPILARE altri livelli)

0. MS (mostre e altri eventi culturali - DA COMPILARE altri livelli, qui campo riassuntivo)

0. AD (Accesso ai dati)

AD			ACCESSO AI DATI	
	ADS		SPECIFICHE DI ACCESSO AI DATI	

		ADSP	Profilo di accesso	livello basso di riservatezza [1]
--	--	------	--------------------	--------------------------------------

0. CM (Certificazione e Gestione dei Dati - Informazioni relative all'ente e persona fisica che ha eseguito verifica dei contenuti immessi nella scheda)

0. AN (Annotazioni)

14-0.0 Scheda Figlia/Variante 0

0.0 CD

0.0 OG

OG			BENE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AMB		Ambito di tutela MiBACT	storico-artistico
	CTG		Categoria	Media Art
	OGT		DEFINIZIONE BENE	
		OGTD	Definizione	Installazione
		OGTT	Tipologia	Installazione multimediale
		OGTP	Parte componente	
		OGTV	Configurazione strutturale e di contesto	Opera Complessa
	OGD		DENOMINAZIONE	
		OGDT	Tipo	Attuale/storico
		OGDN	Denominazione	I looked for... (da Alice 1977)
		OGDA	Codice lingua	Italiano
		OGDR	Riferimento cronologico	1980
		OGDL	Luogo	Venezia
		OGDF	Fonte	Catalogo della mostra Camere Incantate 1980
		OGDS	Note	Mostra a cura di Vittorio Fagone, Palazzo Reale, Milano 16 maggio 18 giugno 1980

0.0 RV

<u>RVEL (livello relazione)</u>	<u>RSER (tipo relazione)</u>	<u>RSET (specifiche tipo relazione)</u>	<u>RSET (Tipo di scheda)</u>	<u>RSED (Definizione Bene)</u>	<u>RSEC (Id univoco scheda)</u>
14-0.0	equivale a		OAC	Video	14-0
14-0.0	è composto da	la parte audiovisiva corrisponde a	OAC	Video	31-0.0.0 [Do you remember this movie]
14-0.0	è composto da	la parte audiovisiva corrisponde a	OAC	Video	57-0.0.0 [Video as no video]
14-0.0	è composto da	la parte audiovisiva corrisponde a	OAC	Video	59-0.0.0 [Urlo]
14-0.0	è composto da	la parte audiovisiva corrisponde a	OAC	Video	56-0.0.0 [Frammenti di uno spazio Interiore]
14-0.0	è composto da		OAC/Serie	Fotografia	39-0 [ALICE]

0.0 AC (Scheda madre) [non sussistono altri codici]

0.0 RF (Identificativo RFID non rivelato)**0.0 LC (Localizzazione geografico-amministrativa - DA COMPILARE altri livelli)****0.0 LA (Altre localizzazioni geografico amministrative - DA COMPILARE altri livelli)****0.0 UB (Dati Patrimoniali/inventari/stime/collezioni - DA COMPILARE altri livelli)****0.0 GE (Georeferenziazione - DA COMPILARE altri livelli)****0.0 DT (Cronologia - DA COMPILARE altri livelli)****0.0 AU (Definizione Culturale)**

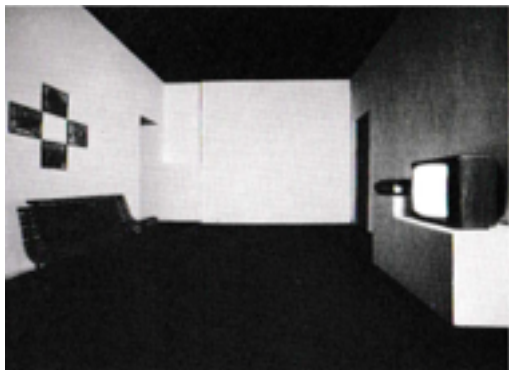
AU			DEFINIZIONE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AUT		AUTORE/RESPONSABILITA'	
		AUTK	Codice univoco ICCD	Codice univoco ICCD
		AUTJ	Ente schedatore	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTH	Codice identificativo	Codice assegnato dall'ICCD [26 DAGMA]
		AUTN	Nome di persona o ente	Luigi Viola
		AUTP	Tipo intestazione	Persona fisica
		AUTA	Indicazioni cronologiche	1948
		AUTR	Ruolo	Artista
		AUTY	Specifiche intervento	Creazione

0.0 DA (Dati Analitici - DA COMPILARE altri livelli)**0.0 MT (Materia e tecnica - DA COMPILARE altri livelli)****0.0 UT (Utilizzazioni - DA COMPILARE altri livelli)****0.0 CO (Conservazione e Interventi)****0.0 TU - (Condizione Giuridica e Provvedimenti di Tutela)**

TU			CONDIZIONE GIURIDICA E PROVVEDIMENTI DI TUTELA	
	CDG		CONDIZIONE GIURIDICA	
		CDGG	Indicazione generica	Detenzione Privata
		CDGS	Indicazione specifica	Angelica Cardazzo
		CDGI	Indirizzo	...
		CDGN	Note	Angelica Cardazzo è in possesso dell'originale e del primo Master della componente audiovisiva dell'opera
	CPR		DIRITTI D'AUTORE	1
		CPRN	Nome	Luigi Viola

		CPRI	Indirizzo
		CPRD	Data di scadenza

0.0 DO (Documentazione - DA COMPILARE altri livelli)

DO	DO	DO	DO	
	FTA		DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA	
		FTAN	Codice identificativo	[fotografia catalogo]
		FTAX	Genere	documentazione allegata
		FTAP	Tipo	positivo b/n
		FTAF	Formato	
		FTAM	Titolo/didascalia	Installazione: 4 fotografie cm 30x40 una panca viola su cui è fissata una targa con la scritta 'I looked for soap-bubbles, I looked for butterflies...that summer evening long ago a-sitting on a gate» (ho cercato bolle di sapone, ho cercato farfalle...quella sera d'estate molto tempo fa seduto su un cancello) video, colore, sonoro
		FTAA	Autore	Maria Mulas
		FTAD	Riferimento cronologico	1980
		FTAE	Ente proprietario	---
		FTAC	Collocazione	Vedi BIB
		FTAK	Nome file digitale	-
Anteprima IIMM				
Anteprima IMM				
	FTA		DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA	
		FTAN	Codice identificativo	[fotografia catalogo]
		FTAX	Genere	documentazione allegata
		FTAP	Tipo	positivo b/n
		FTAF	Formato	
		FTAM	Titolo/didascalia	Riproduzione di una delle fotografie virate allestite nell'opera.

		FTAA	Autore	Maria Mulas
		FTAD	Riferimento cronologico	1980
		FTAE	Ente proprietario	—
		FTAC	Collocazione	Vedi BIB
		FTAK	Nome file digitale	-
Anteprima IIMM				
	FTA	DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA		
		FTAN	Codice identificativo	[fotografia catalogo]
		FTAX	Genere	documentazione allegata
		FTAP	Tipo	positivo b/n
		FTAF	Formato	
		FTAM	Titolo/didascalia	Documentazione allestimento della mostra
		FTAA	Autore	Maria Mulas
		FTAD	Riferimento cronologico	1980
		FTAE	Ente proprietario	—
		FTAC	Collocazione	Vedi BIB
		FTAK	Nome file digitale	-
Anteprima IIMM				

Anteprima IIMM			
	DRA	DOCUMENTAZIONE GRAFICA E CARTOGRAFICA	
	DRAN	Codice identificativo	[pianta catalogo]
	DRA X	Genere	[pianta catalogo]
	DRAT	Tipo	documentazione allegata in parte
	DRA M	Denominazione/titolo	Pianta della mostra con segnati i luoghi delle installazioni degli artisti
	DRAA	Autore	
	DRAD	Riferimento cronologico	1980
	DRAE	Ente proprietario	
	DRAC	Collocazione	Vedi BIB
	DRAK	Nome file digitale	[Non sussiste]
	DRAY	Gestione diritti	
	DRAO	Note	
Anteprima IIMM			

	BIB		BIBLIOGRAFIA	
		BIBR	Abbreviazione	[Non sussiste]
		BIBK	Codice univoco ICCD	[Non sussiste]
		BIBJ	Ente schedatore	[Non sussiste]
		BIBH	Codice identificativo	[Non sussiste]
		BIBX	Genere	Catalogo
		BIBF	Tipo	Mostra Camere Incantate.Video, cinema, fotografia e arte negli anni '70, Palazzo Reale 16 maggio-15 giugno 1970
		BIBM	Riferimento bibliografico completo	
		BIBN	Note	

0.0 MS (mostre e altri eventi culturali - DA COMPILARE)

MS			MOSTRE/ALTRI EVENTI CULTURALI	
	MST		MOSTRA/EVENTO CULTURALE	1
		MSTI	Tipo	Mostra Collettiva
		MSTT	Titolo/denominazione	<i>Camere Incantate. Video, cinema, fotografia e arte negli anni '70 (1980)</i>
		MSTE	Ente/soggetto organizzatore	A cura di Vittorio Fagone.
		MSTL	Luogo, sede espositiva, data	Palazzo reale (Milano) dal 16 maggio al 15 giugno 1980 ed è
		MSTS	Note	

0.0 AD (Accesso ai dati)

AD			ACCESSO AI DATI	
	ADS		SPECIFICHE DI ACCESSO AI DATI	
		ADSP	Profilo di accesso	livello basso di riservatezza [1]

0.0 CM (Certificazione e Gestione dei Dati - Informazioni relative all'ente e persona fisica che ha eseguito verifica dei contenuti immessi nella scheda)

0.0 AN (Annotazioni)

D.1 Filarete (Sartorelli, 1976) [4]

Video Monocanale

L'opera video *Filarete* intitola allo stesso modo di un pannello che in alcune occasioni è stato mostrato vicino al video e che, si suppone, ha funzionato come base per la realizzazione del video. Una delle prime questioni problematiche è capire se il pannello sia considerabile un'opera o, piuttosto, un documento /traccia/esemplificazione di quanto rappresentato in video. Si deve tenere in considerazione anche che il pannello dal titolo *Nascita, sviluppo e morte di un'illusione* viene realizzato nel 1976 mentre il video dallo stesso titolo nel 1981.

Un secondo elemento da tenere in considerazione è l'idea di "trittico" nella composizione del 1988 per la quale al video e al pannello si aggiunge la grafica computerizzata che all'epoca era ancora in via di sperimentazione. Anche in questo caso si pone la domanda se la grafica, estrapolata dal contesto del trittico, sia considerabile opera a sè essendo, l'esecuzione, ancor più che nel caso del video, totalmente nelle mani di altri dall'artista.

Si tratta anche di individuare la relazione tra le parti (pannello, video e computer) e tra le diverse "forme" in cui si sviluppa l'opera *Filarete* nel tempo, da video mono-canale a installazione video e grafica, a installazione video/computer/grafica.

4-0. Scheda Madre

0. CD

CD		CODICI	COMPILAZIONE
	TSK	Tipo scheda	OAC
	LIR	Livello catalogazione	P (Precatalogo)
	NCT	CODICE UNIVOCO	
	NCTR	Codice Regione	Veneto [lista codici regioni]
	NCTN	Numero catalogo generale	N° di otto cifre assegnato dall'ICCD per ciascun bene catalogato. x. es 00000004
	NCTS	Suffisso	
	ESC	Ente schedatore	Laboratorio La Camera Ottica
	ECP	Ente competente per tutela	?

0. OG

OG		BENE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AMB	Ambito di tutela MiBACT	storico-artistico
	CTG	Categoria	Media Art
	OGT	DEFINIZIONE BENE	
	OGTD	Definizione	Video
	OGTV	Configurazione strutturale e di contesto	Opera Complessa
	OGD	DENOMINAZIONE	
	OGDT	Tipo	Attuale
	OGDN	Denominazione	Filarete
	OGDA	Codice lingua	Italiano
	OGDR	Riferimento cronologico	1975
	OGDL	Luogo	Venezia
	OGDF	Fonte	Cartelli video
	OGDS	Note	Ambito prima produzione: Venezia, Galleria del Cavallino
	OGD	DENOMINAZIONE	
	OGDT	Tipo	Attribuita
	OGDN	Denominazione	Sforzinda by Filarete 1460. Analisi di uno spazio
	OGDA	Codice lingua	Italiano
	OGDR	Riferimento cronologico	1975
	OGDL	Luogo	Venezia

		OGDF	Fonte	Cartelli video
		OGDS	Note	Ambito produzione: Venezia, Galleria del Cavallino
	OGD		DENOMINAZIONE	
		OGDT	Tipo	Attribuita
		OGDN	Denominazione	<i>Sforzinda by Filarete 1460. Analysis of one urban space</i>
		OGDA	Codice lingua	Inglese
		OGDR	Riferimento cronologico	1975
		OGDL	Luogo	Venezia
		OGDF	Fonte	Cartelli video
		OGDS	Note	Ambito produzione: Venezia, Galleria del Cavallino

0. RV

<u>RVEL (livello relazione)</u>	<u>RSER (tipo relazione)</u>	<u>RSET (specifiche tipo relazione)</u>	<u>RSET (Tipo di scheda)</u>	<u>RSED (Definizione Bene)</u>	<u>RSEC (Id univoco scheda)</u>
4-0	equivale a		OAC	Video	4-0.0
4-0	è in relazione con	la variante	OA	Pittura	4-0.1

0. AC (Scheda madre) [non sussistono altri codici]

0. RF (Identificativo RFID non rivelato)

0. LC (Localizzazione geografico-amministrativa - DA COMPILARE altri livelli)

0. LA (Altre localizzazioni geografico amministrative - DA COMPILARE altri livelli)

0. UB (Dati Patrimoniali/inventari/stime/collezioni - DA COMPILARE altri livelli)

0. GE (Georeferenziazione - DA COMPILARE altri livelli)

0. DT (Cronologia - DA COMPILARE altri livelli)

0. AU (Definizione Culturale)

AU			DEFINIZIONE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AUT		AUTORE/RESPONSABILITA'	
		AUTK	Codice univoco ICCD	Codice univoco ICCD
		AUTJ	Ente schedatore	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTH	Codice identificativo	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTN	Nome di persona o ente	Guido Sartorelli [23]
		AUTP	Tipo intestazione	Persona fisica
		AUTA	Indicazioni cronologiche	1935

	AUTR	Ruolo	Artista
	AUTY	Specifiche intervento	Creazione

0. DA (Dati Analitici - DA COMPILARE altri livelli)

0. MT (Materia e tecnica - DA COMPILARE altri livelli)

0. UT (Utilizzazioni - DA COMPILARE altri livelli)

0. CO (Conservazione e Interventi)

CO			CONSERVAZIONE E INTERVENTI	
	STC		STATO DI CONSERVAZIONE	
		STCC	Stato di conservazione	Latenza
		STCN	Note	L'opera attualmente non è esposta in nessun luogo fisico in nessuna delle sue manifestazioni; per la parte audiovisiva digitale e analogica si veda schede relative
	RST		INTERVENTI	1
		RSTI	Tipo intervento	catalogazione preservativa
		RSTD	Riferimento cronologico	2016
		RSTT	Descrizione intervento	intervento con fini preservativi/conservativi
		RSTE	Ente responsabile	Università degli Studi di Udine
		RSTR	Ente finanziatore/sponsor	Università degli Studi di Udine
		RSTN	Responsabile dell'intervento/nome operatore	Lisa Parolo
		RSTO	Note	Coordinatore dell'intervento professoressa Cosetta G. Saba/ Direttore tecnico del laboratorio: Gianandrea Sasso

0. TU - (Condizione Giuridica e Provvedimenti di Tutela)

TU			CONDIZIONE GIURIDICA E PROVVEDIMENTI DI TUTELA	
	CDG		CONDIZIONE GIURIDICA	
		CDGG	Indicazione generica	Detenzione Privata
		CDGS	Indicazione specifica	Angelica Cardazzo
		CDGI	Indirizzo	...
		CDGN	Note	Angelica Cardazzo è in possesso dell'originale e del primo Master della componente audiovisiva dell'opera
	CPR		DIRITTI D'AUTORE	1
		CPRN	Nome	Guido Sartorelli

		CPRI	Indirizzo
		CPRD	Data di scadenza

0. DO (Documentazione - DA COMPILARE altri livelli)

0. MS (mostre e altri eventi culturali - DA COMPILARE altri livelli, qui campo riassuntivo)

0. AD (Accesso ai dati)

AD			ACCESSO AI DATI	
	ADS		SPECIFICHE DI ACCESSO AI DATI	
		ADSP	Profilo di accesso	livello basso di riservatezza [1]

0. CM (Certificazione e Gestione dei Dati - Informazioni relative all'ente e persona fisica che ha eseguito verifica dei contenuti immessi nella scheda)

0. AN (Annotazioni)

4-0.0 Scheda Figlia/Variante 0

0.0 CD

0.0 OG

OG		BENE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AMB	Ambito di tutela MiBACT	storico-artistico
	CTG	Categoria	Media Art
	OGT	DEFINIZIONE BENE	
	OGTD	Definizione	Video
	OGTT	Tipologia	Video monocnale
	OGTP	Parte componente	
	OGTV	Configurazione strutturale e di contesto	Opera Complessa
	OGD	DENOMINAZIONE	
	OGDT	Tipo	Attuale
	OGDN	Denominazione	Filarete
	OGDA	Codice lingua	Italiano
	OGDR	Riferimento cronologico	1975
	OGDL	Luogo	Venezia
	OGDF	Fonte	Cartelli video
	OGDS	Note	Ambito prima produzione: Venezia, Galleria del Cavallino
	OGD	DENOMINAZIONE	
	OGDT	Tipo	Attribuita
	OGDN	Denominazione	Sforzinda by Filarete 1460. Analisi di uno spazio
	OGDA	Codice lingua	Italiano
	OGDR	Riferimento cronologico	1975
	OGDL	Luogo	Venezia

0.0 RV

<u>RVEL (livello relazione)</u>	<u>RSER (tipo relazione)</u>	<u>RSET (specifiche tipo relazione)</u>	<u>RSET (Tipo di scheda)</u>	<u>RSED (Definizione Bene)</u>	<u>RSEC (Id univoco scheda)</u>
4-0.0	equivale a		OAC	Video	4-0
4-0.0	è composto da	la parte audiovisiva corrisponde a	OAC	Video	4-0.0-0
4-0.0	è in relazione con	la variante	OAC	installazione	4-0.1

0.0 AC (Scheda madre) [non sussistono altri codici]

0.0 RF (Identificativo RFID non rivelato)

0.0 LC (Localizzazione geografico-amministrativa - DA COMPILARE altri livelli)

0.0 LA (Altre localizzazioni geografico amministrative - DA COMPILARE altri livelli)

0.0 UB (Dati Patrimoniali/inventari/stime/collezioni - DA COMPILARE altri livelli)

0.0 GE (Georeferenziazione - DA COMPILARE altri livelli)

0.0 DT (Cronologia - DA COMPILARE altri livelli)

0.0 AU (Definizione Culturale)

AU			DEFINIZIONE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AUT		AUTORE/RESPONSABILITA'	
		AUTK	Codice univoco ICCD	Codice univoco ICCD
		AUTJ	Ente schedatore	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTH	Codice identificativo	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTN	Nome di persona o ente	Guido Sartorelli [23]
		AUTP	Tipo intestazione	Persona fisica
		AUTA	Indicazioni cronologiche	1935
		AUTR	Ruolo	Artista
		AUTY	Specifiche intervento	Creazione

0.0 DA (Dati Analitici - DA COMPILARE altri livelli)

0.0 MT (Materia e tecnica - DA COMPILARE altri livelli)

0.0 UT (Utilizzazioni - DA COMPILARE altri livelli)

0.0 CO (Conservazione e Interventi)

0.0 TU - (Condizione Giuridica e Provvedimenti di Tutela)

TU			CONDIZIONE GIURIDICA E PROVVEDIMENTI DI TUTELA	
	CDG		CONDIZIONE GIURIDICA	
		CDGG	Indicazione generica	Detenzione Privata
		CDGS	Indicazione specifica	Angelica Cardazzo
		CDGI	Indirizzo	...
		CDGN	Note	Angelica Cardazzo è in possesso dell'originale e del primo Master della componente audiovisiva dell'opera

	CPR		DIRITTI D'AUTORE	1
		CPRN	Nome	Guido Sartorelli
		CPRI	Indirizzo
		CPRD	Data di scadenza

0.0 DO (Documentazione - DA COMPILARE altri livelli)

DO	DO	DO	DO	
	FTA		DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA	
		FTAN	Codice identificativo	ARCHIVIO_CAV_1976_Sartorelli [CARTELLA]
		FTAX	Genere	documentazione allegata in parte
		FTAP	Tipo	positivo b/n
		FTAF	Formato	13x18
		FTAM	Titolo/didascalia	Personale Guido Sartorelli 1976 Cavallino
		FTAA	Autore	Paolo Cardazzo
		FTAD	Riferimento cronologico	1976
		FTAE	Ente proprietario	Privato
		FTAC	Collocazione	Archivio Cavallino/Fondazione Cini
		FTAK	Nome file digitale	-
Anteprima IIMM				
Anteprima IMM				
	DRA		DOCUMENTAZIONE GRAFICA E CARTOGRAFICA	
		DRAN	Codice identificativo	ARCHIVIO_CAV_1976_Sartorelli [CARTELLA]

	BIB		BIBLIOGRAFIA	
		BIBR	Abbreviazione	[Non sussiste]
		BIBK	Codice univoco ICCD	[Non sussiste]
		BIBJ	Ente schedatore	[Non sussiste]
		BIBH	Codice identificativo	[Non sussiste]
		BIBX	Genere	Catalogo
		BIBF	Tipo	Catalogo della 821° mostra del Cavallino, personale di Guido Sartorelli, 28 febbraio-22 marzo
		BIBM	Riferimento bibliografico completo	
		BIBN	Note	Nel catalogo sono spiegate molto chiaramente le intenzioni dell'artista relative all'allestimento

0.0 MS (mostre e altri eventi culturali - DA COMPILARE)

MS			MOSTRE/ALTRI EVENTI CULTURALI	
	MST		MOSTRA/EVENTO CULTURALE	1
		MSTI	Tipo	Mostra Personale
		MSTT	Titolo/denominazione	Catalogo della 821° mostra del Cavallino, personale di Guido Sartorelli, 28 febbraio-22 marzo
		MSTE	Ente/soggetto organizzatore	A cura di Paolo Cardazzo.
		MSTL	Luogo, sede espositiva, data	Venezia, galleria del cavallino, 28 febbraio-22 marzo
		MSTS	Note	

0.0 AD (Accesso ai dati)

AD			ACCESSO AI DATI	
	ADS		SPECIFICHE DI ACCESSO AI DATI	
		ADSP	Profilo di accesso	livello basso di riservatezza [1]

0.0 CM (Certificazione e Gestione dei Dati - Informazioni relative all'ente e persona fisica che ha eseguito verifica dei contenuti immessi nella scheda)

0.0 AN (Annotazioni)

4-0.0.0 Sotto-Scheda Figlia/Manifestazione 0

0.0.0 CD

0.0.0 OG

OG			BENE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AMB		Ambito di tutela MiBACT	storico-artistico
	CTG		Categoria	Media Art
	OGT		DEFINIZIONE BENE	
		OGTD	Definizione	Video
		OGTT	Tipologia	Video monocnale
		OGTP	Parte componente	
		OGTV	Configurazione strutturale e di contesto	Opera Complessa
	OGD		DENOMINAZIONE	
		OGDT	Tipo	Attuale
		OGDN	Denominazione	Filarete
		OGDA	Codice lingua	Italiano
		OGDR	Riferimento cronologico	1975
		OGDL	Luogo	Venezia
		OGDF	Fonte	Cartelli video
		OGDS	Note	Ambito prima produzione: Venezia, Galleria del Cavallino
	OGD		DENOMINAZIONE	
		OGDT	Tipo	Attribuita
		OGDN	Denominazione	Sforzinda by Filarete 1460. Analisi di uno spazio
		OGDA	Codice lingua	Italiano
		OGDR	Riferimento cronologico	1975
		OGDL	Luogo	Venezia

0.0.0 RV

<u>RVEL (livello relazione)</u>	<u>RSER (tipo relazione)</u>	<u>RSET (specifiche tipo relazione)</u>	<u>RSET (Tipo di scheda)</u>	<u>RSED (Definizione Bene)</u>	<u>RSEC (Id univoco scheda)</u>
4-0.0.0 [0096-RM-0069_1]	equivale a		OAC	Video	4-0.0.0.0 [0096-RO-0069]
4-0.0.0 [0096-RM-0069_1]	è trasmesso in	la parte audiovisiva corrisponde a	OAC	Video	4-0.0
4-0.0.0 [0096-RM-0069_1]	è trasmesso in	la parte audiovisiva corrisponde a	OAC	Video	7-0.0

0.0.0 AC (Scheda madre) [non sussistono altri codici]

AC		ALTRI CODICI	COMPILAZIONE
	ACC	CODICE SCHEDA - ALTRI ENTI	
		ACCE Ente/soggetto responsabile	Università degli Studi di Udine
		ACCC Codice identificativo	0096-RM-0069_1
		ACCP Progetto di riferimento	Digitalizzazione e video-preservazione del fondo video analogico della galleria del Cavallino
		ACCS Note	Il codice fa riferimento al Master realizzato a partire dalla copia conservativa 0096-RO-0062
		ACCW Indirizzo web	http://web.uniud.it/
	ACC	CODICE SCHEDA - ALTRI ENTI	
		ACCE Ente/soggetto responsabile	Paolo Cardazzo/Galleria del Cavallino
		ACCC Codice identificativo	179_1
		ACCP Progetto di riferimento	Catalogazione archivio
		ACCW Indirizzo web	http://web.uniud.it/

0.0.0 RF (Identificativo RFID non rivelato)**0.0.0 LC (Localizzazione geografico-amministrativa - DA COMPILARE altri livelli)**

LC		LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO - AMMINISTRATIVA	COMPILAZIONE
	PVC	LOCALIZZAZIONE	
		PVCS Stato	Italia
		PVCR Regione	Veneto
		PVCP Provincia	Venezia
		PVCC Comune	Venezia
		PVCL Località	Venezia
		PVCI Indirizzo	Archivio Cavallino—
	LDC	COLLOCAZIONE SPECIFICA	
		LDCT Tipologia contenitore fisico	Hard Disk
		LDCQ Qualificazione contenitore fisico	
		LDCN Denominazione contenitore fisico	HDD_CAVALLINO
		LDCF Uso contenitore fisico	Conservazione/supporto
		LDCK Codice contenitore fisico	—
	LDI	SITO INTERNET	
		LDII Indirizzo	http://www.edizionicavallino.it/

0.0.0 LA (Altre localizzazioni geografico amministrative - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0 UB (Dati Patrimoniali/inventari/stime/collezioni - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0 GE (Georeferenziazione - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0 DT (Cronologia - DA COMPILARE altri livelli)

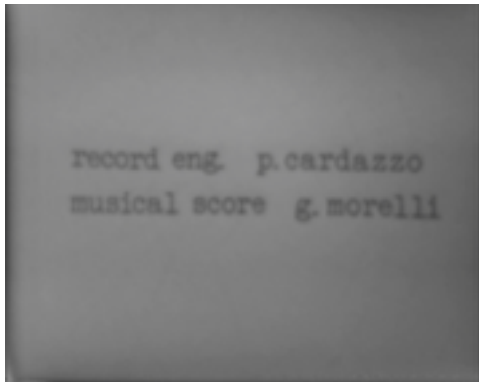
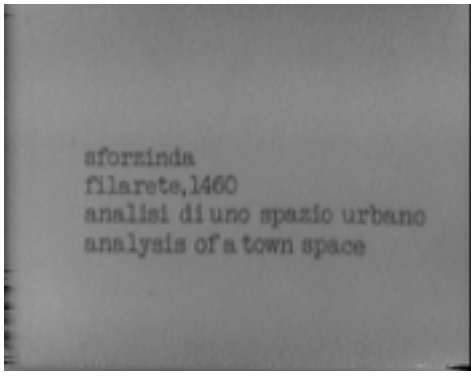
0.0.0 AU (Definizione Culturale)

AU			DEFINIZIONE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AUT		AUTORE/RESPONSABILITA'	
		AUTK	Codice univoco ICCD	Codice univoco ICCD
		AUTJ	Ente schedatore	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTH	Codice identificativo	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTN	Nome di persona o ente	Università degli Studi di Udine
		AUTP	Tipo intestazione	Ente Pubblico
		AUTA	Indicazioni cronologiche	2014
		AUTR	Ruolo	conservazione/video-oreservazione
		AUTY	Specifiche intervento	Creazione

0.0.0 DA (Dati Analitici - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0 MT (Materia e tecnica - DA COMPILARE altri livelli)

MT			DATI TECNICI	COMPILAZIONE
	MTC		MATERIA E TECNICA	
		MTCP	Riferimento alla parte	Master digitale
		MTCM	Materia	Apple Pro Res 422 H
		MTCT	Tecnica	Da trasmettere in copia accesso H246 - monitor a tubo catodico/col
		MTCS	Note	La parte fa riferimento al dispositivo di riproduzione originale
	MIS		MISURE	
		MISP	Riferimento alla parte	Master digitale
		MISZ	Tipo di misura	Durata
		MISU	Unità di misura	hh:mm:ss:ms
		MISM	Valore	00:08:07:07
AGGUNTE DAGMA				
MARK-IN				00:00:00:00
MARK-OUT				00:08:07:07

Anteprima		
Anteprima		
AGGIUNTE DA DCA		
Wrapper format		Video
Codec		.mov
PAL/SECAM/NTSC		PAL/col
Uncompressed/ Compressed		Uncompressed
Bith Depth		16 bits/48KHz
Frame size		720x576
Frame rate		25fps
Frame type		interlacing
Field Order		-
Frame Aspect Ratio		4:3
File name		0096-RM-0081_1/31-0.0.0

0.0.0 UT (Utilizzazioni - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0 CO (Conservazione e Interventi - DA COMPILARE altri livelli)

CO			CONSERVAZIONE E INTERVENTI	
	STC		STATO DI CONSERVAZIONE	
		STCC	Stato di conservazione	Buono
		STCN	Note	Il Master è stato prodotto secondo il protocollo elaborato dal Laboratorio La Camera Ottica dell'Università degli Studi di Udine
	RST		INTERVENTI	1
		RSTP	Riferimento alla parte	Master
		RSTI	Tipo intervento	Estrapolazione da copia conservativa in formato non compresso
		RSTD	Riferimento cronologico	2014
		RSTT	Descrizione intervento	Intervento con fini preservativi/ conservativi

		RSTE	Ente responsabile	Laboratorio La Camera Ottica
		RSTR	Ente finanziatore/sponsor	Università degli Studi di Udine
		RSTN	Responsabile dell'intervento/nome operatore	Lisa Parolo

0.0.0 TU - (Condizione Giuridica e Provvedimenti di Tutela)

TU			CONDIZIONE GIURIDICA E PROVVEDIMENTI DI TUTELA	
	CDG		CONDIZIONE GIURIDICA	
		CDGG	Indicazione generica	Detenzione Privata
		CDGS	Indicazione specifica	Angelica Cardazzo
		CDGI	Indirizzo	...
		CDGN	Note	Angelica Cardazzo è in possesso dell'originale e del primo Master della componente audiovisiva dell'opera
	CPR		DIRITTI D'AUTORE	1
		CPRN	Nome	Guido Sartorelli
		CPRI	Indirizzo
		CPRD	Data di scadenza

0.0.0 DO (Documentazione - VEDI ANTEPRIMA CARTELLI)

0.0.0 MS (mostre e altri eventi culturali - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0 AD (Accesso ai dati)

AD			ACCESSO AI DATI	
	ADS		SPECIFICHE DI ACCESSO AI DATI	
		ADSP	Profilo di accesso	livello basso di riservatezza [1]

0.0.0 CM (Certificazione e Gestione dei Dati - Informazioni relative all'ente e persona fisica che ha eseguito verifica dei contenuti immessi nella scheda)

0.0.0 AN (Annotazioni)

4-0.0.0.0 Sotto-Scheda Figlia/Versione 0

0.0.0.0 CD

0.0.0.0 OG

OG			BENE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AMB		Ambito di tutela MiBACT	storico-artistico
	CTG		Categoria	Media Art
	OGT		DEFINIZIONE BENE	
		OGTD	Definizione	Video
		OGTT	Tipologia	Video monocnale
		OGTP	Parte componente	nastro magnetico analogico
		OGTV	Configurazione strutturale e di contesto	Opera Complessa
	OGD		DENOMINAZIONE	
		OGDT	Tipo	Attuale
		OGDN	Denominazione	Filarete
		OGDA	Codice lingua	Italiano
		OGDR	Riferimento cronologico	1975
		OGDL	Luogo	Venezia
		OGDF	Fonte	Cartelli video
		OGDS	Note	Ambito prima produzione: Venezia, Galleria del Cavallino
	OGD		DENOMINAZIONE	
		OGDT	Tipo	Attribuita
		OGDN	Denominazione	Sforzinda, Filarete 1460. Analisi di uno spazio
		OGDA	Codice lingua	Italiano
		OGDR	Riferimento cronologico	1975
		OGDL	Luogo	Venezia

0.0.0.0 RV

<u>RVEL (livello relazione)</u>	<u>RSER (tipo relazione)</u>	<u>RSET (specifiche tipo relazione)</u>	<u>RSET (Tipo di scheda)</u>	<u>RSED (Definizione Bene)</u>	<u>RSEC (Id univoco scheda)</u>
4-0.0.0.0 [0096-IO-0069]	è l'oggetto fisico corrispondente a		OAC	Video	4-0.0.0 [0096-RM-0069_1]
4-0.0.0.0 [0096-IO-0069]	è la copia		OAC	Video	4-0.0.0.1 [0096-RO-0032]

0.0.0.0 AC (Scheda madre) [non sussistono altri codici]

AC			ALTRI CODICI	COMPILAZIONE
	ACC		CODICE SCHEDA - ALTRI ENTI	
		ACCE	Ente/soggetto responsabile	Università degli Studi di Udine
		ACCC	Codice identificativo	0096-IO-0069
		ACCP	Progetto di riferimento	Digitalizzazione e video-preservazione del fondo video analogico della galleria del Cavallino
		ACCS	Note	Il codice fa riferimento all'oggetto fisico a partire dal quale è stata realizzata la copia conservativa 0096-RO-0062
		ACCW	Indirizzo web	http://web.uniud.it/
	ACC		CODICE SCHEDA - ALTRI ENTI	
		ACCE	Ente/soggetto responsabile	Paolo Cardazzo/Galleria del Cavallino
		ACCC	Codice identificativo	179_1
		ACCP	Progetto di riferimento	Catalogazione archivio
		ACCS	Note	Il codice fa riferimento all'oggetto fisico
		ACCW	Indirizzo web	http://web.uniud.it/

0.0.0.0 RF (Identificativo RFID non rivelato)

0.0.0.0 LC (Localizzazione geografico-amministrativa - DA COMPILARE altri livelli)

LC			LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO - AMMINISTRATIVA LOCALIZZAZIONE	COMPILAZIONE
	PVC		LOCALIZZAZIONE	
		PVCS	Stato	Italia
		PVCR	Regione	Veneto
		PVCP	Provincia	Venezia
		PVCC	Comune	Venezia
		PVCL	Località	Venezia
		PVCI	Indirizzo	Archivio Cavallino—
	LDC		COLLOCAZIONE SPECIFICA	
		LDCT	Tipologia contenitore fisico	Sede Archivio del Cavallino
		LDCQ	Qualificazione contenitore fisico	
		LDCN	Denominazione contenitore fisico	
		LDCF	Uso contenitore fisico	Conservazione temporanea
		LDCK	Codice contenitore fisico	—
	LDI		SITO INTERNET	
		LDII	Indirizzo	http://www.edizionicavallino.it/

0.0.0.0 LA (Altre localizzazioni geografico amministrative - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0.0 UB (Dati Patrimoniali/inventari/stime/collezioni - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0.0 GE (Georeferenziazione - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0.0 DT (Cronologia - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0.0 AU (Definizione Culturale)

AU			DEFINIZIONE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AUT		AUTORE/RESPONSABILITA'	
		AUTK	Codice univoco ICCD	Codice univoco ICCD
		AUTJ	Ente schedatore	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTH	Codice identificativo	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTN	Nome di persona o ente	Guido Sartorelli [23]
		AUTP	Tipo intestazione	Persona fisica
		AUTA	Indicazioni cronologiche	1935
		AUTR	Ruolo	Artista
		AUTY	Specifiche intervento	Creazione

0.0.0.0 DA (Dati Analitici - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0.0 MT (Materia e tecnica - DA COMPILARE altri livelli)

MT			DATI TECNICI	COMPILAZIONE
	MTC		MATERIA E TECNICA	
		MTCP	Riferimento alla parte	Nastro magnetico analogico
		MTCM	Materia/Carrier Type & Format	1/2" open reel Sony V-60H
		MTCT	Tecnica	Trasmesso e prodotto con SONY AV 3620CE e Sony AV-3670 CE
		MTCS	Note	
	MIS		MISURE	
		MISP	Riferimento alla parte	Nastro magnetico analogico
		MISZ	Tipo di misura	Durata
		MISU	Unità di misura	hh:mm:ss.ms
		MISM	Valore	00:16:44:00
AGGIUNTE DA DCA				
			Carrier Type & Format	1/2" open reel Sony V-60H
			Colour Sistem	PAL/b/n
			Soundtrack	si

Quality Analysis		by a subcontractor (Laboratorio la camera Ottica)
Age		30 anni
Duration		00:16:44:00
Type of digitale file		video file/0096-RO-0069

0.0.0.0 UT (Utilizzazioni - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0.0 CO (Conservazione e Interventi)


CO			CONSERVAZIONE E INTERVENTI	
	STC		STATO DI CONSERVAZIONE	
		STCC	Stato di conservazione	Buono
	RST		INTERVENTI	1
		RSTP	Riferimento alla parte	nastro magnetico analogico
		RSTI	Tipo intervento	migrazione digitale
		RSTD	Riferimento cronologico	2014
		RSTT	Descrizione intervento	intervento con fini preservativi/ conservativi
		RSTE	Ente responsabile	Laboratorio La Camera Ottica
		RSTR	Ente finanziatore/sponsor	Università degli Studi di Udine
		RSTN	Responsabile dell'intervento/nome operatore	Lisa Parolo
		RSTO	Note	Coordinatore dell'intervento professoressa Cosetta G. Saba/ Direttore tecnico del laboratorio: Gianandrea Sasso
	RST		INTERVENTI	2
		RSTP	Riferimento alla parte	nastro magnetico analogico
		RSTI	Tipo intervento	migrazione digitale
		RSTD	Riferimento cronologico	2001
		RSTT	Descrizione intervento	intervento con finalità d'accesso
		RSTN	Responsabile dell'intervento/nome operatore	Paolo Cardazzo
		RSTO	Note	Digitalizzazione finalizzata alla creazione di DVD poi diffusi tra gli artisti
	RST		INTERVENTI	3
		RSTP	Riferimento alla parte	nastro magnetico analogico
		RSTI	Tipo intervento	migrazione analogica
		RSTD	Riferimento cronologico	fine anni novanta
		RSTT	Descrizione intervento	intervento con finalità d'accesso

	RSTN	Responsabile dell'intervento/nome operatore	Paolo Cardazzo
	RSTO	Note	Migrazione da U-Matic a VHS

0.0.0.0 TU - (Condizione Giuridica e Provvedimenti di Tutela)

TU			CONDIZIONE GIURIDICA E PROVVEDIMENTI DI TUTELA	
	CDG		CONDIZIONE GIURIDICA	
		CDGG	Indicazione generica	Detenzione Privata
		CDGS	Indicazione specifica	Angelica Cardazzo
		CDGI	Indirizzo	...
		CDGN	Note	Angelica Cardazzo è in possesso dell'originale e del primo Master della componente audiovisiva dell'opera
	CPR		DIRITTI D'AUTORE	1
		CPRN	Nome	Guido Sartorelli
		CPRI	Indirizzo
		CPRD	Data di scadenza

0.0.0.0 DO (Documentazione - DA COMPILARE altri livelli)

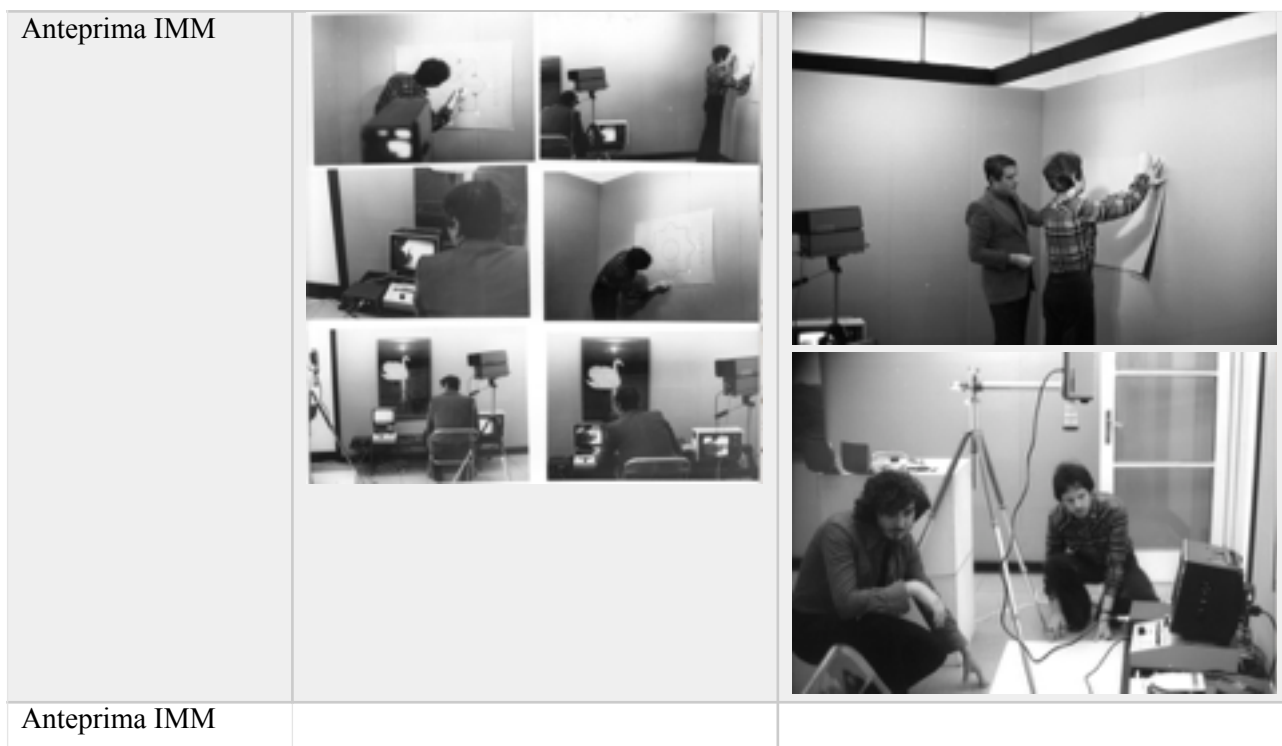
DO			DOCUMENTAZIONE	
	FTA		DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA	
		FTAN	Codice identificativo	0096-IO-0069 [Cartella DAGMA]
		FTAX	Genere	documentazione allegata in parte
		FTAP	Tipo	fotografia digitale
		FTAF	Formato	immagine JPEG
		FTAM	Titolo/didascalia	documentazione fotografica oggetto 0096-IO-0062
		FTAA	Autore	Caterina Pagano
		FTAD	Riferimento cronologico	2014
		FTAE	Ente proprietario	Università degli Studi di Udine
		FTAC	Collocazione	Laboratorio La Camera Ottica
		FTAK	Nome file digitale	0096-IO-0069_1/2/3/4
Anteprima IIMM				

--	--	--

Anteprima IIMM



FTA		DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA	
	FTAN	Codice identificativo	ARCHIVIO_CAV/Fotografie sparse
	FTAX	Genere	documentazione allegata in parte
	FTAP	Tipo	positivo b/n
	FTAF	Formato	13x18
	FTAM	Titolo/didascalia	Making of del video all'interno degli spazi della Galleria. Si vedono Paolo Cardazzo, Andrea Varisco e Guido Sartorelli
	FTAA	Autore	Paolo Cardazzo
	FTAD	Riferimento cronologico	1975
	FTAE	Ente proprietario	Privato
	FTAC	Collocazione	Archivio Cavallino/Fondazione Cini
	FTAK	Nome file digitale	-



0.0.0.0 MS (mostre e altri eventi culturali - Livello Variante)

0.0.0.0 AD (Accesso ai dati)

AD			ACCESSO AI DATI	
	ADS		SPECIFICHE DI ACCESSO AI DATI	
		ADSP	Profilo di accesso	livello basso di riservatezza [1]

0.0.0.0 CM (Certificazione e Gestione dei Dati - Informazioni relative all'ente e persona fisica che ha eseguito verifica dei contenuti immessi nella scheda)

0.0.0.0 AN (Annotazioni)

4-0.0.0.0/1 Copie DAGMA

ID Orig	DAGMA	Stato CC	Durata verificata	Stato master	MASTERR	Cartelli	Frame
179	0096-RO-0069_1	buono	00:08:07:07	buono	4-0.0.0		
115	0096-RO-0032_1	pessimo/ buono seconda acquisizione		pessimo/ buono seconda acquisizione nesimo			

NC	0096-RO-0098						
95	0096-RO-0091						
123	0096-RO-0089						

D.2 Trittico Filarete (Sartorelli, 1989) [7]

Installazione multimediale

7-0 Scheda Madre

0 CD

CD			CODICI	COMPILAZIONE
	TSK		Tipo scheda	OAC
	LIR		Livello catalogazione	P (Precatalogo)
	NCT		CODICE UNIVOCO	
		NCTR	Codice Regione	Veneto [lista codici regioni]
		NCTN	Numero catalogo generale	N° di otto cifre assegnato dall'ICCD per ciascun bene catalogato. x. es 00000007
		NCTS	Suffisso	
	ESC		Ente schedatore	Laboratorio La Camera Ottica
	ECP		Ente competente per tutela	?

0 OG

OG			BENE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AMB		Ambito di tutela MiBACT	storico-artistico
	CTG		Categoria	Media Art
	OGT		DEFINIZIONE BENE	
		OGTD	Definizione	Installazione
		OGTT	Tipologia	Installazione multimediale
		OGTP	Parte componente	
		OGTV	Configurazione strutturale e di contesto	Opera Complessa
	OGD		DENOMINAZIONE	
		OGDT	Tipo	Attuale
		OGDN	Denominazione	Trittico Filarete
		OGDA	Codice lingua	Italiano
		OGDR	Riferimento cronologico	1988
		OGDL	Luogo	Ferrara
		OGDF	Fonte	<i>Autoanalisi</i> , libro d'artista di Guido Sartorelli, 1989
		OGDS	Note	Ambito prima produzione: Ferrara, Padiglione d'Arte Contemporanea (9-11 novembre 1988)

0 RV

<u>RVEL (livello relazione)</u>	<u>RSER (tipo relazione)</u>	<u>RSET (specifiche tipo relazione)</u>	<u>RSET (Tipo di scheda)</u>	<u>RSED (Definizione Bene)</u>	<u>RSEC (Id univoco scheda)</u>
7-0	equivale a		OAC	Installazione	7-0.0
7-0	è composto da	la parte audiovisiva corrisponde a	OAC	Video	4-0.0.0
7-0	è in relazione con	la variante	OAC	Video	4-0

0 AC (Scheda madre) [non sussistono altri codici]

0 RF (Identificativo RFID non rivelato)

0 LC (Localizzazione geografico-amministrativa - DA COMPILARE altri livelli)

0 LA (Altre localizzazioni geografico amministrative - DA COMPILARE altri livelli)

0 UB (Dati Patrimoniali/inventari/stime/collezioni - DA COMPILARE altri livelli)

0 GE (Georeferenziazione - DA COMPILARE altri livelli)

0 DT (Cronologia - DA COMPILARE altri livelli)

0 AU (Definizione Culturale)

AU			DEFINIZIONE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AUT		AUTORE/RESPONSABILITA'	
		AUTK	Codice univoco ICCD	Codice univoco ICCD
		AUTJ	Ente schedatore	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTH	Codice identificativo	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTN	Nome di persona o ente	Guido Sartorelli [23]
		AUTP	Tipo intestazione	Persona fisica
		AUTA	Indicazioni cronologiche	1935
		AUTR	Ruolo	Artista
		AUTY	Specifiche intervento	Creazione

0 DA (Dati Analitici - DA COMPILARE altri livelli)

0 MT (Materia e tecnica - DA COMPILARE altri livelli)

0 UT (Utilizzazioni - DA COMPILARE altri livelli)

0 CO (Conservazione e Interventi)

CO			CONSERVAZIONE E INTERVENTI	
	STC		STATO DI CONSERVAZIONE	
		STCC	Stato di conservazione	Latenza

		STCN	Note	L'opera attualmente non è esposta in nessun luogo fisico in nessuna delle sue manifestazioni; per la parte audiovisiva digitale e analogica si veda schede relative
	RST		INTERVENTI	1
		RSTI	Tipo intervento	catalogazione preservativa
		RSTD	Riferimento cronologico	2016
		RSTT	Descrizione intervento	intervento con fini preservativi/conservativi
		RSTE	Ente responsabile	Università degli Studi di Udine
		RSTR	Ente finanziatore/sponsor	Università degli Studi di Udine
		RSTN	Responsabile dell'intervento/nome operatore	Lisa Parolo
		RSTO	Note	Coordinatore dell'intervento professoressa Cosetta G. Saba/ Direttore tecnico del laboratorio: Gianandrea Sasso

0 TU - (Condizione Giuridica e Provvedimenti di Tutela)

TU			CONDIZIONE GIURIDICA E PROVVEDIMENTI DI TUTELA	
	CDG		CONDIZIONE GIURIDICA	
		CDGG	Indicazione generica	Detenzione Privata
		CDGS	Indicazione specifica	Guido Sartorelli
		CDGI	Indirizzo	...
		CDGN	Note	Angelica Cardazzo è in possesso dell'originale e del primo Master della componente audiovisiva dell'opera
	CPR		DIRITTI D'AUTORE	1
		CPRN	Nome	Guido Sartorelli
		CPRI	Indirizzo
		CPRD	Data di scadenza

0 DO (Documentazione - DA COMPILARE altri livelli)

0 MS (mostre e altri eventi culturali - DA COMPILARE)

0 AD (Accesso ai dati)

AD			ACCESSO AI DATI	
	ADS		SPECIFICHE DI ACCESSO AI DATI	
		ADSP	Profilo di accesso	livello basso di riservatezza [1]

0 CM (Certificazione e Gestione dei Dati - Informazioni relative all'ente e persona fisica che

ha eseguito verifica dei contenuti immessi nella scheda)

0 AN (Annotazioni)

7-0.0 Scheda Figlia/Variante [1988]

0.0 CD

0.0 OG

OG		BENE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AMB	Ambito di tutela MiBACT	storico-artistico
	CTG	Categoria	Media Art
	OGT	DEFINIZIONE BENE	
	OGTD	Definizione	Installazione
	OGTT	Tipologia	Installazione multimediale
	OGTP	Parte componente	
	OGTV	Configurazione strutturale e di contesto	Opera Complessa
	OGD	DENOMINAZIONE	
	OGDT	Tipo	Attuale
	OGDN	Denominazione	Trittico Filarete
	OGDA	Codice lingua	Italiano
	OGDR	Riferimento cronologico	1988
	OGDL	Luogo	Ferrara
	OGDF	Fonte	<i>Autoanalisi</i> , libro d'artista di Guido Sartorelli, 1989
	OGDS	Note	Ambito prima produzione: Ferrara, Padiglione d'Arte Contemporanea (9-11 novembre 1988)

0.0 RV

<u>RVEL (livello relazione)</u>	<u>RSER (tipo relazione)</u>	<u>RSET (specifiche tipo relazione)</u>	<u>RSET (Tipo di scheda)</u>	<u>RSED (Definizione Bene)</u>	<u>RSEC (Id univoco scheda)</u>
7-0.0	equivale a		OAC	Installazione	7-0
7-0.0	è composto da	la parte audiovisiva corrisponde a	OAC	Installazione	4-0.0.0
7-0.0	è in relazione con	la variante	OAC	Installazione	4-0.0

0.0 AC (Scheda madre) [non sussistono altri codici]

0.0 RF (Identificativo RFID non rivelato)

0.0 LC (Localizzazione geografico-amministrativa - DA COMPILARE altri livelli)

0.0 LA (Altre localizzazioni geografico amministrative - DA COMPILARE altri livelli)

0.0 UB (Dati Patrimoniali/inventari/stime/collezioni - DA COMPILARE altri livelli)

0.0 GE (Georeferenziazione - DA COMPILARE altri livelli)

0.0 DT (Cronologia - DA COMPILARE altri livelli)**0.0 AU (Definizione Culturale)**

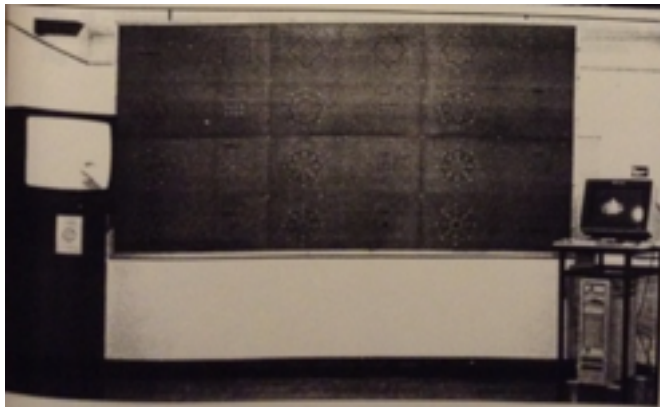

AU			DEFINIZIONE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AUT		AUTORE/RESPONSABILITA'	
		AUTK	Codice univoco ICCD	Codice univoco ICCD
		AUTJ	Ente schedatore	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTH	Codice identificativo	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTN	Nome di persona o ente	Guido Sartorelli [23]
		AUTP	Tipo intestazione	Persona fisica
		AUTA	Indicazioni cronologiche	1935
		AUTR	Ruolo	Artista
		AUTY	Specifiche intervento	Creazione

0.0 DA (Dati Analitici - DA COMPILARE altri livelli)**0.0 MT (Materia e tecnica - DA COMPILARE altri livelli)****0.0 UT (Utilizzazioni - DA COMPILARE altri livelli)****0.0 CO (Conservazione e Interventi)****0.0 TU - (Condizione Giuridica e Provvedimenti di Tutela)**

TU			CONDIZIONE GIURIDICA E PROVVEDIMENTI DI TUTELA	
	CDG		CONDIZIONE GIURIDICA	
		CDGG	Indicazione generica	Detenzione Privata
		CDGS	Indicazione specifica	Guido Sartorelli
		CDGI	Indirizzo	...
		CDGN	Note	Angelica Cardazzo è in possesso dell'originale e del primo Master della componente audiovisiva dell'opera
	CPR		DIRITTI D'AUTORE	1
		CPRN	Nome	Guido Sartorelli
		CPRI	Indirizzo
		CPRD	Data di scadenza

0.0 DO (Documentazione - DA COMPILARE altri livelli)

DO	DO	DO	DO	
	FTA		DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA	

		FTAN	Codice identificativo	Foto da libro (<i>Autoanalisi (1970-1989). Autolibro d'artista</i>)
		FTAX	Genere	documentazione allegata in parte
		FTAP	Tipo	positivo b/n
		FTAF	Formato	
		FTAM	Titolo/didaschia	Installazione multimediale. Pannello grafico 300X200 + videotape prodotto dalla Galleria del Cavallino di Venezia + <i>computergraphic</i> prodotto da Bit Computers di Venezia-Mestre e Academy di Milano. Padiglione d'Arte Contemporanea Ferrara, 1988
		FTAA	Autore	Guido Sartorelli
		FTAD	Riferimento cronologico	1988
		FTAE	Ente proprietario	Privato
		FTAC	Collocazione	Guido Sartorelli
		FTAK	Nome file digitale	-
Anteprima IIMM				
Anteprima IMM				
	BIB		BIBLIOGRAFIA	
		BIBR	Abbreviazione	[Non sussiste]
		BIBK	Codice univoco ICCD	[Non sussiste]
		BIBJ	Ente schedatore	[Non sussiste]
		BIBH	Codice identificativo	[Non sussiste]
		BIBX	Genere	Libro
		BIBF	Tipo	Libro d'artista

		BIBM	Riferimento bibliografico completo	Guido Sartorelli, <i>Autoanalisi (1970-1989). Autolibro d'artista</i>
		BIBN	Note	Il libro è consultabile nella biblioteca dell'ASAC

0.0 MS (mostre e altri eventi culturali - DA COMPILARE)

MS			MOSTRE/ALTRI EVENTI CULTURALI	
	MST		MOSTRA/EVENTO CULTURALE	1
		MSTI	Tipo	Mostra Personale
		MSTT	Titolo/denominazione	
		MSTE	Ente/soggetto organizzatore	A cura di Lola Bonora
		MSTL	Luogo, sede espositiva, data	Padiglione d'Arte Contemporanea del Museo Civico, Ferrara, a cura di Lola Bonora, (9-11 novembre 1988)
		MSTS	Note	

0.0 AD (Accesso ai dati)

AD			ACCESSO AI DATI	
	ADS		SPECIFICHE DI ACCESSO AI DATI	
		ADSP	Profilo di accesso	livello basso di riservatezza [1]

0.0 CM (Certificazione e Gestione dei Dati - Informazioni relative all'ente e persona fisica che ha eseguito verifica dei contenuti immessi nella scheda)

0.0 AN (Annotazioni)

E. *Il tempo consuma* (Sambin, 1980) [23]

Video monocanale/Video installazione multicanale,

La video-installazione *Il tempo consuma* (da non confondersi con l'opera video del 1978), si presenta, nella foto in catalogo, con nove monitor a tubo catodico distribuiti a scacchiera nel fondo di una stanza. I nove schermi sono collegati a tre videoregistratori contenenti tre nastri, i quali, a loro volta, contengono diversi video-loop legati al consumo dell'immagine o del suono. Si ricordi che non necessariamente i video facenti parte dell'installazione sono solo parte dell'installazione; tutti hanno anche valore di opera a sé stante.

Tra questi vi sono:

- *Il tempo consuma* (U-Matic $\frac{3}{4}$; Loop in $\frac{1}{2}$ pollice, 1978)
- Polifonia per sax alto (U-Matic $\frac{3}{4}$; Loop in $\frac{1}{2}$ pollice, 1980)
- Ne..no.. (U-Matic $\frac{3}{4}$; Loop in $\frac{1}{2}$ pollice, 1980)
- Autointervista (U-Matic $\frac{3}{4}$; Loop in $\frac{1}{2}$ pollice, 1980)
- Duetto/Duello (U-Matic $\frac{3}{4}$; Loop in $\frac{1}{2}$ pollice, 1980)
- Legnetti (U-Matic $\frac{3}{4}$; Loop in $\frac{1}{2}$ pollice, 1980)
- AAOO (U-Matic $\frac{3}{4}$; Loop in $\frac{1}{2}$ pollice, 1980)
- Battimano (U-Matic $\frac{3}{4}$; Loop in $\frac{1}{2}$ pollice, 1980)
- Per voci (U-Matic $\frac{3}{4}$; Loop in $\frac{1}{2}$ pollice, 1980)
- Io mi chiamo Michele e tu? (U-Matic $\frac{3}{4}$; Loop in $\frac{1}{2}$ pollice, 1980)
- Sax soprano (U-Matic $\frac{3}{4}$; Loop in $\frac{1}{2}$ pollice, 1980).

In linea con altre opere dello stesso artista, la volontà di Sambin non è solamente quella di dimostrare il funzionamento del loop, né solamente il deterioramento delle immagini e dei suoni dovuto al passaggio del tempo; l'intenzione è anche quella di creare una sinestesia confusa tra immagini e suoni. Infatti, come scrive lui stesso, «lo spettatore, aggirandosi tra i monitor, poteva scegliere su quale immagine soffermarsi mentre non poteva fare altrettanto con i suoni, poiché questi invadevano lo spazio. Accadeva quindi che a certe immagini si associassero suoni emessi da altri monitor con una casualità controllata. Il risultato generale era una polifonia di suoni immagine fruibile dallo spettatore con spostamenti nello spazio per cercare diversi punti di ascolto e di vista».

23-0. Scheda Madre

0. CD

CD		CODICI	COMPILAZIONE
	TSK	Tipo scheda	OAC
	LIR	Livello catalogazione	P (Precatalogo)
	NCT	CODICE UNIVOCO	
	NCTR	Codice Regione	Veneto [lista codici regioni]
	NCTN	Numero catalogo generale	N° di otto cifre assegnato dall'ICCD per ciascun bene catalogato. x. es 00000023
	NCTS	Suffisso	
	ESC	Ente schedatore	Laboratorio La Camera Ottica
	ECP	Ente competente per tutela	?

0. OG

OG		BENE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AMB	Ambito di tutela MiBACT	storico-artistico
	CTG	Categoria	Media Art
	OGT	DEFINIZIONE BENE	
	OGTD	Definizione	Video
	OGTV	Configurazione strutturale e di contesto	Opera Complessa
	OGD	DENOMINAZIONE	
	OGDT	Tipo	Attuale
	OGDN	Denominazione	Il tempo consuma
	OGDA	Codice lingua	Italiano
	OGDR	Riferimento cronologico	1978
	OGDL	Luogo	Venezia
	OGDF	Fonte	Cartelli video
	OGDS	Note	Ambito prima produzione: Venezia, Galleria del Cavallino
	OGD	DENOMINAZIONE	
	OGDT	Tipo	Attribuito
	OGDN	Denominazione	<i>Time consumes</i>
	OGDA	Codice lingua	Inglese
	OGDR	Riferimento cronologico	1979
	OGDL	Luogo	Venezia

		OGDF	Fonte	Cartelli video
		OGDS	Note	Ambito prima produzione: Venezia, Galleria del Cavallino

0. RV

<u>RVEL (livello relazione)</u>	<u>RSER (tipo relazione)</u>	<u>RSET (specifiche tipo relazione)</u>	<u>RSET (Tipo di scheda)</u>	<u>RSED (Definizione Bene)</u>	<u>RSEC (Id univoco scheda)</u>
23-0	equivale a		OAC	Video	23-0.0
23-0	è composto da	la parte audiovisiva corrisponde a	OAC	Video	23-0.0.0
23-0	è in relazione con	la variante	OAC	Installazione	23-0.1

0. AC (Scheda madre) [non sussistono altri codici]

0. RF (Identificativo RFID non rivelato)

0. LC (Localizzazione geografico-amministrativa - DA COMPILARE altri livelli)

0. LA (Altre localizzazioni geografico amministrative - DA COMPILARE altri livelli)

0. UB (Dati Patrimoniali/inventari/stime/collezioni - DA COMPILARE altri livelli)

0. GE (Georeferenziazione - DA COMPILARE altri livelli)

0. DT (Cronologia - DA COMPILARE altri livelli)

0. AU (Definizione Culturale)

AU		DEFINIZIONE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AUT	AUTORE/RESPONSABILITA'	
	AUTK	Codice univoco ICCD	Codice univoco ICCD
	AUTJ	Ente schedatore	Codice assegnato dall'ICCD
	AUTH	Codice identificativo	Codice assegnato dall'ICCD
	AUTN	Nome di persona o ente	Michele Sambin
	AUTP	Tipo intestazione	Persona fisica
	AUTA	Indicazioni cronologiche	1952
	AUTR	Ruolo	Artista/musicista/performer
	AUTY	Specifiche intervento	Creazione
	ATB	AMBITO CULTURALE	
	ATBD	Denominazione	Produzione del Cavallino
	ATBR	Ruolo	Produzione

		ATBM	Motivazione/fonte	L'opera originale è stata realizzata in collaborazione con Paolo Cardazzo e Andrea Varisco per il centro di produzione della galleria del Cavallino, Secondo Video-laboratorio, gennaio-febbraio 1978
--	--	------	-------------------	---

0. DA (Dati Analitici - DA COMPILARE altri livelli)

0. MT (Materia e tecnica - DA COMPILARE altri livelli)

0. UT (Utilizzazioni - DA COMPILARE altri livelli)

0. CO (Conservazione e Interventi)

CO			CONSERVAZIONE E INTERVENTI	
	STC		STATO DI CONSERVAZIONE	
		STCC	Stato di conservazione	Latenza
		STCN	Note	L'opera attualmente non è esposta in nessun luogo fisico in nessuna delle sue manifestazioni; per la parte audiovisiva digitale e analogica si veda schede relative
	RST		INTERVENTI	1
		RSTI	Tipo intervento	catalogazione preservativa
		RSTD	Riferimento cronologico	2016
		RSTT	Descrizione intervento	intervento con fini preservativi/conservativi
		RSTE	Ente responsabile	Università degli Studi di Udine
		RSTR	Ente finanziatore/sponsor	Università degli Studi di Udine
		RSTN	Responsabile dell'intervento/nome operatore	Lisa Parolo
		RSTO	Note	Coordinatore dell'intervento professoressa Cosetta G. Saba/ Direttore tecnico del laboratorio: Gianandrea Sasso

0. TU - (Condizione Giuridica e Provvedimenti di Tutela)

TU			CONDIZIONE GIURIDICA E PROVVEDIMENTI DI TUTELA	
	CDG		CONDIZIONE GIURIDICA	
		CDGG	Indicazione generica	Detenzione Privata
		CDGS	Indicazione specifica	Angelica Cardazzo
		CDGI	Indirizzo	...
		CDGN	Note	Angelica Cardazzo è in possesso dell'originale e del primo Master della componente audiovisiva dell'opera
	CPR		DIRITTI D'AUTORE	1
		CPRN	Nome	Michele Sambin

		CPRI	Indirizzo
		CPRD	Data di scadenza

0. DO (Documentazione - DA COMPILARE altri livelli)

0. MS (mostre e altri eventi culturali - DA COMPILARE altri livelli, qui campo riassuntivo)

0. AD (Accesso ai dati)

AD			ACCESSO AI DATI	
	ADS		SPECIFICHE DI ACCESSO AI DATI	
		ADSP	Profilo di accesso	livello basso di riservatezza [1]

0. CM (Certificazione e Gestione dei Dati - Informazioni relative all'ente e persona fisica che ha eseguito verifica dei contenuti immessi nella scheda)

0. AN (Annotazioni)

23-0.0 Scheda Figlia/Variante

0.0 CD

0.0 OG

OG			BENE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AMB		Ambito di tutela MiBACT	storico-artistico
	CTG		Categoria	Media Art
	OGT		DEFINIZIONE BENE	
		OGTD	Definizione	Installazione
		OGTT	Tipologia	Installazione multicanale
		OGTP	Parte componente	
		OGTV	Configurazione strutturale e di contesto	Opera Complessa
	OGD		DENOMINAZIONE	
		OGDT	Tipo	Attuale
		OGDN	Denominazione	Il tempo consuma
		OGDA	Codice lingua	Italiano
		OGDR	Riferimento cronologico	1978
		OGDL	Luogo	Venezia
		OGDF	Fonte	Cartelli video
		OGDS	Note	Ambito prima produzione: Venezia, Galleria del Cavallino
	OGD		DENOMINAZIONE	
		OGDT	Tipo	Attribuito
		OGDN	Denominazione	<i>Time consumes</i>
		OGDA	Codice lingua	Inglese
		OGDR	Riferimento cronologico	1979
		OGDL	Luogo	Venezia
		OGDF	Fonte	Cartelli video
		OGDS	Note	Ambito prima produzione: Venezia, Galleria del Cavallino

0.0 RV

<u>RVEL (livello relazione)</u>	<u>RSER (tipo relazione)</u>	<u>RSET (specifiche tipo relazione)</u>	<u>RSET (Tipo di scheda)</u>	<u>RSED (Definizione Bene)</u>	<u>RSEC (Id univoco scheda)</u>
23-0	equivale a	la parte audiovisiva corrisponde a	OAC	Video	23-0.0.0
23-0	equivale a		OAC	Video	23-0.0

23-0	è in relazione con		OAC	Installazione	23-0.1
------	--------------------	--	-----	---------------	--------

0.0 AC (Scheda madre) [non sussistono altri codici]

0.0 RF (Identificativo RFID non rivelato)

0.0 LC (Localizzazione geografico-amministrativa - DA COMPILARE altri livelli)

0.0 LA (Altre localizzazioni geografico amministrative - DA COMPILARE altri livelli)

0.0 UB (Dati Patrimoniali/inventari/stime/collezioni - DA COMPILARE altri livelli)

0.0 GE (Georeferenziazione - DA COMPILARE altri livelli)

0.0 DT (Cronologia - DA COMPILARE altri livelli)

0.0 AU (Definizione Culturale)

AU			DEFINIZIONE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AUT		AUTORE/RESPONSABILITA'	
		AUTK	Codice univoco ICCD	Codice univoco ICCD
		AUTJ	Ente schedatore	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTH	Codice identificativo	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTN	Nome di persona o ente	Michele Sambin
		AUTP	Tipo intestazione	Persona fisica
		AUTA	Indicazioni cronologiche	1952
		AUTR	Ruolo	Artista/musicista/performer
		AUTY	Specifiche intervento	Creazione
	ATB		AMBITO CULTURALE	
		ATBD	Denominazione	Produzione del Cavallino
		ATBR	Ruolo	Produzione
		ATBM	Motivazione/fonte	L'opera originale è stata realizzata in collaborazione con Paolo Cardazzo e Andrea Varisco per il centro di produzione della galleria del Cavallino, Secondo Video-laboratorio, gennaio-febbraio 1978

0.0 DA (Dati Analitici - DA COMPILARE altri livelli)

0.0 MT (Materia e tecnica - DA COMPILARE altri livelli)

0.0 UT (Utilizzazioni - DA COMPILARE altri livelli)

0.0 CO (Conservazione e Interventi)

0.0 TU - (Condizione Giuridica e Provvedimenti di Tutela)

TU			CONDIZIONE GIURIDICA E PROVVEDIMENTI DI TUTELA	
----	--	--	--	--

	CDG		CONDIZIONE GIURIDICA	
		CDGG	Indicazione generica	Detenzione Privata
		CDGS	Indicazione specifica	Angelica Cardazzo
		CDGI	Indirizzo	...
		CDGN	Note	Angelica Cardazzo è in possesso dell'originale e del primo Master della componente audiovisiva dell'opera
	CPR		DIRITTI D'AUTORE	1
		CPRN	Nome	Michele Sambin
		CPRI	Indirizzo
		CPRD	Data di scadenza

0.0 DO (Documentazione - DA COMPILARE altri livelli)

0.0 MS (mostre e altri eventi culturali - DA COMPILARE altri livelli, qui campo riassuntivo)

0.0 AD (Accesso ai dati)

AD			ACCESSO AI DATI	
	ADS		SPECIFICHE DI ACCESSO AI DATI	
		ADSP	Profilo di accesso	livello basso di riservatezza [1]

0.0 CM (Certificazione e Gestione dei Dati - Informazioni relative all'ente e persona fisica che ha eseguito verifica dei contenuti immessi nella scheda)

0.0 AN (Annotazioni)

23-0.1 Scheda Figlia/Variante 1

0.1 CD

0.1 OG

OG		BENE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AMB	Ambito di tutela MiBACT	storico-artistico
	CTG	Categoria	Media Art
	OGT	DEFINIZIONE BENE	
	OGTD	Definizione	Video
	OGTT	Tipologia	Video monocanale
	OGTP	Parte componente	
	OGTV	Configurazione strutturale e di contesto	Opera Complessa
	OGD	DENOMINAZIONE	
	OGDT	Tipo	Attuale
	OGDN	Denominazione	Il tempo consuma
	OGDA	Codice lingua	Italiano
	OGDR	Riferimento cronologico	1978
	OGDL	Luogo	Venezia
	OGDF	Fonte	Cartelli video
	OGDS	Note	Ambito prima produzione: Venezia, Galleria del Cavallino
	OGD	DENOMINAZIONE	
	OGDT	Tipo	Attribuito
	OGDN	Denominazione	<i>Time consumes</i>
	OGDA	Codice lingua	Inglese
	OGDR	Riferimento cronologico	1979
	OGDL	Luogo	Venezia
	OGDF	Fonte	Cartelli video
	OGDS	Note	Ambito prima produzione: Venezia, Galleria del Cavallino

0.1 RV

<u>RVEL (livello relazione)</u>	<u>RSER (tipo relazione)</u>	<u>RSET (specifiche tipo relazione)</u>	<u>RSET (Tipo di scheda)</u>	<u>RSED (Definizione Bene)</u>	<u>RSEC (Id univoco scheda)</u>
23-0.1	è una variante di		OAC	Video	23-0.0
23-0.1	è parte di		OAC	Video	23-0

23-0.1	è composto da	la parte audiovisiva corrisponde a	OAC	Video	VEDI ALTRE RV
23-0.1	è composto da	la parte audiovisiva corrisponde a	OAC	Video	23-0.0.0

0.1. ALTRE RV

RVEL	RSER	RSET	RSED	Titolo	Anno	RSEC (Id_univoco scheda)
23-0.0	è composto da	la parte audiovisiva corrisponde a	Video	<i>Polifonia per sax alto</i>	1980	U-Matic $\frac{3}{4}$; Loop in $\frac{1}{2}$ pollice
23-0.0	è composto da	la parte audiovisiva corrisponde a	Video	<i>Ne..no..</i>	1980	U-Matic $\frac{3}{4}$; Loop in $\frac{1}{2}$ pollice
23-0.0	è composto da	la parte audiovisiva corrisponde a	Video	<i>Autointervista</i>	1980	U-Matic $\frac{3}{4}$; Loop in $\frac{1}{2}$ pollice
23-0.0	è composto da	la parte audiovisiva corrisponde a	Video	<i>Duetto/Duello</i>	1980	U-Matic $\frac{3}{4}$; Loop in $\frac{1}{2}$ pollice
23-0.0	è composto da	la parte audiovisiva corrisponde a	Video	<i>Legnetti</i>	1980	U-Matic $\frac{3}{4}$; Loop in $\frac{1}{2}$ pollice
23-0.0	è composto da	la parte audiovisiva corrisponde a	Video	<i>AAOO</i>	1980	U-Matic $\frac{3}{4}$; Loop in $\frac{1}{2}$ pollice
23-0.0	è composto da	la parte audiovisiva corrisponde a	Video	<i>Battimano</i>	1980	U-Matic $\frac{3}{4}$; Loop in $\frac{1}{2}$ pollice
23-0.0	è composto da	la parte audiovisiva corrisponde a	Video	<i>Per voci</i>	1980	U-Matic $\frac{3}{4}$; Loop in $\frac{1}{2}$ pollice
23-0.0	è composto da	la parte audiovisiva corrisponde a	Video	<i>Io mi chiamo Michele e tu?</i>	1980	U-Matic $\frac{3}{4}$; Loop in $\frac{1}{2}$ pollice
23-0.0	è composto da	la parte audiovisiva corrisponde a	Video	<i>Sax soprano</i>	1980	U-Matic $\frac{3}{4}$; Loop in $\frac{1}{2}$ pollice

0.0 AC (Scheda madre) [non sussistono altri codici]

0.0 RF (Identificativo RFID non rivelato)

0.0 LC (Localizzazione geografico-amministrativa - DA COMPILARE altri livelli)

0.0 LA (Altre localizzazioni geografico amministrative - DA COMPILARE altri livelli)

0.0 UB (Dati Patrimoniali/inventari/stime/collezioni - DA COMPILARE altri livelli)

0.0 GE (Georeferenziazione - DA COMPILARE altri livelli)

0.0 DT (Cronologia - DA COMPILARE altri livelli)

0.0 AU (Definizione Culturale)

AU			DEFINIZIONE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AUT		AUTORE/RESPONSABILITA'	
		AUTK	Codice univoco ICCD	Codice univoco ICCD
		AUTJ	Ente schedatore	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTH	Codice identificativo	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTN	Nome di persona o ente	Michele Sabin
		AUTP	Tipo intestazione	Persona fisica
		AUTA	Indicazioni cronologiche	1952
		AUTR	Ruolo	Artista/musicista/performer
		AUTY	Specifiche intervento	Creazione

0.0 DA (Dati Analitici - DA COMPILARE altri livelli)

0.0 MT (Materia e tecnica - DA COMPILARE altri livelli)

0.0 UT (Utilizzazioni - DA COMPILARE altri livelli)

0.0 CO (Conservazione e Interventi)

0.0 TU - (Condizione Giuridica e Provvedimenti di Tutela)

TU			CONDIZIONE GIURIDICA E PROVVEDIMENTI DI TUTELA	
	CDG		CONDIZIONE GIURIDICA	
		CDGG	Indicazione generica	Detenzione Privata
		CDGS	Indicazione specifica	Michele Sabin
		CDGI	Indirizzo	...
		CDGN	Note	Angelica Cardazzo è in possesso dell'originale e del primo Master della componente audiovisiva dell'opera
	CPR		DIRITTI D'AUTORE	1
		CPRN	Nome	Michele Sabin
		CPRI	Indirizzo
		CPRD	Data di scadenza

0.0 DO (Documentazione - DA COMPILARE altri livelli)






DO	DO	DO	DO	
	FTA		DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA	
		FTAN	Codice identificativo	[fotografia catalogo]
		FTAX	Genere	documentazione allegata

	FTAP	Tipo	positivo b/n
	FTAF	Formato	
	FTAM	Titolo/didascalia	Installazione <i>Il tempo consuma</i> , 1980, Michele Sambin
	FTAA	Autore	Maria Mulas
	FTAD	Riferimento cronologico	1980
	FTAE	Ente proprietario	—
	FTAC	Collocazione	Vedi BIB
	FTAK	Nome file digitale	-

Anteprima IIMM



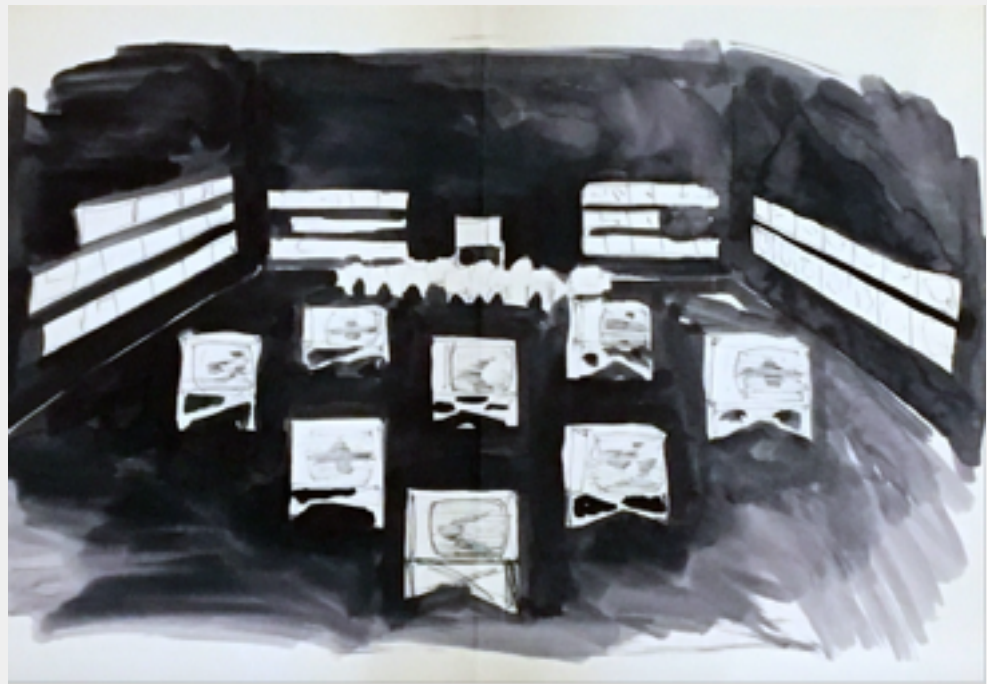
	FTA	DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA	
	FTAN	Codice identificativo	[fotografia catalogo]
	FTAX	Genere	documentazione allegata
	FTAP	Tipo	positivo b/n
	FTAF	Formato	
	FTAM	Titolo/didascalia	Documentazione allestimento della mostra
	FTAA	Autore	Maria Mulas
	FTAD	Riferimento cronologico	1980
	FTAE	Ente proprietario	—
	FTAC	Collocazione	Vedi BIB
	FTAK	Nome file digitale	-

Anteprima IIMM			
Anteprima IIMM			
	DRA	DOCUMENTAZIONE GRAFICA E CARTOGRAFICA	
	DRAN	Codice identificativo	[pianta catalogo]
	DRA X	Genere	[pianta catalogo]
	DRAT	Tipo	documentazione allegata in parte
	DRA M	Denominazione/titolo	Pianta della mostra con segnati i luoghi delle installazioni degli artisti
	DRAA	Autore	
	DRAD	Riferimento cronologico	1980
	DRAE	Ente proprietario	
	DRAC	Collocazione	Vedi BIB
	DRAK	Nome file digitale	[Non sussiste]
	DRAY	Gestione diritti	
	DRAO	Note	
Anteprima IIMM			

	BIB		BIBLIOGRAFIA
		BIBR	Abbreviazione [Non sussiste]
		BIBK	Codice univoco ICCD [Non sussiste]
		BIBJ	Ente schedatore [Non sussiste]
		BIBH	Codice identificativo [Non sussiste]
		BIBX	Genere Catalogo
		BIBF	Tipo Mostra Camere Incanatate. Video, cinema, fotografia e arte negli anni '70, Palazzo Reale 16 maggio-15 giugno 1970
		BIBM	Riferimento bibliografico completo
		BIBN	Note
	DRA		DOCUMENTAZIONE GRAFICA E CARTOGRAFICA
		DRAN	Codice identificativo [Non sussiste]
		DRAX	Genere Disegni
		DRAT	Tipo documentazione allegata in parte
		DRA M	Denominazione/titolo disegni/schizzi preparatori
		DRAA	Autore Michele Sambin
		DRAD	Riferimento cronologico 1980
		DRAE	Ente proprietario Michele Sambin
		DRAC	Collocazione Archivio dell'artista
		DRAK	Nome file digitale [Non sussiste]

	DRAY	Gestione diritti	Michele Sambin
	DRAO	Note	I disegni mostrano la disposizione dei monitor nello spazio

Anteprima IIMM



Anteprima IIMM



Michele Sambin
Padova 1951, vive a Padova

Il tempo consuma
1979

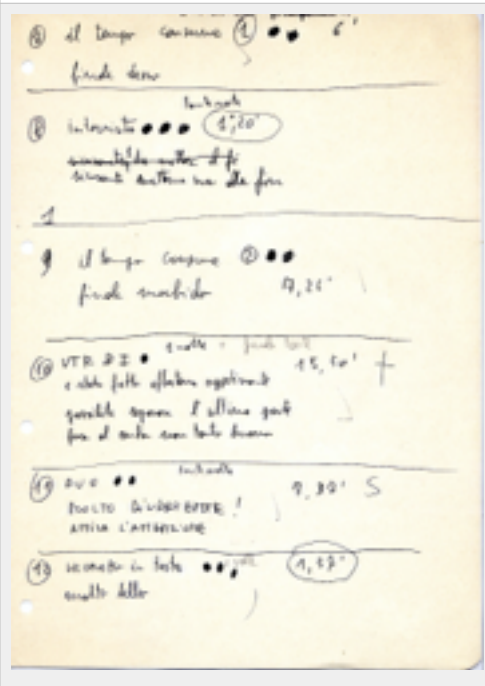
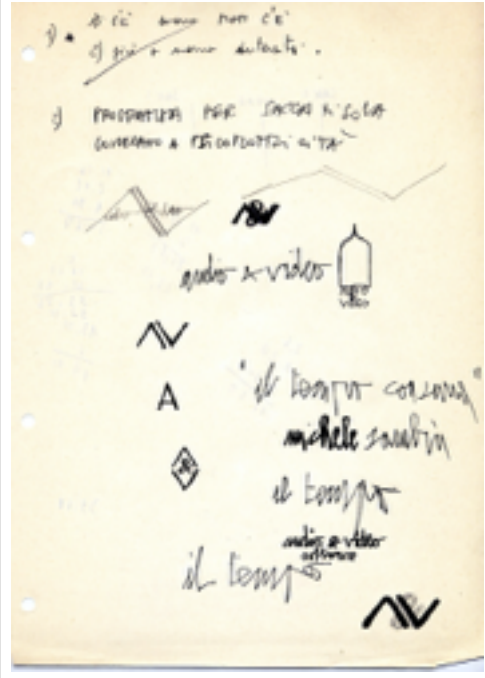
video installazione:
tre nastri b/n, sonoro, trasmettono tre diverse registrazioni
su nove televisori disposti a scacchiera
durata 62'47"

Il primo nastro trasmette un'espansione del videotape « il tempo consuma ». Un "metronomo umano" scandisce nel tempo con parole e movimenti la frase « il tempo consuma le immagini; il tempo consuma i suoni ». In realtà nel monitor avviene una accelerazione del deterioramento dell'immagine e del suono. Pochi minuti più tardi nel video le parole e i movimenti sono irriconoscibili; il video come accelerazione della realtà. Il secondo e il terzo nastro dimostrano il principio enunciato trasmettendo l'uno situazioni attinenti al suono, l'altro all'immagine. M.S.

	DRA	DOCUMENTAZIONE GRAFICA E CARTOGRAFICA	
	DRAN	Codice identificativo	[Non sussiste]
	DRAX	Genere	Disegni
	DRAT	Tipo	documentazione allegata in parte
	DRA M	Denominazione/titolo	Progetti preparatori
	DRAA	Autore	Michele Sambin
	DRAD	Riferimento cronologico	1980
	DRAE	Ente proprietario	Michele Sambin
	DRAC	Collocazione	Archivio dell'artista

	DRAK	Nome file digitale	[Non sussiste]
	DRAY	Gestione diritti	Michele Sambin
	DRAO	Note	Gli schizzi mostrano l'ordine delle sequenze dei video citati in 0.1 Altre RV per la produzione da parte della società Audio Video

Anteprima IIMM





0.0 MS (mostre e altri eventi culturali - DA COMPILARE)

MS			MOSTRE/ALTRI EVENTI CULTURALI	
	MST		MOSTRA/EVENTO CULTURALE	1
		MSTI	Tipo	Mostra Collettiva
		MSTT	Titolo/denominazione	<i>Camere Incantate. Video, cinema, fotografia e arte negli anni '70 (1980)</i>
		MSTE	Ente/soggetto organizzatore	A cura di Vittorio Fagone.
		MSTL	Luogo, sede espositiva, data	Palazzo reale (Milano) dal 16 maggio al 15 giugno 1980 ed è
		MSTS	Note	

0.0 AD (Accesso ai dati)

AD			ACCESSO AI DATI	
	ADS		SPECIFICHE DI ACCESSO AI DATI	
		ADSP	Profilo di accesso	livello basso di riservatezza [1]

0.0 CM (Certificazione e Gestione dei Dati - Informazioni relative all'ente e persona fisica che ha eseguito verifica dei contenuti immessi nella scheda)

0.0 AN (Annotazioni)

23-0.0.0 Sotto-Scheda Figlia/Manifestazione 0

0.0.0 CD

0.0.0 OG

OG		BENE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AMB	Ambito di tutela MiBACT	storico-artistico
	CTG	Categoria	Media Art
	OGT	DEFINIZIONE BENE	
	OGTD	Definizione	Video
	OGTT	Tipologia	Video monocanale
	OGTP	Parte componente	
	OGTV	Configurazione strutturale e di contesto	Opera Complessa
	OGD	DENOMINAZIONE	
	OGDT	Tipo	Attuale
	OGDN	Denominazione	Il tempo consuma
	OGDA	Codice lingua	Italiano
	OGDR	Riferimento cronologico	1978
	OGDL	Luogo	Venezia
	OGDF	Fonte	Cartelli video
	OGDS	Note	Ambito prima produzione: Venezia, Galleria del Cavallino
	OGD	DENOMINAZIONE	
	OGDT	Tipo	Attribuito
	OGDN	Denominazione	<i>Time consumes</i>
	OGDA	Codice lingua	Inglese
	OGDR	Riferimento cronologico	1979
	OGDL	Luogo	Venezia
	OGDF	Fonte	Cartelli video
	OGDS	Note	Ambito prima produzione: Venezia, Galleria del Cavallino

0.0.0 RV

<u>RVEL (livello relazione)</u>	<u>RSER (tipo relazione)</u>	<u>RSET (specifiche tipo relazione)</u>	<u>RSET (Tipo di scheda)</u>	<u>RSED (Definizione Bene)</u>	<u>RSEC (Id univoco scheda)</u>
23-0.0.0 [0096-RM-0028_1]	equivale a		OAC	Video	23-0.0.0.0 [0096-RO-0028]

23-0.0.0 [0096-RM-0028_1]	è trasmesso in	la parte audiovisiva corrisponde a	OAC	Video	23-0.0
23-0.0.0 [0096-RM-0028_1]	è proiettato in	la parte audiovisiva corrisponde a	OAC	Video	23-0.1

0.0.0 AC (Scheda madre) [non sussistono altri codici]

AC			ALTRI CODICI	COMPILAZIONE
	ACC		CODICE SCHEDA - ALTRI ENTI	
		ACCE	Ente/soggetto responsabile	Università degli Studi di Udine
		ACCC	Codice identificativo	0096-RM-0028_1
		ACCP	Progetto di riferimento	Digitalizzazione e video-preservazione del fondo video analogico della galleria del Cavallino
		ACCS	Note	Il codice fa riferimento al Master realizzato a partire dalla copia conservativa 0096-RO-0062
		ACCW	Indirizzo web	http://web.uniud.it/
	ACC		CODICE SCHEDA - ALTRI ENTI	
		ACCE	Ente/soggetto responsabile	Paolo Cardazzo/Galleria del Cavallino
		ACCC	Codice identificativo	112_1
		ACCP	Progetto di riferimento	Catalogazione archivio
		ACCW	Indirizzo web	http://web.uniud.it/

0.0.0 RF (Identificativo RFID non rivelato)

0.0.0 LC (Localizzazione geografico-amministrativa - DA COMPILARE altri livelli)

LC			LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO - AMMINISTRATIVA LOCALIZZAZIONE	COMPILAZIONE
	PVC		LOCALIZZAZIONE	
		PVCS	Stato	Italia
		PVCR	Regione	Veneto
		PVCP	Provincia	Venezia
		PVCC	Comune	Venezia
		PVCL	Località	Venezia
		PVCI	Indirizzo	Archivio Cavallino—
	LDC		COLLOCAZIONE SPECIFICA	
		LDCT	Tipologia contenitore fisico	Hard Disk
		LDCQ	Qualificazione contenitore fisico	
		LDCN	Denominazione contenitore fisico	HDD_CAVALLINO

		LDCF	Usò contenitore fisico	Conservazione/supporto
		LDCK	Codice contenitore fisico	---
	LDI		SITO INTERNET	
		LDII	Indirizzo	http://www.edizionicavallino.it/

0.0.0 LA (Altre localizzazioni geografico amministrative - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0 UB (Dati Patrimoniali/inventari/stime/collezioni - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0 GE (Georeferenziazione - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0 DT (Cronologia - DA COMPILARE altri livelli)



0.0.0 AU (Definizione Culturale)

AU			DEFINIZIONE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AUT		AUTORE/RESPONSABILITA'	
		AUTK	Codice univoco ICCD	Codice univoco ICCD
		AUTJ	Ente schedatore	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTH	Codice identificativo	Codice assegnato dall'ICCD (37 DAGMA)
		AUTN	Nome di persona o ente	Università degli Studi di Udine
		AUTP	Tipo intestazione	Ente Pubblico
		AUTA	Indicazioni cronologiche	2014
		AUTR	Ruolo	conservazione/video-oreservazione
		AUTY	Specifiche intervento	Creazione

0.0.0 DA (Dati Analitici - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0 MT (Materia e tecnica - DA COMPILARE altri livelli)

MT			DATI TECNICI	COMPILAZIONE
	MTC		MATERIA E TECNICA	
		MTCP	Riferimento alla parte	Master digitale
		MTCM	Materia	Apple Pro Res 422 H
		MTCT	Tecnica	Da trasmettere in copia accesso H246 - monitor a tubo catodico/col
		MTCS	Note	La parte fa riferimento al dispositivo di riproduzione originale
	MIS		MISURE	
		MISP	Riferimento alla parte	Master digitale
		MISZ	Tipo di misura	Durata
		MISU	Unità di misura	hh:mm:ss:ms

	MISM	Valore	00:04:31:11
AGGUNTE DAGMA			
MARK-IN			00:00:07:01
MARK-OUT			00:04:38:12
Anteprima			
Anteprima			
AGGIUNTE DA DCA			
Wrapper format			Video
Codec			.mov
PAL/SECAM/NTSC			PAL/col
Uncompressed/ Compressed			Uncompressed
Bith Depth			16 bits/48KHz
Frame size			720x576
Frame rate			25fps
Frame type			interlacing
Field Order			-
Frame Aspect Ratio			4:3
File name			0096-RM-0028_1/23-0.0.0

0.0.0 UT (Utilizzazioni - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0 CO (Conservazione e Interventi - DA COMPILARE altri livelli)

CO			CONSERVAZIONE E INTERVENTI	
	STC		STATO DI CONSERVAZIONE	
		STCC	Stato di conservazione	Buono
		STCN	Note	Il Master è stato prodotto secondo il protocollo elaborato dal Laboratorio La Camera Ottica dell'Università degli Studi di Udine
	RST		INTERVENTI	1

		RSTP	Riferimento alla parte	Master
		RSTI	Tipo intervento	Estrapolazione da copia conservativa in formato non compresso
		RSTD	Riferimento cronologico	2014
		RSTT	Descrizione intervento	Intervento con fini preservativi/conservativi
		RSTE	Ente responsabile	Laboratorio La Camera Ottica
		RSTR	Ente finanziatore/sponsor	Università degli Studi di Udine
		RSTN	Responsabile dell'intervento/nome operatore	Lisa Parolo

0.0.0 TU - (Condizione Giuridica e Provvedimenti di Tutela)

TU			CONDIZIONE GIURIDICA E PROVVEDIMENTI DI TUTELA	
	CDG		CONDIZIONE GIURIDICA	
		CDGG	Indicazione generica	Detenzione Privata
		CDGS	Indicazione specifica	Angelica Cardazzo
		CDGI	Indirizzo	...
		CDGN	Note	Angelica Cardazzo è in possesso dell'originale e del primo Master della componente audiovisiva dell'opera
	CPR		DIRITTI D'AUTORE	1
		CPRN	Nome	Michele Smabin
		CPRI	Indirizzo
		CPRD	Data di scadenza

0.0.0 DO (Documentazione - VEDI ANTEPRIMA CARTELLI)

0.0.0 MS (mostre e altri eventi culturali - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0 AD (Accesso ai dati)

AD			ACCESSO AI DATI	
	ADS		SPECIFICHE DI ACCESSO AI DATI	
		ADSP	Profilo di accesso	livello basso di riservatezza [1]

0.0.0 CM (Certificazione e Gestione dei Dati - Informazioni relative all'ente e persona fisica che ha eseguito verifica dei contenuti immessi nella scheda)

0.0.0 AN (Annotazioni)

23-0.0.0.0 Sotto-Scheda Figlia/Versione 0

0.0.0.0 CD

0.0.0.0 OG

OG		BENE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AMB	Ambito di tutela MiBACT	storico-artistico
	CTG	Categoria	Media Art
	OGT	DEFINIZIONE BENE	
	OGTD	Definizione	Video
	OGTT	Tipologia	Video monocanale
	OGTP	Parte componente	
	OGTV	Configurazione strutturale e di contesto	Opera Complessa
	OGD	DENOMINAZIONE	
	OGDT	Tipo	Attuale
	OGDN	Denominazione	Il tempo consuma
	OGDA	Codice lingua	Italiano
	OGDR	Riferimento cronologico	1978
	OGDL	Luogo	Venezia
	OGDF	Fonte	Cartelli video
	OGDS	Note	Ambito prima produzione: Venezia, Galleria del Cavallino
	OGD	DENOMINAZIONE	
	OGDT	Tipo	Attribuito
	OGDN	Denominazione	<i>Time consumes</i>
	OGDA	Codice lingua	Inglese
	OGDR	Riferimento cronologico	1979
	OGDL	Luogo	Venezia
	OGDF	Fonte	Cartelli video
	OGDS	Note	Ambito prima produzione: Venezia, Galleria del Cavallino

0.0.0.0 RV

<u>RVEL (livello relazione)</u>	<u>RSER (tipo relazione)</u>	<u>RSET (specifiche tipo relazione)</u>	<u>RSET (Tipo di scheda)</u>	<u>RSED (Definizione Bene)</u>	<u>RSEC (Id univoco scheda)</u>
23-0.0.0.0 [0096-IO-0028]	è la copia	la parte audiovisiva corrisponde a	OAC	Video	23-0.0.0

23-0.0.0.0 [0096-IO-0028]	è la copia di	edizione in lingua inglese	OAC	Video	23-0.0.0.1 [0028_2]
23-0.0.0.0 [0096-IO-0028]	è la copia di				23-0.0.0.2 [0028_2]
23-0.0.0.0 [0096-IO-0028]	è in relazione con	è una versione di	OAC	Video	3-0.0.1.0 [0053]

0.0.0.0 AC (Scheda madre) [non sussistono altri codici]

AC			ALTRI CODICI	COMPILAZIONE
	ACC		CODICE SCHEDA - ALTRI ENTI	
		ACCE	Ente/soggetto responsabile	Università degli Studi di Udine
		ACCC	Codice identificativo	0096-MO-0028
		ACCP	Progetto di riferimento	Digitalizzazione e video-preservazione del fondo video analogico della galleria del Cavallino
		ACCS	Note	Il codice fa riferimento all'oggetto fisico a partire dal quale è stata realizzata la copia conservativa 0096-RO-0028
		ACCW	Indirizzo web	http://web.uniud.it/
	ACC		CODICE SCHEDA - ALTRI ENTI	
		ACCE	Ente/soggetto responsabile	Paolo Cardazzo/Galleria del Cavallino
		ACCC	Codice identificativo	112
		ACCP	Progetto di riferimento	Catalogazione archivio
		ACCS	Note	Il codice fa riferimento all'oggetto fisico
		ACCW	Indirizzo web	http://web.uniud.it/

0.0.0.0 RF (Identificativo RFID non rivelato)

0.0.0.0 LC (Localizzazione geografico-amministrativa - DA COMPILARE altri livelli)

LC			LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO - AMMINISTRATIVA LOCALIZZAZIONE	COMPILAZIONE
	PVC		LOCALIZZAZIONE	
		PVCS	Stato	Italia
		PVCR	Regione	Veneto
		PVCP	Provincia	Venezia
		PVCC	Comune	Venezia
		PVCL	Località	Venezia
		PVCI	Indirizzo	Archivio Cavallino—
	LDC		COLLOCAZIONE SPECIFICA	
		LDCT	Tipologia contenitore fisico	Sede Archivio del Cavallino

		LDCQ	Qualificazione contenitore fisico	
		LDCN	Denominazione contenitore fisico	
		LDCF	Uso contenitore fisico	Conservazione temporanea
		LDCK	Codice contenitore fisico	---
	LDI		SITO INTERNET	
		LDII	Indirizzo	http://www.edizionicavallino.it/

0.0.0.0 LA (Altre localizzazioni geografico amministrative - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0.0 UB (Dati Patrimoniali/inventari/stime/collezioni - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0.0 GE (Georeferenziazione - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0.0 DT (Cronologia - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0.0 AU (Definizione Culturale)

AU			DEFINIZIONE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AUT		AUTORE/RESPONSABILITA'	
		AUTK	Codice univoco ICCD	Codice univoco ICCD
		AUTJ	Ente schedatore	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTH	Codice identificativo	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTN	Nome di persona o ente	Università degli Studi di Udine
		AUTP	Tipo intestazione	Ente Pubblico
		AUTA	Indicazioni cronologiche	2014
		AUTR	Ruolo	conservazione/video-oreservazione
		AUTY	Specifiche intervento	Creazione

0.0.0.0 DA (Dati Analitici - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0.0 MT (Materia e tecnica - DA COMPILARE altri livelli)

MT			DATI TECNICI	COMPILAZIONE
	MTC		MATERIA E TECNICA	
		MTCP	Riferimento alla parte	Nastro magnetico analogico
		MTCM	Materia/Carrier Type & Format	U-Matic Small Scotch HE UCA20S
		MTCT	Tecnica	Trasmesso con U-Matic Sony VP-7040
		MTCS	Note	
	MIS		MISURE	
		MISP	Riferimento alla parte	Nastro magnetico analogico
		MISZ	Tipo di misura	Durata

	MISU	Unità di misura	hh:mm:ss:ms
	MISM	Valore	00:22:29:16
AGGIUNTE DA DCA			
Carrier Type & Format			U-Matic Small Scotch HE UCA20S
Colour Sistem			PAL/col
Soundtrack			si
Quality Analysis			by a subcontractor (Laboratorio la camera Ottica)
Age			30 anni
Duration			00:22:29:16
Type of digitale file			video file/0096-RO-0028

0.0.0.0 UT (Utilizzazioni - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0.0 CO (Conservazione e Interventi)

CO			CONSERVAZIONE E INTERVENTI
	STC		STATO DI CONSERVAZIONE
		STCC	Stato di conservazione
			Buono
	RST		INTERVENTI
			1
		RSTP	Riferimento alla parte
			nastro magnetico analogico
		RSTI	Tipo intervento
			migrazione digitale
		RSTD	Riferimento cronologico
			2014
		RSTT	Descrizione intervento
			intervento con fini preservativi/conservativi
		RSTE	Ente responsabile
			Laboratorio La Camera Ottica
		RSTR	Ente finanziatore/sponsor
			Università degli Studi di Udine
		RSTN	Responsabile dell'intervento/nome operatore
			Lisa Parolo
		RSTO	Note
			Coordinatore dell'intervento professoressa Cosetta G. Saba/ Direttore tecnico del laboratorio: Gianandrea Sasso
	RST		INTERVENTI
			2
		RSTP	Riferimento alla parte
			nastro magnetico analogico
		RSTI	Tipo intervento
			migrazione digitale
		RSTD	Riferimento cronologico
			2001
		RSTT	Descrizione intervento
			intervento con finalità d'accesso
		RSTN	Responsabile dell'intervento/nome operatore
			Paolo Cardazzo



		RSTO	Note	Digitalizzazione finalizzata alla creazione di DVD poi diffusi tra gli artisti
	RST		INTERVENTI	3
		RSTP	Riferimento alla parte	nastro magnetico analogico
		RSTI	Tipo intervento	migrazione analogica
		RSTD	Riferimento cronologico	fine anni novanta
		RSTT	Descrizione intervento	intervento con finalità d'accesso
		RSTN	Responsabile dell'intervento/nome operatore	Paolo Cardazzo
		RSTO	Note	Migrazione da U-Matic a VHS

0.0.0.0 TU - (Condizione Giuridica e Provvedimenti di Tutela)

TU			CONDIZIONE GIURIDICA E PROVVEDIMENTI DI TUTELA	
	CDG		CONDIZIONE GIURIDICA	
		CDGG	Indicazione generica	Detenzione Privata
		CDGS	Indicazione specifica	Angelica Cardazzo
		CDGI	Indirizzo	...
		CDGN	Note	Angelica Cardazzo è in possesso dell'originale e del primo Master della componente audiovisiva dell'opera
	CPR		DIRITTI D'AUTORE	1
		CPRN	Nome	Michele Sambin
		CPRI	Indirizzo
		CPRD	Data di scadenza

0.0.0.0 DO (Documentazione - DA COMPILARE altri livelli)

DO			DOCUMENTAZIONE	
	FTA		DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA	
		FTAN	Codice identificativo	0096-MO-0028 [Cartella DAGMA]
		FTAX	Genere	documentazione allegata in parte
		FTAP	Tipo	fotografia digitale
		FTAF	Formato	immagine JPEG
		FTAM	Titolo/didascalia	documentazione fotografica oggetto 0096-MO-0028
		FTAA	Autore	Caterina Pagano
		FTAD	Riferimento cronologico	2014

	FTAE	Ente proprietario	Università degli Studi di Udine
	FTAC	Collocazione	Laboratorio La Camera Ottica
	FTAK	Nome file digitale	0096-MO-0028_1/2/3/4
Anteprima IIMM			
			

0.0.0.0 MS (mostre e altri eventi culturali - Livello Variante)

0.0.0.0 AD (Accesso ai dati)

AD		ACCESSO AI DATI	
	ADS	SPECIFICHE DI ACCESSO AI DATI	
	ADSP	Profilo di accesso	livello basso di riservatezza [1]

0.0.0.0 CM (Certificazione e Gestione dei Dati - Informazioni relative all'ente e persona fisica che ha eseguito verifica dei contenuti immessi nella scheda)

0.0.0.0 AN (Annotazioni)

F. Video sonata (Ambrosini, 1978) [8]

Video-Monocanale/Video-performance

8-0. Scheda Madre

0. CD

CD			CODICI	COMPILAZIONE
	TSK		Tipo scheda	OAC
	LIR		Livello catalogazione	P (Precatalogo)
	NCT		CODICE UNIVOCO	
		NCTR	Codice Regione	Veneto [lista codici regioni]
		NCTN	Numero catalogo generale	N° di otto cifre assegnato dall'ICCD per ciascun bene catalogato. x. es 00000008
		NCTS	Suffisso	
	ESC		Ente schedatore	Laboratorio La Camera Ottica
	ECP		Ente competente per tutela	?

0. OG

OG			BENE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AMB		Ambito di tutela MiBACT	storico-artistico
	CTG		Categoria	Media Art
	OGT		DEFINIZIONE BENE	
		OGTD	Definizione	Video
		OGTV	Configurazione strutturale e di contesto	Opera Complessa
	OGD		DENOMINAZIONE	
		OGDT	Tipo	Attuale
		OGDN	Denominazione	Videosonata (da Giorni)
		OGDA	Codice lingua	Italiano
		OGDR	Riferimento cronologico	1979
		OGDL	Luogo	Venezia
		OGDF	Fonte	Cartelli video e altra documentazione
		OGDS	Note	Ambito prima produzione: Venezia, Galleria del Cavallino

0. RV

<u>RVEL (livello relazione)</u>	<u>RSER (tipo relazione)</u>	<u>RSET (specifiche tipo relazione)</u>	<u>RSET (Tipo di scheda)</u>	<u>RSED (Definizione Bene)</u>	<u>RSEC (Id univoco scheda)</u>
8-0	equivale a		OAC	Video	8-0.0
8-0	è composto da	la parte audiovisiva corrisponde a	OAC	Video	8-0.0.0
8-0	è in relazione con	la variante	OAC	Video	8-0.1

0. AC (Scheda madre) [non sussistono altri codici]

0. RF (Identificativo RFID non rivelato)

0. LC (Localizzazione geografico-amministrativa - DA COMPILARE altri livelli)

0. LA (Altre localizzazioni geografico amministrative - DA COMPILARE altri livelli)

0. UB (Dati Patrimoniali/inventari/stime/collezioni - DA COMPILARE altri livelli)

0. GE (Georeferenziazione - DA COMPILARE altri livelli)

0. DT (Cronologia - DA COMPILARE altri livelli)

0. AU (Definizione Culturale)

AU		DEFINIZIONE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AUT	AUTORE/RESPONSABILITA'	
	AUTK	Codice univoco ICCD	Codice univoco ICCD
	AUTJ	Ente schedatore	Codice assegnato dall'ICCD
	AUTH	Codice identificativo	Codice assegnato dall'ICCD
	AUTN	Nome di persona o ente	Claudio Ambrosini
	AUTP	Tipo intestazione	Persona fisica
	AUTA	Indicazioni cronologiche	1948
	AUTR	Ruolo	Artista/compositore
	AUTY	Specifiche intervento	Creazione
	ATB	AMBITO CULTURALE	
	ATBD	Denominazione	Produzione del Cavallino
	ATBR	Ruolo	Produzione
	ATBM	Motivazione/fonte	L'opera è stata realizzata in collaborazione con Paolo Cardazzo e Andrea Varisco per il centro di produzione della galleria del Cavallino, Terzo Video-laboratorio, 14 gennaio-6 febbraio 1979

0. DA (Dati Analitici - DA COMPILARE altri livelli)

0. MT (Materia e tecnica - DA COMPILARE altri livelli)

0. UT (Utilizzazioni - DA COMPILARE altri livelli)**0. CO (Conservazione e Interventi)**

CO			CONSERVAZIONE E INTERVENTI	
	STC		STATO DI CONSERVAZIONE	
		STCC	Stato di conservazione	Latenza
		STCN	Note	L'opera attualmente non è esposta in nessun luogo fisico in nessuna delle sue manifestazioni; per la parte audiovisiva digitale e analogica si veda schede relative
	RST		INTERVENTI	1
		RSTI	Tipo intervento	catalogazione preservativa
		RSTD	Riferimento cronologico	2016
		RSTT	Descrizione intervento	intervento con fini preservativi/conservativi
		RSTE	Ente responsabile	Università degli Studi di Udine
		RSTR	Ente finanziatore/sponsor	Università degli Studi di Udine
		RSTN	Responsabile dell'intervento/nome operatore	Lisa Parolo
		RSTO	Note	Coordinatore dell'intervento professoressa Cosetta G. Saba/ Direttore tecnico del laboratorio: Gianandrea Sasso

0. TU - (Condizione Giuridica e Provvedimenti di Tutela)

TU			CONDIZIONE GIURIDICA E PROVVEDIMENTI DI TUTELA	
	CDG		CONDIZIONE GIURIDICA	
		CDGG	Indicazione generica	Detenzione Privata
		CDGS	Indicazione specifica	Angelica Cardazzo
		CDGI	Indirizzo	...
		CDGN	Note	Angelica Cardazzo è in possesso dell'originale e del primo Master della componente audiovisiva dell'opera
	CPR		DIRITTI D'AUTORE	1
		CPRN	Nome	Claudio Ambrosini
		CPRI	Indirizzo
		CPRD	Data di scadenza

0. DO (Documentazione - DA COMPILARE altri livelli)**0. MS (mostre e altri eventi culturali - DA COMPILARE altri livelli, qui campo riassuntivo)****0. AD (Accesso ai dati)**

AD			ACCESSO AI DATI	
	ADS		SPECIFICHE DI ACCESSO AI DATI	
		ADSP	Profilo di accesso	livello basso di riservatezza [1]

0. CM (Certificazione e Gestione dei Dati - Informazioni relative all'ente e persona fisica che ha eseguito verifica dei contenuti immessi nella scheda)

0. AN (Annotazioni)

8-0.0 Scheda Figlia/Variante

0.0 CD

0.0 OG

OG			BENE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AMB		Ambito di tutela MiBACT	storico-artistico
	CTG		Categoria	Media Art
	OGT		DEFINIZIONE BENE	
		OGTD	Definizione	Video
		OGTT	Tipologia	Video-monocanale
		OGTP	Parte componente	
		OGTS	Classificazione/repertorio	
		OGTV	Configurazione strutturale e di contesto	Opera Complessa
	OGD		DENOMINAZIONE	
		OGDT	Tipo	Attuale
		OGDN	Denominazione	Videosonata (da Giorni)
		OGDA	Codice lingua	Italiano
		OGDR	Riferimento cronologico	1979
		OGDL	Luogo	Venezia
		OGDF	Fonte	Cartelli video e altra documentazione
		OGDS	Note	Ambito prima produzione: Venezia, Galleria del Cavallino

0.0 RV

<u>RVEL (livello relazione)</u>	<u>RSER (tipo relazione)</u>	<u>RSET (specifiche tipo relazione)</u>	<u>RSET (Tipo di scheda)</u>	<u>RSED (Definizione Bene)</u>	<u>RSEC (Id univoco scheda)</u>
8-0.0	equivale a		OAC	Video	8-0
8-0.0	trasmette	la parte audiovisiva corrisponde a	OAC	Video	8-0.0.0
8-0.0	è in relazione con	è una variante di	OAC	Video	8-0.1

0.0 AC (Scheda madre) [non sussistono altri codici]

0.0 RF (Identificativo RFID non rivelato)

0.0 LC (Localizzazione geografico-amministrativa - DA COMPILARE altri livelli)

0.0 LA (Altre localizzazioni geografico amministrative - DA COMPILARE altri livelli)

0.0 UB (Dati Patrimoniali/inventari/stime/collezioni - DA COMPILARE altri livelli)

0.0 GE (Georeferenziazione - DA COMPILARE altri livelli)

0.0 DT (Cronologia - DA COMPILARE altri livelli)**0.0 AU (Definizione Culturale)**

AU			DEFINIZIONE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AUT		AUTORE/RESPONSABILITA'	
		AUTK	Codice univoco ICCD	Codice univoco ICCD
		AUTJ	Ente schedatore	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTH	Codice identificativo	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTN	Nome di persona o ente	Claudio Ambrosini
		AUTP	Tipo intestazione	Persona fisica
		AUTA	Indicazioni cronologiche	1948
		AUTR	Ruolo	Artista/compositore
		AUTY	Specifiche intervento	Creazione
	ATB		AMBITO CULTURALE	
		ATBD	Denominazione	Produzione del Cavallino
		ATBR	Ruolo	Produzione
		ATBM	Motivazione/fonte	L'opera è stata realizzata in collaborazione con Paolo Cardazzo e Andrea Varisco per il centro di produzione della galleria del Cavallino, Terzo Video-laboratorio, 14 gennaio-6 febbraio 1979

0.0 DA (Dati Analitici - DA COMPILARE altri livelli)**0.0 MT (Materia e tecnica - DA COMPILARE altri livelli)****0.0 UT (Utilizzazioni - DA COMPILARE altri livelli)****0.0 CO (Conservazione e Interventi)****0.0 TU - (Condizione Giuridica e Provvedimenti di Tutela)**

TU			CONDIZIONE GIURIDICA E PROVVEDIMENTI DI TUTELA	
	CDG		CONDIZIONE GIURIDICA	
		CDGG	Indicazione generica	Detenzione Privata
		CDGS	Indicazione specifica	Angelica Cardazzo
		CDGI	Indirizzo	...
		CDGN	Note	Angelica Cardazzo è in possesso dell'originale e del primo Master della componente audiovisiva dell'opera
	CPR		DIRITTI D'AUTORE	1
		CPRN	Nome	Claudio Ambrosini

		CPRI	Indirizzo
		CPRD	Data di scadenza

0.0 DO (Documentazione - DA COMPILARE altri livelli)

0.0 MS (mostre e altri eventi culturali - DA COMPILARE altri livelli, qui campo riassuntivo)

0.0 AD (Accesso ai dati)

AD			ACCESSO AI DATI	
	ADS		SPECIFICHE DI ACCESSO AI DATI	
		ADSP	Profilo di accesso	livello basso di riservatezza [1]

0.0 CM (Certificazione e Gestione dei Dati - Informazioni relative all'ente e persona fisica che ha eseguito verifica dei contenuti immessi nella scheda)

0.0 AN (Annotazioni)

8-0.1 Scheda Figlia/Variante

0.1 CD

0.1 OG

OG			BENE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AMB		Ambito di tutela MiBACT	storico-artistico
	CTG		Categoria	Media Art
	OGT		DEFINIZIONE BENE	
		OGTD	Definizione	Video
		OGTT	Tipologia	Video-performance
		OGTP	Parte componente	
		OGTS	Classificazione/repertorio	
		OGTV	Configurazione strutturale e di contesto	Opera Complessa
	OGD		DENOMINAZIONE	
		OGDT	Tipo	Attuale
		OGDN	Denominazione	Videosonata (da Giorni)
		OGDA	Codice lingua	Italiano
		OGDR	Riferimento cronologico	31/05/2014
		OGDL	Luogo	Zurigo, Videoex, Experimental Film, Video Festival Zurich
		OGDF	Fonte	
		OGDS	Note	Re-enactment in performance della produzione del video

0.1 RV

<u>RVEL (livello relazione)</u>	<u>RSER (tipo relazione)</u>	<u>RSET (specifiche tipo relazione)</u>	<u>RSET (Tipo di scheda)</u>	<u>RSED (Definizione Bene)</u>	<u>RSEC (Id univoco scheda)</u>
8-0.1	trasmette	la parte audiovisiva corrisponde a	OAC	Video	8-0.0.0
8-0.1	è in relazione con	è una variante di	OAC	Video	8-0.0

0.1 AC (Scheda madre) [non sussistono altri codici]

0.1 RF (Identificativo RFID non rivelato)

0.1 LC (Localizzazione geografico-amministrativa - DA COMPILARE altri livelli)

0.1 LA (Altre localizzazioni geografico amministrative - DA COMPILARE altri livelli)

0.1 UB (Dati Patrimoniali/inventari/stime/collezioni - DA COMPILARE altri livelli)

0.1 GE (Georeferenziazione - DA COMPILARE altri livelli)

0.1 DT (Cronologia - DA COMPILARE altri livelli)

0.1 AU (Definizione Culturale)

AU			DEFINIZIONE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AUT		AUTORE/RESPONSABILITA'	
		AUTK	Codice univoco ICCD	Codice univoco ICCD
		AUTJ	Ente schedatore	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTH	Codice identificativo	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTN	Nome di persona o ente	Claudio Ambrosini
		AUTP	Tipo intestazione	Persona fisica
		AUTA	Indicazioni cronologiche	1948
		AUTR	Ruolo	Artista/compositore
		AUTY	Specifiche intervento	Creazione

0.1 DA (Dati Analitici - DA COMPILARE altri livelli)

0.1 MT (Materia e tecnica - DA COMPILARE altri livelli)

0.1 UT (Utilizzazioni - DA COMPILARE altri livelli)

0.1 CO (Conservazione e Interventi)

0.1 TU -(Condizione Giuridica e Provvedimenti di Tutela)

TU			CONDIZIONE GIURIDICA E PROVVEDIMENTI DI TUTELA	
	CDG		CONDIZIONE GIURIDICA	
		CDGG	Indicazione generica	Detenzione Privata
		CDGS	Indicazione specifica	Angelica Cardazzo
		CDGI	Indirizzo	...
		CDGN	Note	Angelica Cardazzo è in possesso dell'originale e del primo Master della componente audiovisiva dell'opera
	CPR		DIRITTI D'AUTORE	1
		CPRN	Nome	Claudio Ambrosini
		CPRI	Indirizzo
		CPRD	Data di scadenza

0.1 DO (Documentazione - DA COMPILARE altri livelli)

DO			DOCUMENTAZIONE	
	FTA		DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA	
		FTAN	Codice identificativo	ARCHIVIO LAURA LEUZZI_2014_AMROSINI [CARTELLA]

		FTAX	Genere	documentazione allegata in parte
		FTAP	Tipo	fotografia digitale.jpg
		FTAF	Formato	
		FTAM	Titolo/didasalia	Documentazione fotografica video-performance Ambrosini 2014, Zurigo/ Il video è proiettato di fronte all'artista mentre suona.
		FTAA	Autore	Laura Leuzzi
		FTAD	Riferimento cronologico	2014
		FTAE	Ente proprietario	Privato
		FTAC	Collocazione	ARCHIVIO_LAURA LEUZZI_2014_AMROSINI [CARTELLA]
		FTAK	Nome file digitale	-
Anteprima IIMM				
Anteprima IMM				
	VDC		DOCUMENTAZIONE VIDEO-CINEMATOGRAFICA	
		VDCN	Codice identificativo	ARCHIVIO_LAURA LEUZZI_2014_AMROSINI [CARTELLA]
		VDCX	Genere	documentazione allegata in parte
		VDCP	Tipo/formato	video digitale.mp4
		VDCA	Denominazione/titolo	Videosonata/performance 2014
		VDCS	Specifiche	Documentazione fotografica video-performance Ambrosini 2014, Zurigo; Il video è proiettato di fronte all'artista mentre suona; il suono è inizialmente quello del video originale mentre poi subentra la tastiera presente in sala
		VDCR	Autore	Laura Leuzzi

	VDCD	Riferimento cronologico	2014
	VDCE	Ente proprietario	Privato
	VDCC	Collocazione	ARCHIVIO_LAURA LEUZZI_2014_AMROSINI [CARTELLA]
	VDCK	Nome file digitale	-
Anteprima IMM			

0.0 MS (mostre e altri eventi culturali - DA COMPILARE altri livelli, qui campo riassuntivo)

MS		MOSTRE/ALTRI EVENTI CULTURALI	
	MST	MOSTRA/EVENTO CULTURALE	1
	MSTI	Tipo	Festival
	MSTT	Titolo/denominazione	Videoex. Experimental Film & Video Festival
	MSTE	Ente/soggetto organizzatore	Rewind Italia
	MSTL	Luogo, sede espositiva, data	Zurigo, 2014
	MSTS	Note	L'opera è stata allestita all'interno degli spazi della galleria su video monocanale [Cfr., 56-0.0

0.0 AD (Accesso ai dati)

AD		ACCESSO AI DATI	
	ADS	SPECIFICHE DI ACCESSO AI DATI	
	ADSP	Profilo di accesso	livello basso di riservatezza [1]

0.0 CM (Certificazione e Gestione dei Dati - Informazioni relative all'ente e persona fisica che ha eseguito verifica dei contenuti immessi nella scheda)

0.0 AN (Annotazioni)

8-0.0.0 Sotto-Scheda Figlia/Manifestazione 0

0.0.0 CD

0.0.0 OG

OG			BENE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AMB		Ambito di tutela MiBACT	storico-artistico
	CTG		Categoria	Media Art
	OGT		DEFINIZIONE BENE	
		OGTD	Definizione	Video
		OGTT	Tipologia	Video-monocanale
		OGTP	Parte componente	
		OGTS	Classificazione/repertorio	
		OGTV	Configurazione strutturale e di contesto	Opera Complessa
	OGD		DENOMINAZIONE	
		OGDT	Tipo	Attuale
		OGDN	Denominazione	Videosonata (da Giorni)
		OGDA	Codice lingua	Italiano
		OGDR	Riferimento cronologico	1979
		OGDL	Luogo	Venezia
		OGDF	Fonte	Cartelli video e altra documentazione
		OGDS	Note	Ambito prima produzione: Venezia, Galleria del Cavallino

0.0.0 RV

<u>RVEL (livello relazione)</u>	<u>RSER (tipo relazione)</u>	<u>RSET (specifiche tipo relazione)</u>	<u>RSET (Tipo di scheda)</u>	<u>RSED (Definizione Bene)</u>	<u>RSEC (Id univoco scheda)</u>
8-0.0.0 [0096-RM-0086_1]	equivale a		OAC	Video	8-0.0.0.0 [0096-RO-0086]
8-0.0.0 [0096-RM-0086_1]	è trasmesso in	la parte audiovisiva corrisponde a	OAC	Video	8-0.0
8-0.0.0 [0096-RM-0086_1]	è proiettato in	la parte audiovisiva corrisponde a	OAC	Video	8-0.1

0.0.0 AC (Scheda madre) [non sussistono altri codici]

AC			ALTRI CODICI	COMPILAZIONE
	ACC		CODICE SCHEDA - ALTRI ENTI	
		ACCE	Ente/soggetto responsabile	Università degli Studi di Udine

		ACCC	Codice identificativo	0096-RM-0086_1
		ACCP	Progetto di riferimento	Digitalizzazione e video-preservazione del fondo video analogico della galleria del Cavallino
		ACCS	Note	Il codice fa riferimento al Master realizzato a partire dalla copia conservativa 0096-RO-0062
		ACCW	Indirizzo web	http://web.uniud.it/
	ACC		CODICE SCHEDA - ALTRI ENTI	
		ACCE	Ente/soggetto responsabile	Paolo Cardazzo/Galleria del Cavallino
		ACCC	Codice identificativo	91_1
		ACCP	Progetto di riferimento	Catalogazione archivio
		ACCW	Indirizzo web	http://web.uniud.it/

0.0.0 RF (Identificativo RFID non rivelato)

0.0.0 LC (Localizzazione geografico-amministrativa - DA COMPILARE altri livelli)

LC			LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO - AMMINISTRATIVA LOCALIZZAZIONE	COMPILAZIONE
	PVC			
		PVCS	Stato	Italia
		PVCR	Regione	Veneto
		PVCP	Provincia	Venezia
		PVCC	Comune	Venezia
		PVCL	Località	Venezia
		PVCI	Indirizzo	Archivio Cavallino—
	LDC		COLLOCAZIONE SPECIFICA	
		LDCT	Tipologia contenitore fisico	Hard Disk
		LDCQ	Qualificazione contenitore fisico	
		LDCN	Denominazione contenitore fisico	HDD_CAVALLINO
		LDCF	Uso contenitore fisico	Conservazione/supporto
		LDCK	Codice contenitore fisico	—
	LDI		SITO INTERNET	
		LDII	Indirizzo	http://www.edizionicavallino.it/

0.0.0 LA (Altre localizzazioni geografico amministrative - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0 UB (Dati Patrimoniali/inventari/stime/collezioni - DA COMPILARE altri livelli)


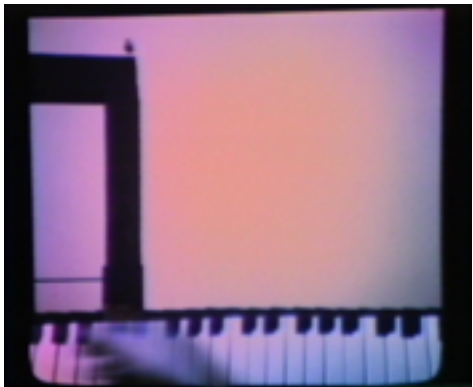
0.0.0 GE (Georeferenziazione - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0 DT (Cronologia - DA COMPILARE altri livelli)**0.0.0 AU (Definizione Culturale)**

AU			DEFINIZIONE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AUT		AUTORE/RESPONSABILITA'	
		AUTK	Codice univoco ICCD	Codice univoco ICCD
		AUTJ	Ente schedatore	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTH	Codice identificativo	Codice assegnato dall'ICCD (37 DAGMA)
		AUTN	Nome di persona o ente	Università degli Studi di Udine
		AUTP	Tipo intestazione	Ente Pubblico
		AUTA	Indicazioni cronologiche	2014
		AUTR	Ruolo	conservazione/video-oreseervazione
		AUTY	Specifiche intervento	Creazione

0.0.0 DA (Dati Analitici - DA COMPILARE altri livelli)**0.0.0 MT (Materia e tecnica - DA COMPILARE altri livelli)**

MT			DATI TECNICI	COMPILAZIONE
	MTC		MATERIA E TECNICA	
		MTCP	Riferimento alla parte	Master digitale
		MTCM	Materia	Apple Pro Res 422 H
		MTCT	Tecnica	Da trasmettere in copia accesso H246 - monitor a tubo catodico/col
		MTCS	Note	La parte fa riferimento al dispositivo di riproduzione originale
	MIS		MISURE	
		MISP	Riferimento alla parte	Master digitale
		MISZ	Tipo di misura	Durata
		MISU	Unità di misura	hh:mm:ss:ms
		MISM	Valore	00:08:07:11
AGGUNTE DAGMA				
MARK-IN				00:00:33:00
MARK-OUT				00:08:40:11

Anteprima		
Anteprima		
AGGIUNTE DA DCA		
Wrapper format		Video
Codec		.mov
PAL/SECAM/NTSC		PAL/col
Uncompressed/ Compressed		Uncompressed
Bith Depth		16 bits/48KHz
Frame size		720x576
Frame rate		25fps
Frame type		interlacing
Field Order		-
Frame Aspect Ratio		4:3
File name		0096-RM-0086_1/8-0.0.0

0.0.0 UT (Utilizzazioni - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0 CO (Conservazione e Interventi - DA COMPILARE altri livelli)

CO			CONSERVAZIONE E INTERVENTI	
	STC		STATO DI CONSERVAZIONE	
		STCC	Stato di conservazione	Buono
		STCN	Note	Il Master è stato prodotto secondo il protocollo elaborato dal Laboratorio La Camera Ottica dell'Università degli Studi di Udine
	RST		INTERVENTI	1
		RSTP	Riferimento alla parte	Master
		RSTI	Tipo intervento	Estrapolazione da copia conservativa in formato non compresso
		RSTD	Riferimento cronologico	2014
		RSTT	Descrizione intervento	Intervento con fini preservativi/ conservativi

		RSTE	Ente responsabile	Laboratorio La Camera Ottica
		RSTR	Ente finanziatore/sponsor	Università degli Studi di Udine
		RSTN	Responsabile dell'intervento/nome operatore	Lisa Parolo

0.0.0 TU - (Condizione Giuridica e Provvedimenti di Tutela)

TU			CONDIZIONE GIURIDICA E PROVVEDIMENTI DI TUTELA	
	CDG		CONDIZIONE GIURIDICA	
		CDGG	Indicazione generica	Detenzione Privata
		CDGS	Indicazione specifica	Angelica Cardazzo
		CDGI	Indirizzo	...
		CDGN	Note	Angelica Cardazzo è in possesso dell'originale e del primo Master della componente audiovisiva dell'opera
	CPR		DIRITTI D'AUTORE	1
		CPRN	Nome	Claudio Ambrosini
		CPRI	Indirizzo
		CPRD	Data di scadenza

0.0.0 DO (Documentazione - VEDI ANTEPRIMA CARTELLI)

0.0.0 MS (mostre e altri eventi culturali - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0 AD (Accesso ai dati)

AD			ACCESSO AI DATI	
	ADS		SPECIFICHE DI ACCESSO AI DATI	
		ADSP	Profilo di accesso	livello basso di riservatezza [1]

0.0.0 CM (Certificazione e Gestione dei Dati - Informazioni relative all'ente e persona fisica che ha eseguito verifica dei contenuti immessi nella scheda)

0.0.0 AN (Annotazioni)

8-0.0.0.0 Sotto-Scheda Figlia/Versione 0

0.0.0.0 CD

0.0.0.0 OG

OG			BENE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AMB		Ambito di tutela MiBACT	storico-artistico
	CTG		Categoria	Media Art
	OGT		DEFINIZIONE BENE	
		OGTD	Definizione	Video
		OGTT	Tipologia	Video-monocanale
		OGTP	Parte componente	Nastro magnetico analogico
		OGTV	Configurazione strutturale e di contesto	Opera Complessa
	OGD		DENOMINAZIONE	
		OGDT	Tipo	Attuale
		OGDN	Denominazione	Videosonata (da Giorni)
		OGDA	Codice lingua	Italiano
		OGDR	Riferimento cronologico	1979
		OGDL	Luogo	Venezia
		OGDF	Fonte	Cartelli video e altra documentazione
		OGDS	Note	Ambito prima produzione: Venezia, Galleria del Cavallino

0.0.0.0 RV

<u>RVEL (livello relazione)</u>	<u>RSER (tipo relazione)</u>	<u>RSET (specifiche tipo relazione)</u>	<u>RSET (Tipo di scheda)</u>	<u>RSED (Definizione Bene)</u>	<u>RSEC (Id univoco scheda)</u>
8-0.0.0.0 [0096-RO-0086]	equivale a		OAC	Video	8-0.0.0 [0096-RM-0086]
8-0.0.0.0 [0096-RO-0086]	è trasmesso in	la parte audiovisiva corrisponde a	OAC	Video	8-0.0
8-0.0.0.0 [0096-RO-0086]	è proiettato in	la parte audiovisiva corrisponde a	OAC	Video	8-0.1

0.0.0.0 AC (Scheda madre) [non sussistono altri codici]

AC			ALTRI CODICI	COMPILAZIONE
	ACC		CODICE SCHEDA - ALTRI ENTI	
		ACCE	Ente/soggetto responsabile	Università degli Studi di Udine
		ACCC	Codice identificativo	0096-LO-0086_1

		ACCP	Progetto di riferimento	Digitalizzazione e video-preservazione del fondo video analogico della galleria del Cavallino
		ACCS	Note	Il codice fa riferimento all'oggetto fisico a partire dal quale è stata realizzata la copia conservativa 0096-RO-0086
		ACCW	Indirizzo web	http://web.uniud.it/
	ACC		CODICE SCHEDA - ALTRI ENTI	
		ACCE	Ente/soggetto responsabile	Paolo Cardazzo/Galleria del Cavallino
		ACCC	Codice identificativo	91
		ACCP	Progetto di riferimento	Catalogazione archivio
		ACCS	Note	Il codice fa riferimento all'oggetto fisico
		ACCW	Indirizzo web	http://web.uniud.it/

0.0.0.0 RF (Identificativo RFID non rivelato)

0.0.0.0 LC (Localizzazione geografico-amministrativa)

LC			LOCALIZZAZIONE GEOGRAFICO - AMMINISTRATIVA	COMPILAZIONE
	PVC		LOCALIZZAZIONE	
		PVCS	Stato	Italia
		PVCR	Regione	Veneto
		PVCP	Provincia	Venezia
		PVCC	Comune	Venezia
		PVCL	Località	Venezia
		PVCI	Indirizzo	Archivio Cavallino—
	LDC		COLLOCAZIONE SPECIFICA	
		LDCT	Tipologia contenitore fisico	Sede Archivio del Cavallino
		LDCQ	Qualificazione contenitore fisico	
		LDCN	Denominazione contenitore fisico	
		LDCF	Uso contenitore fisico	Conservazione temporanea
		LDCK	Codice contenitore fisico	—
	LDI		SITO INTERNET	
		LDII	Indirizzo	http://www.edizionicavallino.it/

0.0.0.0 LA (Altre localizzazioni geografico amministrative - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0.0 UB (Dati Patrimoniali/inventari/stime/collezioni - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0.0 GE (Georeferenziazione - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0.0 DT (Cronologia - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0.0 AU (Definizione Culturale)

AU			DEFINIZIONE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AUT		AUTORE/RESPONSABILITA'	
		AUTK	Codice univoco ICCD	Codice univoco ICCD
		AUTJ	Ente schedatore	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTH	Codice identificativo	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTN	Nome di persona o ente	Claudio Ambrosini
		AUTP	Tipo intestazione	Persona fisica
		AUTA	Indicazioni cronologiche	1948
		AUTR	Ruolo	Artista/compositore
		AUTY	Specifiche intervento	Creazione
	ATB		AMBITO CULTURALE	
		ATBD	Denominazione	Produzione del Cavallino
		ATBR	Ruolo	Produzione
		ATBM	Motivazione/fonte	L'opera è stata realizzata in collaborazione con Paolo Cardazzo e Andrea Varisco per il centro di produzione della galleria del Cavallino, Terzo Video-laboratorio, 14 gennaio-6 febbraio 1979

0.0.0.0 DA (Dati Analitici - DA COMPILARE altri livelli)**0.0.0.0 MT (Materia e tecnica - DA COMPILARE altri livelli)**

MT			DATI TECNICI	COMPILAZIONE
	MTC		MATERIA E TECNICA	
		MTCP	Riferimento alla parte	Nastro magnetico analogico
		MTCM	Materia/Carrier Type & Format	U-Matic, Memorex, UCA60, 60 min.
		MTCT	Tecnica	Trasmesso e prodotto con U-Matic Sony VP-7040
		MTCS	Note	
	MIS		MISURE	
		MISP	Riferimento alla parte	Nastro magnetico analogico
		MISZ	Tipo di misura	Durata
		MISU	Unità di misura	hh:mm:ss:ms
		MISM	Valore	00:56:50:19
AGGIUNTE DA DCA				
Carrier Type & Format				U-Matic, Memorex, UCA60, 60 min.
Colour Sistem				PAL/col

Soundtrack		si
Quality Analysis		by a subcontractor (Laboratorio la camera Ottica)
Age		30 anni
Duration		00:56:50:19
Type of digitale file		video file/0096-RO-0086

0.0.0.0 UT (Utilizzazioni - DA COMPILARE altri livelli)

0.0.0.0 CO (Conservazione e Interventi)


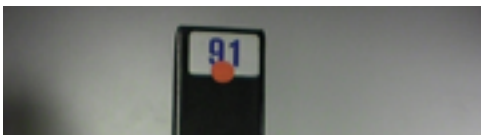
CO			CONSERVAZIONE E INTERVENTI	
	STC		STATO DI CONSERVAZIONE	
		STCC	Stato di conservazione	Buono
	RST		INTERVENTI	1
		RSTP	Riferimento alla parte	nastro magnetico analogico
		RSTI	Tipo intervento	migrazione digitale
		RSTD	Riferimento cronologico	2014
		RSTT	Descrizione intervento	intervento con fini preservativi/ conservativi
		RSTE	Ente responsabile	Laboratorio La Camera Ottica
		RSTR	Ente finanziatore/sponsor	Università degli Studi di Udine
		RSTN	Responsabile dell'intervento/nome operatore	Lisa Parolo
		RSTO	Note	Coordinatore dell'intervento professoressa Cosetta G. Saba/ Direttore tecnico del laboratorio: Gianandrea Sasso
	RST		INTERVENTI	2
		RSTP	Riferimento alla parte	nastro magnetico analogico
		RSTI	Tipo intervento	migrazione digitale
		RSTD	Riferimento cronologico	2001
		RSTT	Descrizione intervento	intervento con finalità d'accesso
		RSTN	Responsabile dell'intervento/nome operatore	Paolo Cardazzo
		RSTO	Note	Digitalizzazione finalizzata alla creazione di DVD poi diffusi tra gli artisti
	RST		INTERVENTI	3
		RSTP	Riferimento alla parte	nastro magnetico analogico
		RSTI	Tipo intervento	migrazione analogica
		RSTD	Riferimento cronologico	fine anni novanta

	RSTT	Descrizione intervento	intervento con finalità d'accesso
	RSTN	Responsabile dell'intervento/nome operatore	Paolo Cardazzo
	RSTO	Note	Migrazione da U-Matic a VHS

0.0.0.0 TU - (Condizione Giuridica e Provvedimenti di Tutela)

TU			CONDIZIONE GIURIDICA E PROVVEDIMENTI DI TUTELA	
	CDG		CONDIZIONE GIURIDICA	
		CDGG	Indicazione generica	Detenzione Privata
		CDGS	Indicazione specifica	Angelica Cardazzo
		CDGI	Indirizzo	...
		CDGN	Note	Angelica Cardazzo è in possesso dell'originale e del primo Master della componente audiovisiva dell'opera
	CPR		DIRITTI D'AUTORE	1
		CPRN	Nome	Claudio Ambrosini
		CPRI	Indirizzo
		CPRD	Data di scadenza

0.0.0.0 DO (Documentazione - DA COMPILARE altri livelli)

DO			DOCUMENTAZIONE	
	FTA		DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA	
		FTAN	Codice identificativo	0096-LO-0086 [Cartella DAGMA]
		FTAX	Genere	documentazione allegata in parte
		FTAP	Tipo	fotografia digitale
		FTAF	Formato	immagine JPEG
		FTAM	Titolo/didascalia	documentazione fotografica oggetto 0096-MO-0081
		FTAA	Autore	Caterina Pagano
		FTAD	Riferimento cronologico	2014
		FTAE	Ente proprietario	Università degli Studi di Udine
		FTAC	Collocazione	Laboratorio La Camera Ottica
		FTAK	Nome file digitale	0096-LO-0086_1/2/3/4
Anteprima IIMM				



0.0.0.0 MS (mostre e altri eventi culturali - Livello Variante)

0.0.0.0 AD (Accesso ai dati)

AD			ACCESSO AI DATI	
	ADS		SPECIFICHE DI ACCESSO AI DATI	
		ADSP	Profilo di accesso	livello basso di riservatezza [1]

0.0.0.0 CM (Certificazione e Gestione dei Dati - Informazioni relative all'ente e persona fisica che ha eseguito verifica dei contenuti immessi nella scheda)

0.0.0.0 AN (Annotazioni)

8-0.0.0.0/1 Copie DAGMA

ID Orig	DAGMA	Stato CC	Durata verificata	Stato master	MASTER	Cartelli	Frame
93	0096-RO-0014_5	buono	00:08:07:11	buono	COPIA 3-0.0.0		
117	0096-RO-0081_1	buono	00:08:06:15	buono	8-0.0.0		
91	0096-RO-0086_6	discreto	00:08:13:15	buono	COPIA 3-0.0.0		
96	0096-LO-0040	NON ESEGUITO	NON ESEGUITO	NON ESEGUITO	NON ESEGUITO		

G. Identità 1:1 (Sillani, 1979) [10]

Video performance

Performance Ferrara *Video Show* 1979

Organizzata in collaborazione tra il Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti e Galleria del Cavallino alla Sala Polivalente di Palazzo dei Diamanti.

La problematica nel caso di queste due performance, *Identità 1:1*, è che vi sono pochissime documentazioni; le due performance possono essere ricostruite solo grazie alle fotografie e al disegno individuato nell'archivio di Sillani. Da quanto risulta nel disegno le tecnologie utilizzate sono:

- Dispositivo di registrazione e trasmissione video
- Videoproiettore con pannello per proiezioni
- Polaroid
- Artista in scena che fotografa
- Una foto in bianco e nero sulla parete

10-0. Scheda Madre

0. CD

CD		CODICI	COMPILAZIONE
	TSK	Tipo scheda	OAC
	LIR	Livello catalogazione	P (Precatalogo)
	NCT	CODICE UNIVOCO	
	NCTR	Codice Regione	Veneto [lista codici regioni]
	NCTN	Numero catalogo generale	N° di otto cifre assegnato dall'ICCD per ciascun bene catalogato. x. es 00000010
	NCTS	Suffisso	
	ESC	Ente schedatore	Laboratorio La Camera Ottica
	ECP	Ente competente per tutela	?

0. OG

OG		BENE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AMB	Ambito di tutela MiBACT	storico-artistico
	CTG	Categoria	Media Art
	OGT	DEFINIZIONE BENE	
	OGTD	Definizione	Performance
	OGTV	Configurazione strutturale e di contesto	Opera Complessa
	OGD	DENOMINAZIONE	
	OGDT	Tipo	Attuale
	OGDN	Denominazione	<i>Identità 1:1</i>
	OGDA	Codice lingua	Italiano
	OGDR	Riferimento cronologico	1979
	OGDL	Luogo	Ferrara
	OGDF	Fonte	Documentazione Archivio Cavallino/Archivio Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea
	OGDS	Note	Performance eseguita dall'artista alla sala polivalente di Palazzo dei Diamanti

0. RV

<u>RVEL (livello relazione)</u>	<u>RSER (tipo relazione)</u>	<u>RSET (specifiche tipo relazione)</u>	<u>RSET (Tipo di scheda)</u>	<u>RSED (Definizione Bene)</u>	<u>RSEC (Id univoco scheda)</u>
10-0	equivale a		OAC	Performance	10-0.0

0. AC (Scheda madre) [non sussistono altri codici]

0. RF (Identificativo RFID non rivelato)**0. LC (Localizzazione geografico-amministrativa - DA COMPILARE altri livelli)****0. LA (Altre localizzazioni geografico amministrative - DA COMPILARE altri livelli)****0. UB (Dati Patrimoniali/inventari/stime/collezioni - DA COMPILARE altri livelli)****0. GE (Georeferenziazione - DA COMPILARE altri livelli)****0. DT (Cronologia - DA COMPILARE altri livelli)****0. AU (Definizione Culturale)**

AU			DEFINIZIONE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AUT		AUTORE/RESPONSABILITA'	
		AUTK	Codice univoco ICCD	Codice univoco ICCD
		AUTJ	Ente schedatore	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTH	Codice identificativo	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTN	Nome di persona o ente	Mario Dejarran Sillani
		AUTP	Tipo intestazione	Persona fisica
		AUTA	Indicazioni cronologiche	1940
		AUTR	Ruolo	Artista
		AUTY	Specifiche intervento	Creazione
	ATB		AMBITO CULTURALE	
		ATBD	Denominazione	Sala Polivalente di Palazzo dei Diamanti, Ferrara/Centro Video Arte
		ATBR	Ruolo	Produzione
		ATBM	Motivazione/fonte	L'opera è stata realizzata in collaborazione con Paolo Cardazzo, Lola Bonora, Giovanni Grandi e Carlo Ansaloni

0. DA (Dati Analitici - DA COMPILARE altri livelli)**0. MT (Materia e tecnica - DA COMPILARE altri livelli)****0. UT (Utilizzazioni - DA COMPILARE altri livelli)****0. CO (Conservazione e Interventi)**

CO			CONSERVAZIONE E INTERVENTI	
	STC		STATO DI CONSERVAZIONE	
		STCC	Stato di conservazione	Latenza
		STCN	Note	L'opera attualmente non è esposta in nessun luogo fisico in nessuna delle sue manifestazioni; per la parte audiovisiva digitale e analogica si veda schede relative
	RST		INTERVENTI	1

		RSTI	Tipo intervento	catalogazione preservativa
		RSTD	Riferimento cronologico	2016
		RSTT	Descrizione intervento	intervento con fini preservativi/ conservativi
		RSTE	Ente responsabile	Università degli Studi di Udine
		RSTR	Ente finanziatore/sponsor	Università degli Studi di Udine
		RSTN	Responsabile dell'intervento/nome operatore	Lisa Parolo
		RSTO	Note	Coordinatore dell'intervento professoressa Cosetta G. Saba/ Direttore tecnico del laboratorio: Gianandrea Sasso

0. TU - (Condizione Giuridica e Provvedimenti di Tutela)

TU			CONDIZIONE GIURIDICA E PROVVEDIMENTI DI TUTELA	
	CDG		CONDIZIONE GIURIDICA	
		CDGG	Indicazione generica	Detenzione Privata
		CDGS	Indicazione specifica	Angelica Cardazzo
		CDGI	Indirizzo	...
		CDGN	Note	Angelica Cardazzo è in possesso dell'originale e del primo Master della componente audiovisiva dell'opera
	CPR		DIRITTI D'AUTORE	1
		CPRN	Nome	Mario Dejarran Sillani
		CPRI	Indirizzo
		CPRD	Data di scadenza

0. DO (Documentazione - DA COMPILARE altri livelli)

0. MS (mostre e altri eventi culturali - DA COMPILARE altri livelli, qui campo riassuntivo)

0. AD (Accesso ai dati)

AD			ACCESSO AI DATI	
	ADS		SPECIFICHE DI ACCESSO AI DATI	
		ADSP	Profilo di accesso	livello basso di riservatezza [1]

0. CM (Certificazione e Gestione dei Dati - Informazioni relative all'ente e persona fisica che ha eseguito verifica dei contenuti immessi nella scheda)

0. AN (Annotazioni)

10-0.0 Scheda Figlia/Variante

0.1 CD

0.1 OG

OG		BENE CULTURALE	COMPILAZIONE
	AMB	Ambito di tutela MiBACT	storico-artistico
	CTG	Categoria	Media Art
	OGT	DEFINIZIONE BENE	
	OGTD	Definizione	Performance
	OGTT	Tipologia	Video-performance
	OGTP	Parte componente	
	OGTV	Configurazione strutturale e di contesto	Opera Complessa
	OGD	DENOMINAZIONE	
	OGDT	Tipo	Attuale
	OGDN	Denominazione	<i>Identità 1:1</i>
	OGDA	Codice lingua	Italiano
	OGDR	Riferimento cronologico	1979
	OGDL	Luogo	Ferrara
	OGDF	Fonte	Documentazione Archivio Cavallino/Archivio Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea
	OGDS	Note	Performance eseguita dall'artista alla sala polivalente di Palazzo dei Diamanti

0.1 RV

<u>RVEL (livello relazione)</u>	<u>RSER (tipo relazione)</u>	<u>RSET (specifiche tipo relazione)</u>	<u>RSET (Tipo di scheda)</u>	<u>RSED (Definizione Bene)</u>	<u>RSEC (Id univoco scheda)</u>
10-0.0	equivale a		OAC	Video	10-0

0.1 AC (Scheda madre) [non sussistono altri codici]

0.1 RF (Identificativo RFID non rivelato)

0.1 LC (Localizzazione geografico-amministrativa - DA COMPILARE altri livelli)

0.1 LA (Altre localizzazioni geografico amministrative - DA COMPILARE altri livelli)

0.1 UB (Dati Patrimoniali/inventari/stime/collezioni - DA COMPILARE altri livelli)

0.1 GE (Georeferenziazione - DA COMPILARE altri livelli)

0.1 DT (Cronologia - DA COMPILARE altri livelli)

0.1 AU (Definizione Culturale)

AU			DEFINIZIONE CULTURALE	COMPILAZIONE
		AUTK	Codice univoco ICCD	Codice univoco ICCD
		AUTJ	Ente schedatore	Codice assegnato dall'ICCD
		AUTH	Codice identificativo	Codice assegnato dall'ICCD (36 DAGMA)
		AUTN	Nome di persona o ente	Mario Dejarran Sillani
		AUTP	Tipo intestazione	Persona fisica
		AUTA	Indicazioni cronologiche	1940
		AUTR	Ruolo	Artista/Fotografo
		AUTY	Specifiche intervento	Creazione
	ATB		AMBITO CULTURALE	
		ATBD	Denominazione	Sala Polivalente di Palazzo dei Diamanti, Ferrara/Centro Video Arte
		ATBR	Ruolo	Produzione
		ATBM	Motivazione/fonte	L'opera è stata realizzata in collaborazione con Paolo Cardazzo, Lola Bonora, Giovanni Grandi e Carlo Ansaloni

0.1 DA (Dati Analitici - DA COMPILARE altri livelli)

0.1 MT (Materia e tecnica - DA COMPILARE altri livelli)





0.1 UT (Utilizzazioni - DA COMPILARE altri livelli)

0.1 CO (Conservazione e Interventi)

0.1 TU - (Condizione Giuridica e Provvedimenti di Tutela)

TU			CONDIZIONE GIURIDICA E PROVVEDIMENTI DI TUTELA	
	CDG		CONDIZIONE GIURIDICA	
		CDGG	Indicazione generica	Detenzione Privata
		CDGS	Indicazione specifica	Angelica Cardazzo
		CDGI	Indirizzo	...
		CDGN	Note	Angelica Cardazzo è in possesso dell'originale e del primo Master della componente audiovisiva dell'opera
	CPR		DIRITTI D'AUTORE	1
		CPRN	Nome	Mario Dejaran Sillani
		CPRI	Indirizzo
		CPRD	Data di scadenza

0.1 DO (Documentazione - DA COMPILARE altri livelli)

DO			DOCUMENTAZIONE		
	FTA		DOCUMENTAZIONE FOTOGRAFICA		
		FTAN	Codice identificativo	ARCHIVIO_CAV_Fotografie sparse + HDD ANGELICA [CARTELLA]	
		FTAX	Genere	documentazione allegata in parte	
		FTAP	Tipo	positivo b/n	
		FTAF	Formato	13x18	
		FTAM	Titolo/didaschia	Documentazione della performance di Sillani alla Sala Polivalente di Palazzo dei Diamanti, Ferrara (a cura di Lola Bonora e Paolo Cardazzo, <i>Ferrara Video Show</i>)	
		FTAA	Autore	Paolo Cardazzo	
		FTAD	Riferimento cronologico	1979	
		FTAE	Ente proprietario	Privato	
		FTAC	Collocazione	ARCHIVIO_ Sillani	
		FTAK	Nome file digitale	-	
Anteprima IIMM					
Anteprima IMM					
	FNT		FONTI E DOCUMENTI		
		FNTI	Codice identificativo	ARCHIVIO_ Sillani_1979_Ferrara_Video_Show [CARTELLA]	
		FNTX	Genere	documentazione allegata in parte	
		FNTP	Tipo	Disegni	
		FNTT	Denominazione/titolo	Schizzi progetto performativo, 1979	
		FNTA	Autore	Mario Dejarran Sillani	
		FNTD	Riferimento cronologico		

	FNTN	Nome archivio	1979
	FNTS	Collocazione	Privato
	FNTF	Foglio/carta	ARCHIVIO_ Sillani
Anteprima IMM			
	BIB	BIBLIOGRAFIA	
	BIBR	Abbreviazione	[Non sussiste]
	BIBK	Codice univoco ICCD	[Non sussiste]
	BIBJ	Ente schedatore	[Non sussiste]
	BIBH	Codice identificativo	[Non sussiste]
	BIBX	Genere	Catalogo/locandina
	BIBF	Tipo	Ferrara Video Show, 1979
	BIBM	Riferimento bibliografico completo	Ferrara Video Show, 1979, rassegna di video e performance a cura di Paolo Cardazzo e Lola Bonora, Sala Polivalente delle Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Palazzo dei Diamanti, Ferrara
	BIBN	Note	In consultazione presso archivio Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara

0.1 MS (mostre e altri eventi culturali - DA COMPILARE)

MS		MOSTRE/ALTRI EVENTI CULTURALI	
	MST	MOSTRA/EVENTO CULTURALE	2
	MSTI	Tipo	Mostra Collettiva
	MSTT	Titolo/denominazione	Video Show Ferrara

		MSTE	Ente/soggetto organizzatore	Centro Video Arte/Lola Bonora
		MSTL	Luogo, sede espositiva, data	Ferrara

0.1 AD (Accesso ai dati)

AD			ACCESSO AI DATI	
	ADS		SPECIFICHE DI ACCESSO AI DATI	
		ADSP	Profilo di accesso	livello basso di riservatezza [1]

0.1 CM (Certificazione e Gestione dei Dati - Informazioni relative all'ente e persona fisica che ha eseguito verifica dei contenuti immessi nella scheda)

0.1 AN (Annotazioni)

Indice immagini

Fig. 1 e 2: Foto di Gennaio '70, NAC e Il Margutta, marzo/aprile 1970	391
Fig. 3: Programma dei video di Gennaio '70 (Marcatrè, luglio 1970)	392
Fig. 4: Vobulizzazione, Gianni Colombo, 1970	392
Fig. 5: Vobulazione e biolequenza NEG, Gianni Colombo e Vincenzo Agnetti, 1970	393
Fig. 6-7: Gino De Dominicis. Catalogo Gennaio '70 (1970)	394
Fig. 8: Gino De Dominicis, Catalogo Schum, 1979	394
Fig. 8: Mario Merz, Catalogo Gennaio '70 (1970) e Schum (1979)	395
Fig. 9: Gilberto Zorio, Catalogo Gennaio '70 (1970) e Schum (1979)	396
Fig. 10: Foto catalogo Gennaio '70 (1970), Gino De Dominicis	397
Fig. 11-12: Catalogo Biennale 1970, pubblicità Philips e Brionvega	397
Fig. 13: Comunicato Stampa Ernesto Francalanci (1976 ca.)	398
Fig. 14-15: Documentazione dell'archivio della galleria del Cavallino	399
Fig. 16: Still da U-Matic della pellicola Riflessi (16mm, muto), Carlo Cardazzo	400
Fig. 17: Supporto Semi di zucca (1972, 8mm, suono), Paolo Cardazzo e altri.	401
Fig. 18: Supporto e still di Mercato al rialto (n.d., 8mm, muto), Paolo Cardazzo e altri.	401
Fig. 19: Raccoglitori dei fascicoli relativi alle attività della galleria del Cavallino	402
Fig. 20: Comunicato Stampa Cardazzo-Poli (1976)	403
Fig. 21/a: Locandina evento alla galleria del Naviglio 2, Venezia, 1972	404
Fig. 21/b: Documentazione fotografica dell'evento Tv Out, Venezia, 1972	404
Fig. 22: Catalogo, galleria del Cavallino, Venezia, giugno-luglio 1970	405
Fig. 23: Toni Fulgenzi, Inaugurazione Anticipazioni Memorative, 1970	407
Fig. 24: Romano Perusini, Inaugurazione Anticipazioni Memorative, 1970	407
Fig. 25: Anselmo Anselmi, Inaugurazione Anticipazioni Memorative, 1970	408
Fig. 26: Paolo Patelli, Inaugurazione Anticipazioni Memorative, 1970	408
Fig. 27: Franco Costalonga, Inaugurazione Anticipazioni Memorative, 1970	409
Fig. 28: Documentazione fotografica e still del video Anticipazioni memorative (1970)	409
Fig. 30: Interventi contro la demolizione dei saloni. Fotografie, videotapes, dichiarazioni.	410
Fig. 31/a: Documentazione fotografica: Interventi contro la demolizione dei saloni.	410
Fig. 31/b: Documentazione video: Interventi contro la demolizione dei saloni.	411
Fig. 32: Bacci, Morandi e Toniato (1977)	412
Fig. 33: Copertina di Domus n. 487, 1970 giugno.	412
Fig. 34: Still da film Amarsi a Marghera, Sirio Luginbühl, (1970, 8mm, suono)	413
Fig. 35: Still da film Laguna, Michele Sambin, (1971, Super 8, suono)	414
Fig. 36: Modello urbano transitabile, Luciano Celli, Cappella Underground, Trieste, 1968	415
Fig. 37: Libro oggetto Paesaggio goduto, , Luciano Celli e Mario Sillani, 1972	416
Fig. 38: Serie fotografica Presenze, Pier Paolo Fassetta, Laguna di Venezia, 1968-1970	417
Fig. 39: Serie fotografica Foto della foto precedente, Mario Sillani, Motovun, 1974	417
Fig. 40: Pannello grafico, Rapporto su Motovun, Guido Sartorelli, Motovun, 1974	418
Fig. 41: Still da video Da zero a zero, Paolo cardazzo e Peggy Stufi, Motovun, 1974	418

Fig. 42: Raccoglitore cataloghi della galleria del Cavallino, 1975	419
Fig.: 43: Catalogo mostra Videotapes, galleria del Cavallino, 1975	419
Fig. 44/a: Tv-Interruptions, David Hall, 1971	420
Fig. 44/b: Tv-Interruptions, David Hall, Tate Britain, Londra, 1971-2015	420
Fig. 45: Relative Surfaces, David Hall, 1974	420
Fig. 46: Contratti d'acquisto dei videotape e di azioni della società art/tapes/22, 1975	421
Fig. 47: Lettera da Gabriella Cardazzo a Paolo Cardazzo, New York, 1976	422
Fig. 48: Lining Up, Douglas Davis, 1975-76	423
Fig. 49: Stand Fiera dell'arte di Bologna, 1976,	424
Fig. 50: Performance Reading Marx, Douglas Davis, Fiera dell'arte di Bologna, 1976	425
Fig. 51: Performance Un jour violente, Sanja Iveković, Fiera dell'arte di Bologna, 1976	426
Fig. 52: Senza titolo e Triptih, Dalibor Martinis, Motovun, 1976	427
Fig. 53: Back-stage e still del video Make-up/Make-down, Iveković, Motovun 1976	427
Fig. 54: Back-stage e still del video Bez Naslova (Rasoi), Trubliak, Motovun 1976	427
Fig. 55: Video monocanale. Interplay I e II, David Hall, 1977	427
Fig. 56: Video monocanale Monitor I, Steven Partridge, 1975	428
Fig. 57: Video monocanale This is a Television Receiver, David Hall, 1973	428
Fig. 58: Installazione Progressive Recession, The Video Show, Londra, David Hall, 1975	428
Fig. 59: Autoritratto per quattro camere e quattro voci, Michele Sambin, 1977	429
Fig. 60: Performance Looking for listening, Michele Sambin, 1977	429
Fig. 61: Performance Diamonologo interfonico, Luigi Viola, 1977	429
Fig. 62: Performance Progressione geometrica, Claudio Ambrosini, 1978	430
Fig. 63: Video monocanale Videosonata (da giorni), Claudio Ambrosini, 1978	430
Fig. 64: Identità 1:1 e F:F, Mario Sillani, Ferrara, 1979	431
Fig. 65: Seminario Teoria e pratica del videotape nelle comunicazioni di massa	432
Fig. 66: Dodici Animali, Sambin e Allegro, galleria del Cavallino, Venezia, 1978	432
Fig. 67: Video monocanale/loop Vtr & I, Michele Sambin, 1978	432
Fig. 68: Video monocanale A B C video, Bonora, Ansaloni, Cosua, 1978	432
Fig. 69: Fronte catalogo Video Show Ferrara, 1979	433
Fig. 70/a: Installazione Il tempo consuma, Michele Sambin, Milano, 1980	434
Fig. 70/b: Il tempo consuma (1980), Michele Sambin, MACRO, Roma, 2015-16	434
Fig. 71: Nascita sviluppo e morte di un'illusione, Guido Sartorelli, 1981	435
Fig. 72: Fotoricordo. Da un'opera abbandonata di Samuel Beckett, Mario Sillani, 1985	436
Fig. 73: LL Commercials, Les Levine, 1982	436
Fig. 74: Video-screenings. ICA, Londra, 6 aprile del 1982	437
Fig. 75: Documentazione fotografica del fondo video del Cavallino	438
Fig. 76: Documentazione fotografica 1/2" open reel	438
Fig. 77: Documentazione fotografica U-Matic	438
Fig. 77-80: Le tre Venezie, in NAC, n. 11, novembre 1973	439
Fig. 81: Varie opere pittoriche di Guido Sartorelli, fase espressionista (metà anni Sessanta)	440

Fig. 82: Varie opere pittoriche di Michele Sambin, (1968-1972)	441
Figg. 83-84: David Lamelas	441
Fig. 85: Luciano Celli, 675° mostra, Edizioni del Cavallino, Venezia, 1967	442
Fig. 86: Luciano Celli, 734° mostra, Edizioni del Cavallino, Venezia, 1971	442
Fig. 87: Piccolo Sillani, 802° mostra, Edizioni del Cavallino, Venezia, 1974	442
Fig. 88: Progetto restituito I e II, Celli e Sillani	443
Fig. 89: Tempo-Spazio-Superficie, Guido Sartorelli, 1974	443
Fig. 90: Bludacqua, Michele Sambin, 1972	444
Fig. 91: Spartito per violoncello, Michele Sambin, 1974-75	445
Fig. 92: Filz TV, Joseph Beuys, Identifications, 1969-70	445
Fig. 93: Prove video-musicali di Sambin e Ambrosini	446
Fig. 94: The Arid Land, 1971, Claudio Ambrosini	447
Fig. 95: Carola di Natale, gennaio 1976, Claudio Ambrosini	448
Fig. 96: Video monocanale Cancellazioni, Luigi Viola, 1975	449
Fig. 97: Video monocanale Diario pubblico e segreto (1975)	449
Fig. 98: Video monocanale No title (1979)	449
Fig. 99: Esempi di cartelli prima e dopo i'arrivo del colore	450
Fig. 100: Evoluzione dell'opera Filarete su diversi mezzi (1976-1989)	451
Fig. 101: Video monocanale Playing 4...8...12, Michele Sambin, 1977	452
Fig. 102: Video monocanale Temporidentità, Luigi Viola, 1977	452
Fig. 103: Video monocanale Audioidentikit, Claudio Ambrosini	452
Fig. 104: VEDI Fig. 100	452
Fig. 105: Video monocanale Immagini per un video, Fassetta, 1979	453
Fig. 106: Disegni preparatori e fotografie Immagini per un video	453
Fig. 107: Video monocanale Do You Remember this Film?, Viola (I° vs 1979; II° vs, 1982)	454
Fig. 107: I looked for...(da Alice 1977), Luigi Viola, Milano, 1980	454
Fig. 109: Documentazione della video performance Videosonata (1979-2014)	455
Fig. 110: U-Matic, stato conservazione buono	456
Fig. 111: 1/2" stato conservazione discreto	456
Fig. 112: 1/2" stato conservazione mediocre	456
Fig. 113: 1/2" stato conservazione cattivo	457
Fig. 114: Disturbi più comuni del segnale	458
Fig. 115: Documento scritto da Paolo Cardazzo, seconda metà anni Novanta	459

Fig. 1 e 2: Foto di *Gennaio '70*, *NAC* e *Il Margutta*, marzo/aprile 1970



GENNAIO '70

IL MARGUTTA
VIA GERMANICO 203
00192 ROMA
APR 70

di G.D.G.

In alto:
Gennaio '70: Beppe Uncini, Ugo Nespolo

In basso:
Gennaio '70: Giuseppe Uncini, Arco

Biennale della Giovane Pittura a Bologna

« L'ideologia dell'arte povera », a volergliene trovare una, non può che essere *contro* un universo tecnologico e industriale di uomini massificati, monodimensionali; ma non può neppure dimenticare che questo essere *contro* è a sua volta reso possibile dagli sviluppi dell'industrialismo e della tecnologia. Questo concetto, contenuto nell'introduzione del catalogo della 3^a Biennale Internazionale della Giovane Pittura di Bologna *Gennaio '70*, chiarisce bene una certa condizione dell'arte d'oggi. Renato Barilli, a cui si deve la lucida e acuta introduzione, nella quale distingue i filoni della mostra in uno della fisicità e della materialità ed uno della noosfera, cioè della concettualità o del « mentale » (che si serve anche del nuovo mezzo espressivo del

17

Fig. 3: Programma dei video di *Gennaio '70* (Marcatrè, luglio 1970)

Ordina di successione della sequenze televisive		6 GIUSEPPE PENONE Genova	
primo nastro		Lettere d'alfabeto	38' 40"
1 Torino		7 ALIGHIERO BOETTI Torino	
GIOVANNI ANSELMO	tempo progressivo	Numerazione	45' 52"
Nell'istante in cui appaiono queste scritte è trascorso il tempo, che, un giorno la mia ombra partita all'alba dalla cima dello Stromboli, ha impiegato per percorrere una distanza pari a quella fra il Sole e la Terra.		0	8'11"
2 TORINO		8 MICHELANGELO PISTOLETTO Torino	
GILBERTO ZORIO	Tutto	Riflessioni	53' 62"
Fluidità radicale	9'30" 16'	9 EMILIO PRINI Genova	
3 BOLOGNA		Magnete / Proiezione TV Programmazione di elementi a proiezione miniaturizzata con cancellazione alterna nel quadro	
PIERPAOLO CALZOLARI	lo e i miei cinque anni nell'angolo della mia reale reale prefica.	15'	24'
4 TORINO		secondo nastro	
MARIO MERZ	La serie di Fibonacci	24'	33'
5 TORINO		1 JANNIS KOUNELLIS tempo progressivo	
MARISA MERZ	Antibiotico / Registrazione con oggetto di cera e sin- tasi elettrica	33'	38'
		2 LUCA PATELLA Roma	
		3 CLAUDIO CINTOLI Roma	
		Chiodo fisso 15' 21"	

4 GIUSEPPE MATTIACCI Roma		7 GIANNI COLOMBO Milano	
Alta ambata	21' 23'50"	Vobulizzazione	35' 47'30"
5 MARIO CEROLI Roma		8 GINO DE DOMINICIS Roma	
Riflessione speculare	24' 31'40"	Prestitidigitazione. Tentativo di volo. Tentativo di far formare dei quadrati invece che dei cerchi intorno ad un asse che cade nell'acqua. La morte cinese.	
6 LUDIANO FABRO Torino			
Quid vobis nisi minus?	31'45" 35'		

Fig. 4: *Vobulizzazione*, Gianni Colombo, 1970

GIANNI COLOMBO

Nato nel 1937 a Milano, vive e lavora a Milano.


Nel 1968 fonda il Gruppo T insieme ad Alighiero Boetti, De Pisis, partecipa alla organizzazione del movimento internazionale « nuova tendenza ».

1968 50 come perfetta il primo premio alla Biennale di Venezia.

nella concezione che un oggetto destinato ad un uso unico, realizza in il significato che invece comunemente è in origine una emissione di luce del risultato gli organi della visione e quindi naturalmente un certo grado di esperienza in luce, consistenza di appena l'immagine in tali oggetti, della luce artificiale in questo è il mezzo più utilizzabile e diretto per intervenire nel processo ottico-percettivo dell'osservatore e ciò con massima efficacia negli elementi presentazionali.

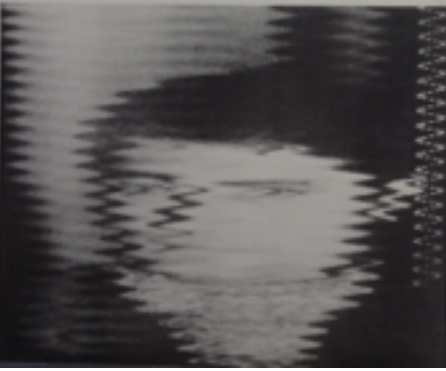
Ma la numerose sorgenti di luce artificiale di cui possiamo disporre il dis- accoppiare in una delle più complesse e convenientemente produttive.

In questa esperienza ho avuto di effettuare la televisione senza possibilità per vedere i segnali ottimali elettronicamente e non senza elemento di registrazione di oggetti ripresi dalla realtà.



SEGNALI VOBULATI

immagini ottenute utilizzando un « pattern generatore » (A) che genera di sequenze di « segnale elettronico » (B) sovrapponendole deformato varia- di la frequenza e l'ampiezza dell'angolo di deflessione sul piano orizzontale.



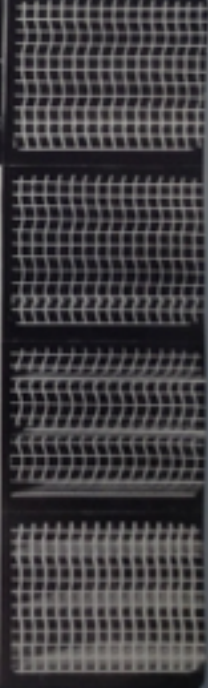


Fig. 6-7: Gino De Dominicis. Catalogo Gennaio '70 (1970)

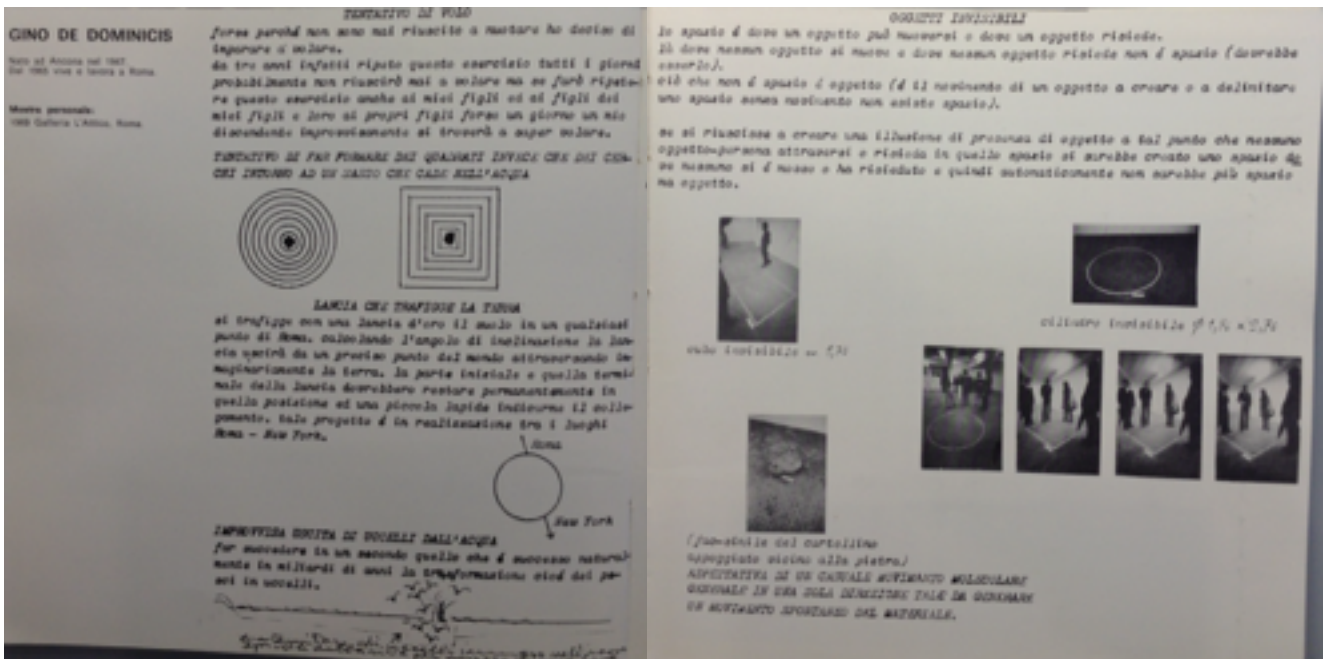


Fig. 8: Gino De Dominicis, Catalogo Schum, 1979



Fig. 8: Mario Merz, Catalogo *Gennaio '70* (1970) e *Schum* (1979)

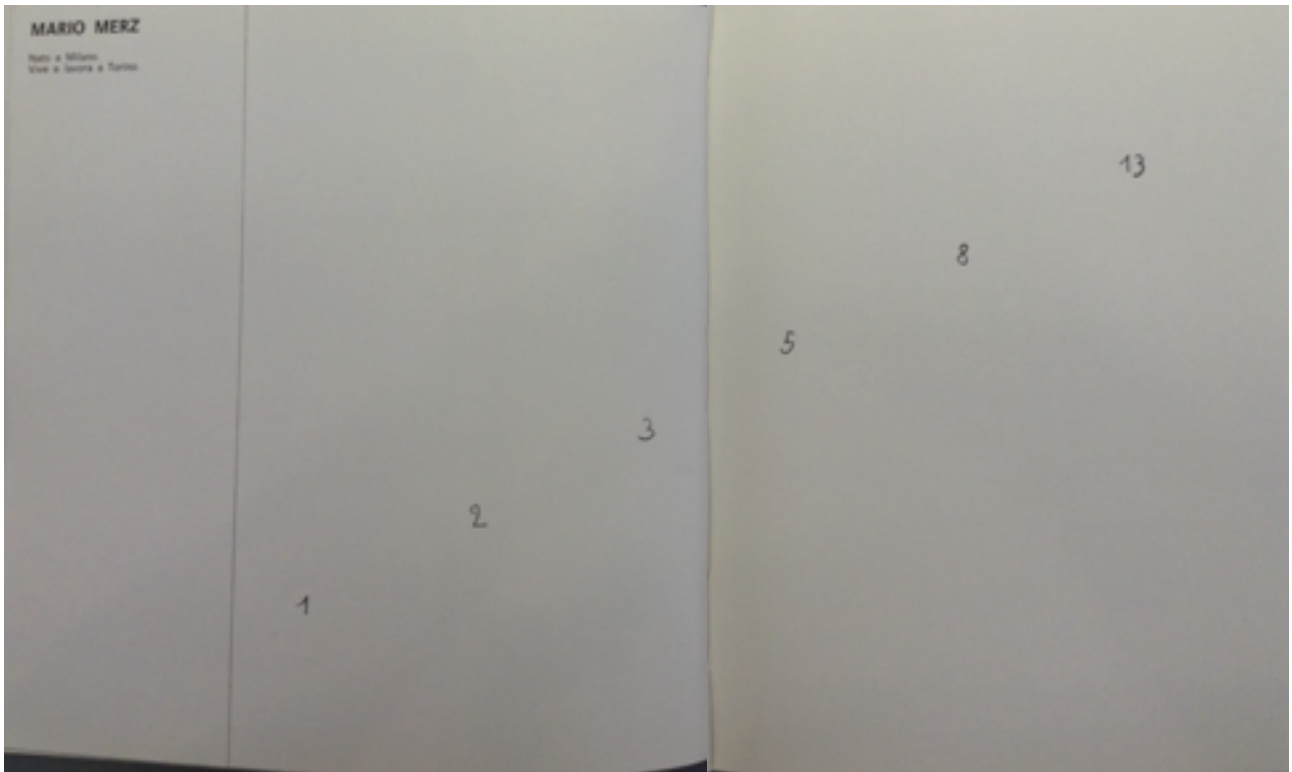


Fig. 9: Gilberto Zorio, Catalogo Gennaio '70 (1970) e Schum (1979)

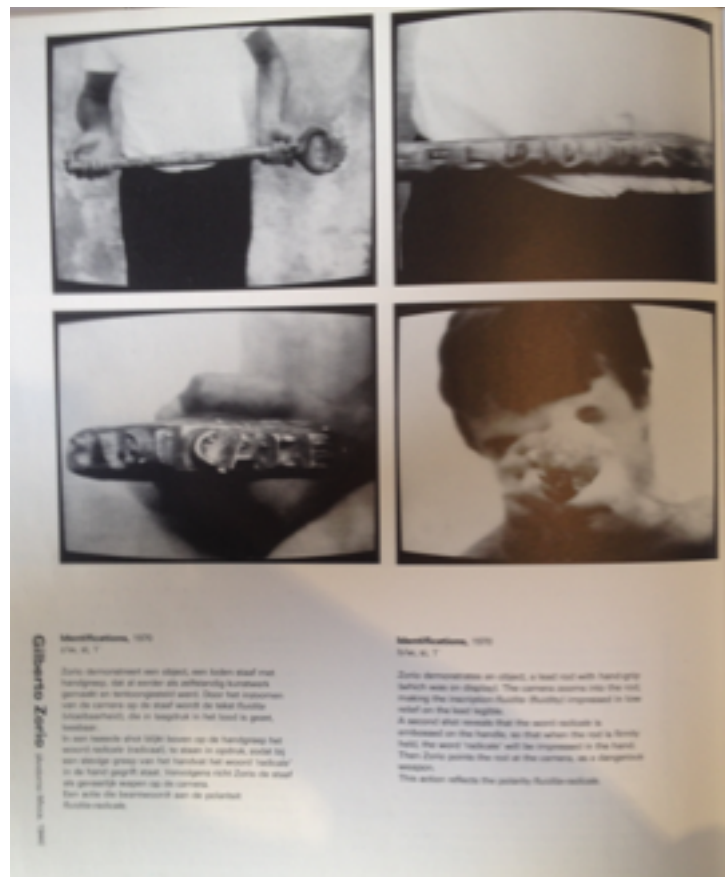
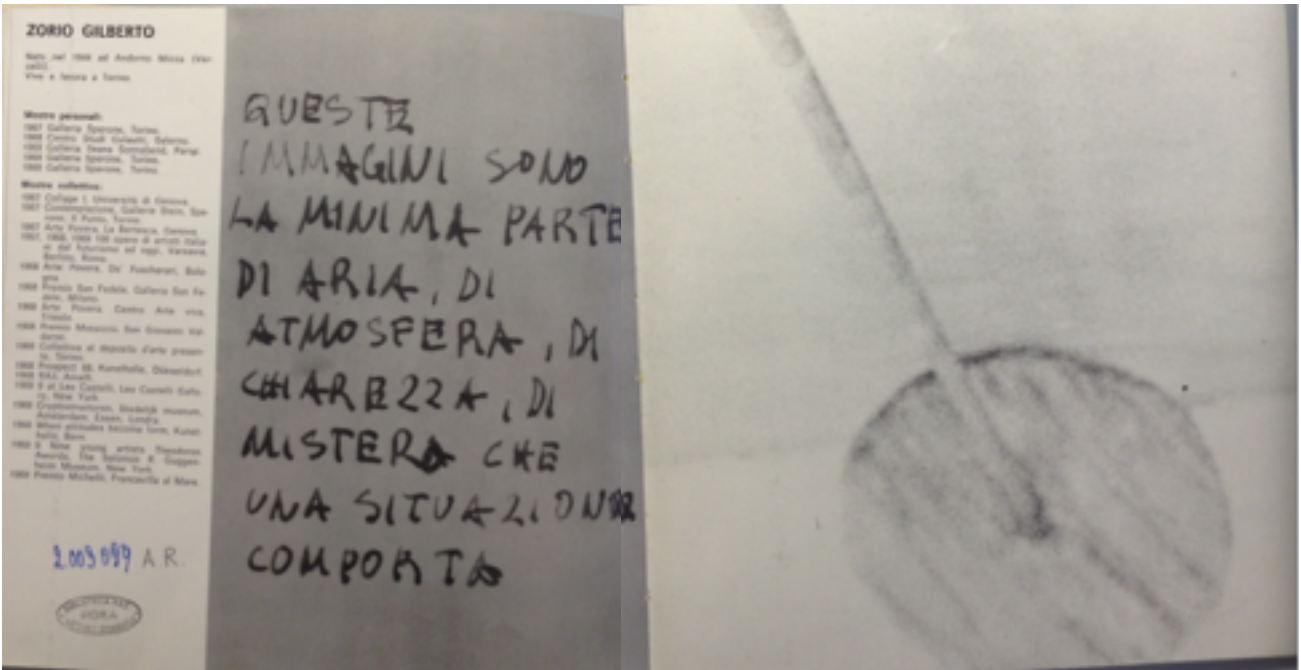


Fig. 10: Foto catalogo Gennaio '70 (1970), Gino De Dominicis

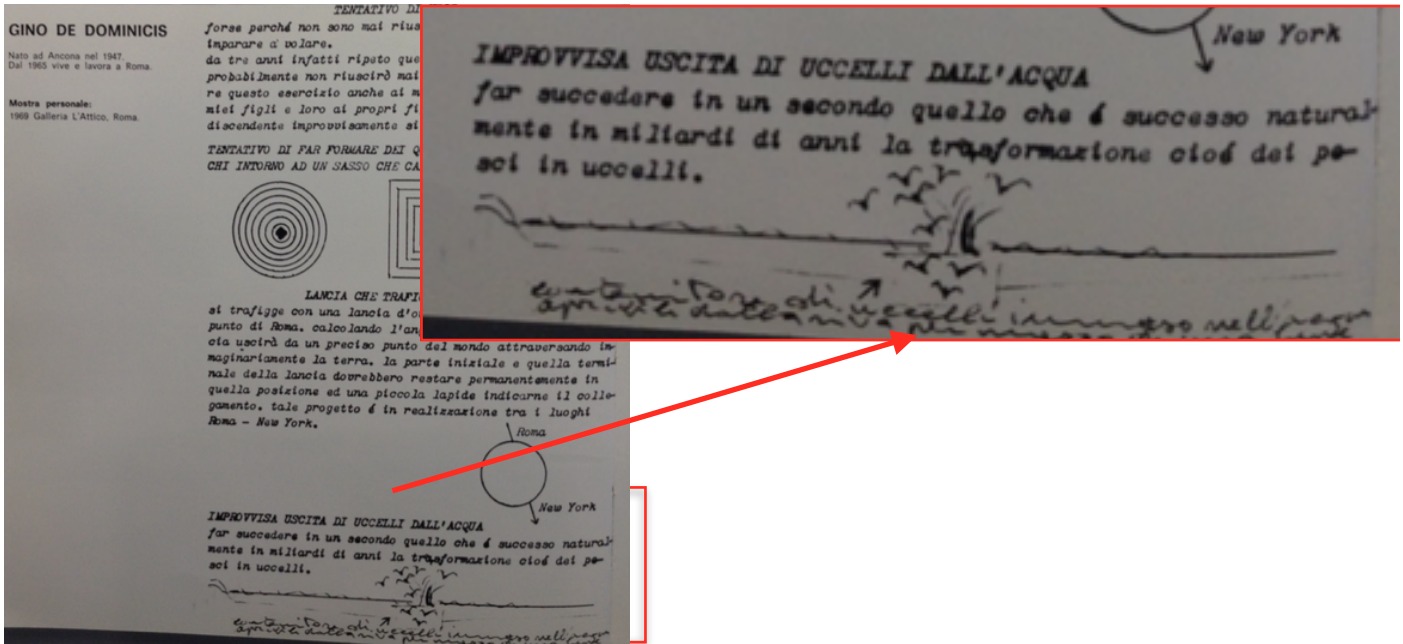


Fig. 11-12: Catalogo Biennale 1970, pubblicità Philips e Brionvega

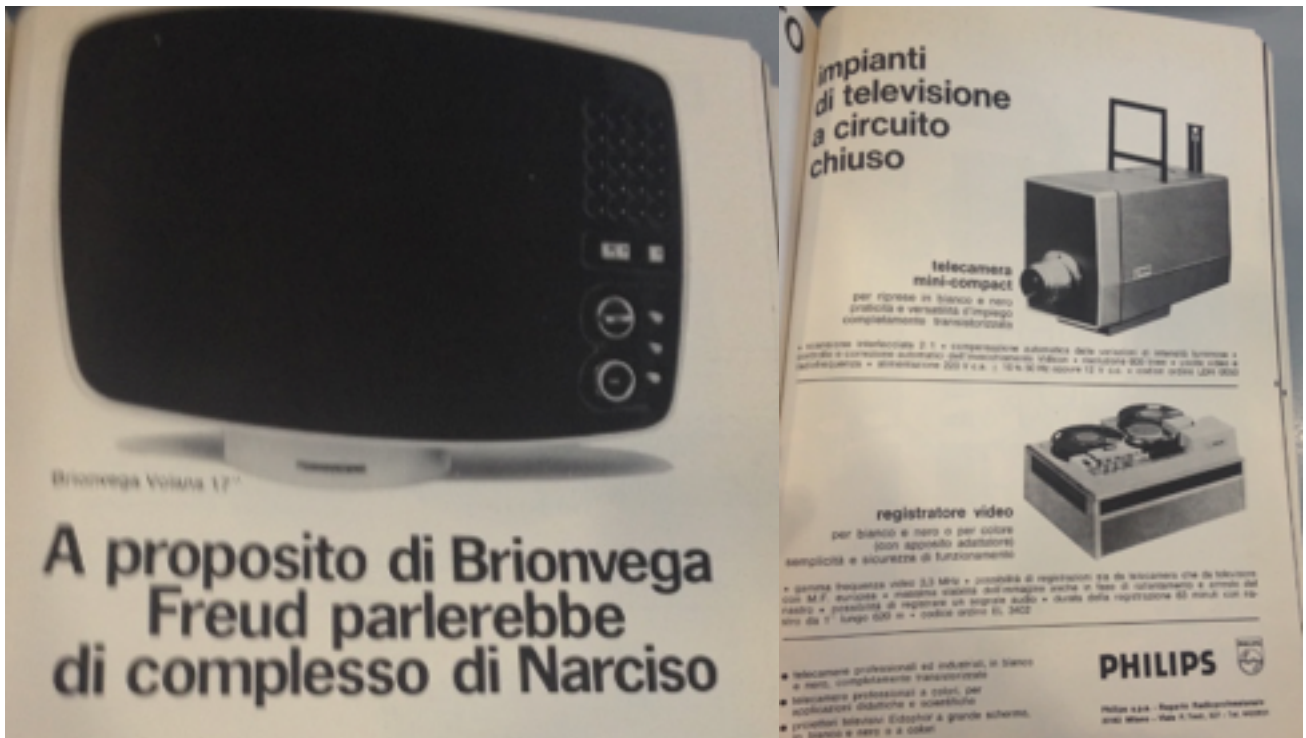


Fig. 13: Comunicato Stampa Ernesto Francalanci (1976 ca.)

FRANCALANCI cp 6

Che anche la Galleria del Cavallino, come altri luoghi, pochi, in Italia e altrove, abbia dedicato uno spazio stabilmente adibito alla visione di tapes ci induce a fare alcune considerazioni preliminari. Anzitutto sottolineiamo l'importanza che la galleria d'arte, in attesa che si muovano i musei e i centri d'informazioni e di studio, dei quali Venezia è carente o priva*, nella funzione archivistica e documentativa come unica attività sociale, che a mala pena, talvolta, le riscatta da una serie di scelte troppo frequentemente contraddittorie. Tale funzione pubblica viene sottolineata quando essa, con quella tempestività che è possibile, mette a disposizione gli strumenti e la metodologia stessa, con i quali, in modo spesso rivoluzionario, l'arte procede verso un grado ulteriore di de-celebrazione individuale.

* POSSA DETENERE

E.L.F.

Fig. 14-15: Documentazione dell'archivio della galleria del Cavallino

In alto ex Deposito della Casa Editrice Edizioni del Cavallino

In basso, studio di Paolo Cardazzo





Fig. 16: Still da U-Matic della pellicola *Riflessi* (16mm, muto), Carlo Cardazzo



Fig . 17: Supporto *Semi di zucca* (1972, 8mm, suono), Paolo Cardazzo e altri.



Fig . 18: Supporto e still di *Mercato al rialto* (n.d., 8mm, muto), Paolo Cardazzo e altri.



Fig. 19: Raccoglitori dei fascicoli relativi alle attività della galleria del Cavallino



Fig. 20: Comunicato Stampa Cardazzo-Poli (1976)

Venezia, 29 novembre 1976

Giancarlo Politi
Via Donatello 35
20131 MILANO

Qualità della forma per un contributo dell'arte all'essere
della facoltà critiche.

Caro Politi, pittore

in collaborazione con la Galleria del Cavallino di
Venezia si è tenuta al Centro Attività visiva del
Palazzo dei Diamanti di Ferrara una mostra di Guido
Sarterelli.

L'esposizione è costituita da una serie di opere
(dipinti, fotografie e videotapes) realizzate dal
1970 ad oggi riguardanti l'analisi di relazione
tra superficie reale del supporto, lo spazio
illusorio della 'scena' e il tempo supposto della
sua rappresentazione.

Le alleghe alla presente le Botteghe della mostra.
Grati se potrà farne cenno in un prossimo numero
del Flash Art.

Cordiali saluti.

Siva Kraus
assistente

1) Versione di "Raffaello moltiplicato", riguardante i
quattro "indici di profondità" di Leonardo applicati
alla "Sposalizio della Vergine" di Raffaello.

2) Versione del videotape "Proposizioni alla teoria"
dedicata ad aspetti di superfici e spazi illusori
relazionati mediante una linea che li attraversa
alternativamente.

3) Versione di "Filareta", opera concepita da
Sarterelli e Politi ed attraverso la quale

Fig. 21/a: Locandina evento alla galleria del Naviglio 2, Venezia, 1972

(Archivio Luciano Giaccari)

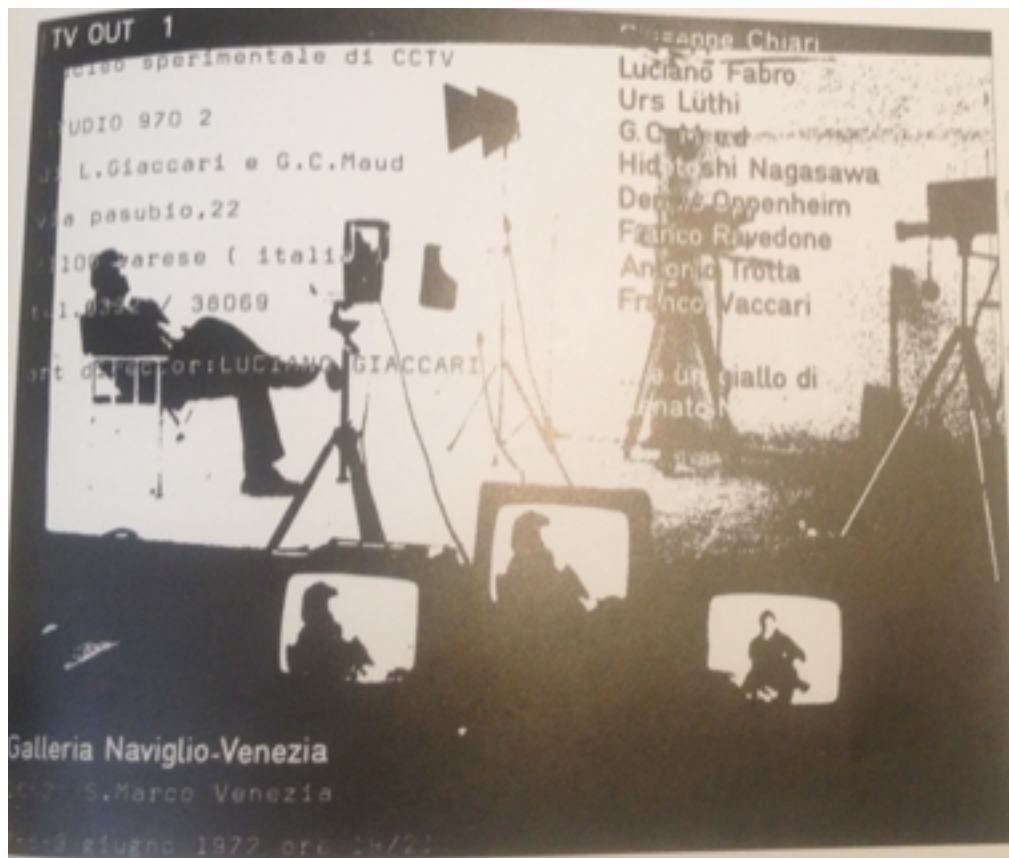


Fig. 21/b: Documentazione fotografica dell'evento Tv Out, Venezia, 1972

(Archivio Luciano Giaccari)



Fig. 22: Catalogo, galleria del Cavallino, Venezia, giugno-luglio 1970

Anselmo Anselmi, Franco Costalonga, Toni Fulgenzi, Paolo Patelli, Romano Perusini



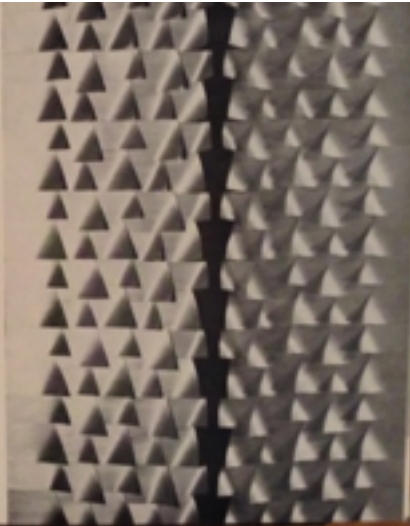
Esplorare la mia opera la personalità dell'uomo appare scacciata di un'angoscia condizionata dal meccanismo di una realtà arida, spogata, la cui verità esaltata è la civiltà dei consumi, ingombrata una realtà oggettiva.

Esistendo di indagare in un sistema di segni e di simboli intendo con la mia opera fare denuncia di una situazione presente, darne un'equivalente espressivo, sottolineando altresì come per me esistano e materializzarsi in un'immagine l'ossessione metafisica inerente ad affrontare un dibattito estetico, vivo, lavorante.

Se infatti nella sintesi della narrazione come si svolge nella mia opera si è l'intento di rivivere lo spazio entro cadenze logiche e gli elementi del linguaggio che propaga al fine della comunicazione come di ordine disciplinato e logico, il rapporto con la realtà d'oggi, trattato da un intendimento estetico, non è disincantato. Cerco infatti costantemente un ponte d'intesa tra razionalità ed espressività non gioco intellettuale, non ricerca del "valore pedagogico" né degenerazione di forma, bensì ricerca di un nuovo contenimento, esaltando che i mezzi praticano nell'uomo: sforzo creativo di trovare l'equilibrio tra i dati del sentimento e quello del pensiero.

TOM FULGEND

TOM FULGEND è nato a Milano nel 1928. Ha una laurea in Lettere e ha lavorato per anni in un'azienda di ricerca e sviluppo. Ha scritto alcuni romanzi e ha collaborato con il cinema. Ha lavorato per anni in un'azienda di ricerca e sviluppo.



Le relazioni tra gli oggetti, un sistema chiuso che si può estendere all'infinito dal due estremi, solo che non voglio si estenda, lo sua estremo mi spaventa, ed è uguale a zero, struttura ad una algebra finita finita, introduce la speranza complessa di certe musiche pop, di certe scene underground, che comunicano a tutti i livelli, non escludono nessuno, propongono diverse letture.

Senza sostituire come oggetti "d'arte" delle cose preziose, che ho dipinto con cura e rispetto ad altre ad artefatti.

Non affiora come mio stile, che invece lo sono.

Uglio che sia fatto l'insieme come un tutto globale, far sembrare nell'opera una "unitarietà" forte e lunga estetica.

Il mio lavoro ("in my style, in other art") non ed è la pittura-gliografia, lo sono continuo, lavoro come tradizionalmente come foto, come negativi, un momento che mai inizia e mai ha termine, lo trascuro con questo intento di opere un messaggio che non può raggiungere, in un campo dibattito.

luglio 1978

PAOLO PATTELLI

PAOLO PATTELLI è nato a Milano nel 1941. Ha una laurea in Lettere e ha lavorato per anni in un'azienda di ricerca e sviluppo. Ha scritto alcuni romanzi e ha collaborato con il cinema. Ha lavorato per anni in un'azienda di ricerca e sviluppo.



L'uomo contro l'automobile — In è forse stato qualche volta se non come (il tutto come niente) — è stato trapiantato, per arrivare a per strada, al centro del cavalcavia di Marghera, per poco, fino al passaggio della prima curva ancora, proprio mentre la donna come l'automobile scendeva verso la strada a tramonto, bianca, frastuono, avvicinato al centro dell'integrazione.

ROMANO PERLINO

ROMANO PERLINO è nato a Milano nel 1928. Ha una laurea in Lettere e ha lavorato per anni in un'azienda di ricerca e sviluppo. Ha scritto alcuni romanzi e ha collaborato con il cinema. Ha lavorato per anni in un'azienda di ricerca e sviluppo.



Fig. 23: Toni Fulgenzi, Inaugurazione *Anticipazioni Memorative*, 1970



Fig. 24: Romano Perusini, Inaugurazione *Anticipazioni Memorative*, 1970



Fig. 25: Anselmo Anselmi, Inaugurazione *Anticipazioni Memorative*, 1970



Fig. 26: Paolo Patelli, Inaugurazione *Anticipazioni Memorative*, 1970

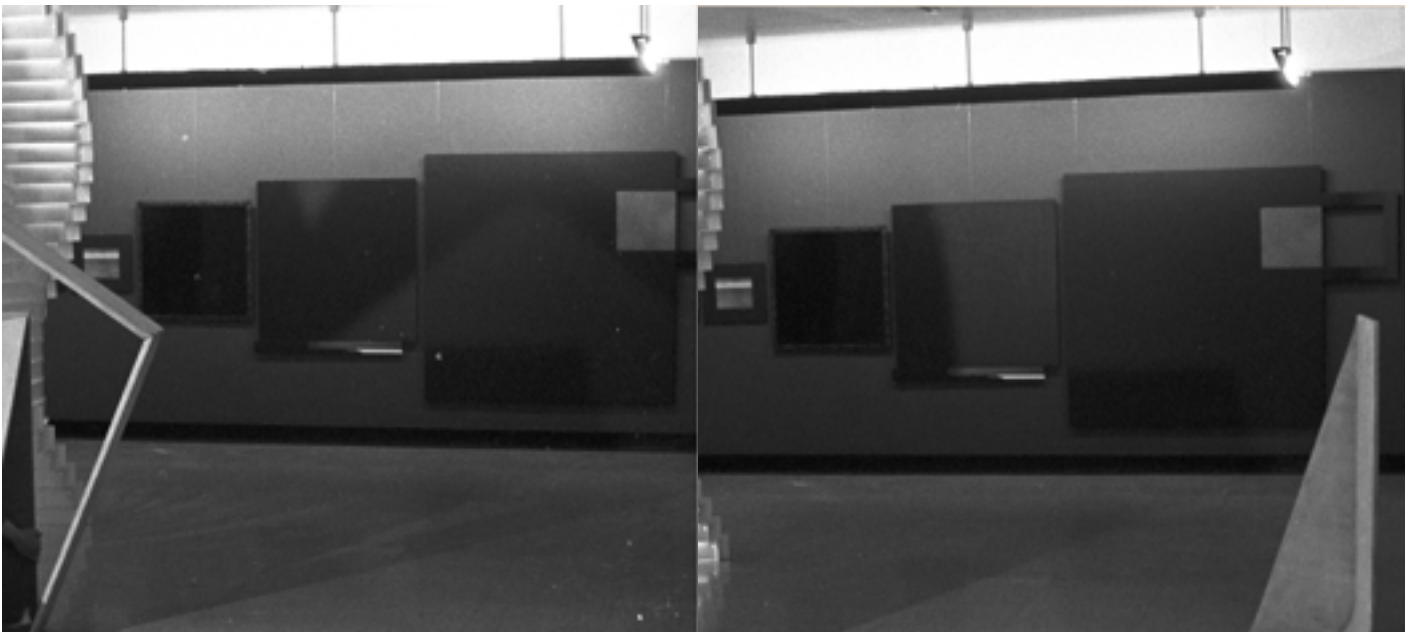


Fig. 27: Franco Costalonga, Inaugurazione *Anticipazioni Memorative*, 1970



Fig. 28: Documentazione fotografica e still del video *Anticipazioni memorative* (1970)

Poster della mostra e *still* da video, *Anticipazioni Memorative*, 1970



Fig. 30: Interventi contro la demolizione dei saloni. Fotografie, videotapes, dichiarazioni.

A cura di: G. Sartorelli, R. Perusini, L. Biasin e P. Cardazzo. Copertina di Emilio Vedova

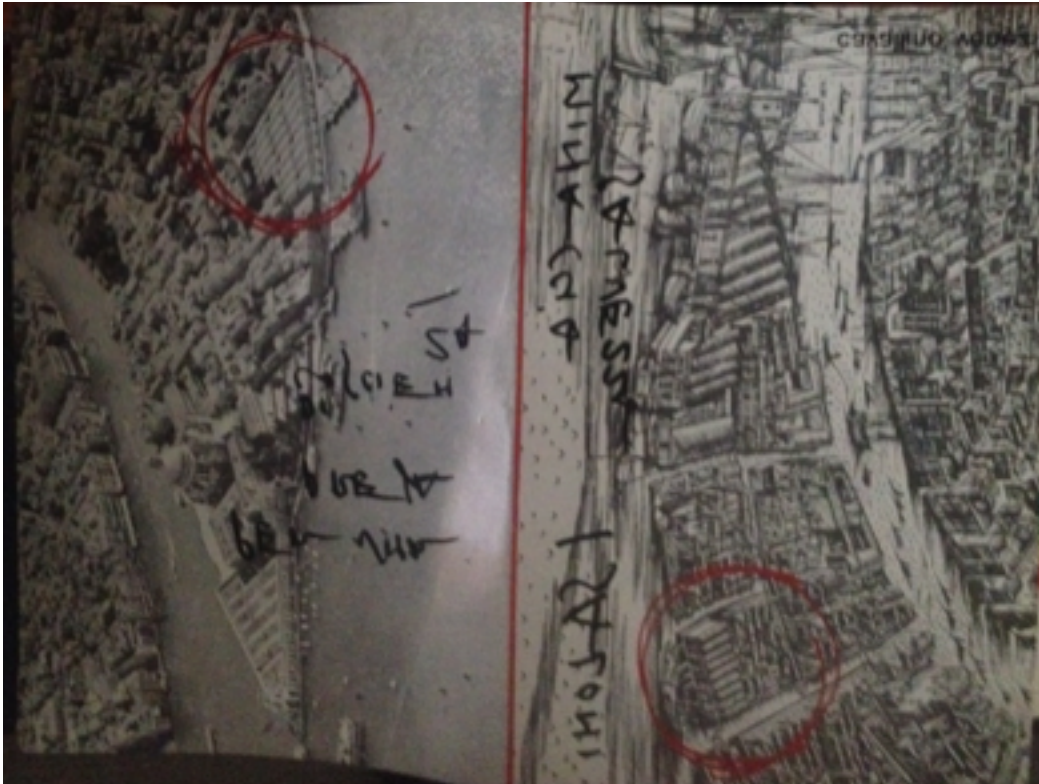


Fig. 31/a: Documentazione fotografica: Interventi contro la demolizione dei saloni.

Locandina dell'evento *I saloni alle zattere*, 1975, galleria del Cavallino



Fig. 31/b: Documentazione video: *Interventi contro la demolizione dei saloni.*

Still da video riprodotti nella pubblicazione. Interventi di: Giuseppe Mazzariol, Marchiori, Deluigi, Scarpa, Elena Bassi, Dorigo, Federico Bondi, Francalanci, Giorgio Noveiller e Sartorelli



Fig. 32: Bacci, Morandi e Toniato (1977)

Intervista di Toni Toniato ai pittori spaziali Edmondo Bacci e Gino Morandi. Primo laboratorio, galleria del Cavallino, 1977



Fig. 33: Copertina di *Domus* n. 487, 1970 giugno.



Fig. 34: Still da film *Amarsi a Marghera*, Sirio Luginbühl, (1970, 8mm, suono)



Fig. 35: Still da film *Laguna*, Michele Sambin, (1971, Super 8, suono)



Fig. 36: *Modello urbano transitabile*, Luciano Celli, Cappella Underground, Trieste, 1968



Fig. 37: Libro oggetto *Paesaggio goduto*, Luciano Celli e Mario Sillani, 1972

Mostra fotografica *Laparotomia di Trieste*, Biblioteca del Popolo, Trieste 1972

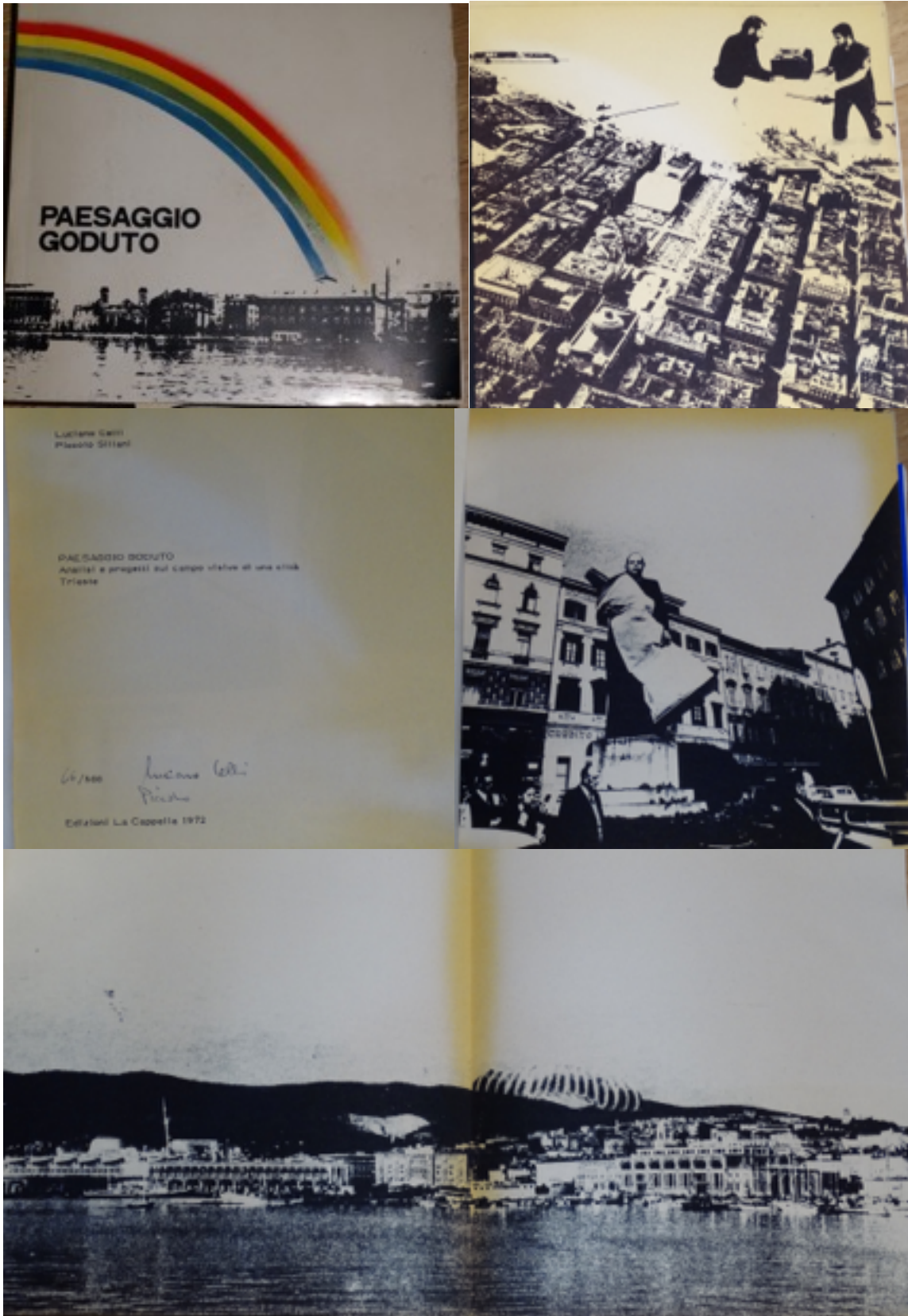


Fig. 38: Serie fotografica *Presenze*, Pier Paolo Fassetta, Laguna di Venezia, 1968-1970



Fig. 39: Serie fotografica *Foto della foto precedente*, Mario Sillani, Motovun, 1974



Fig. 40: Pannello grafico, *Rapporto su Motovun*, Guido Sartorelli, Motovun, 1974

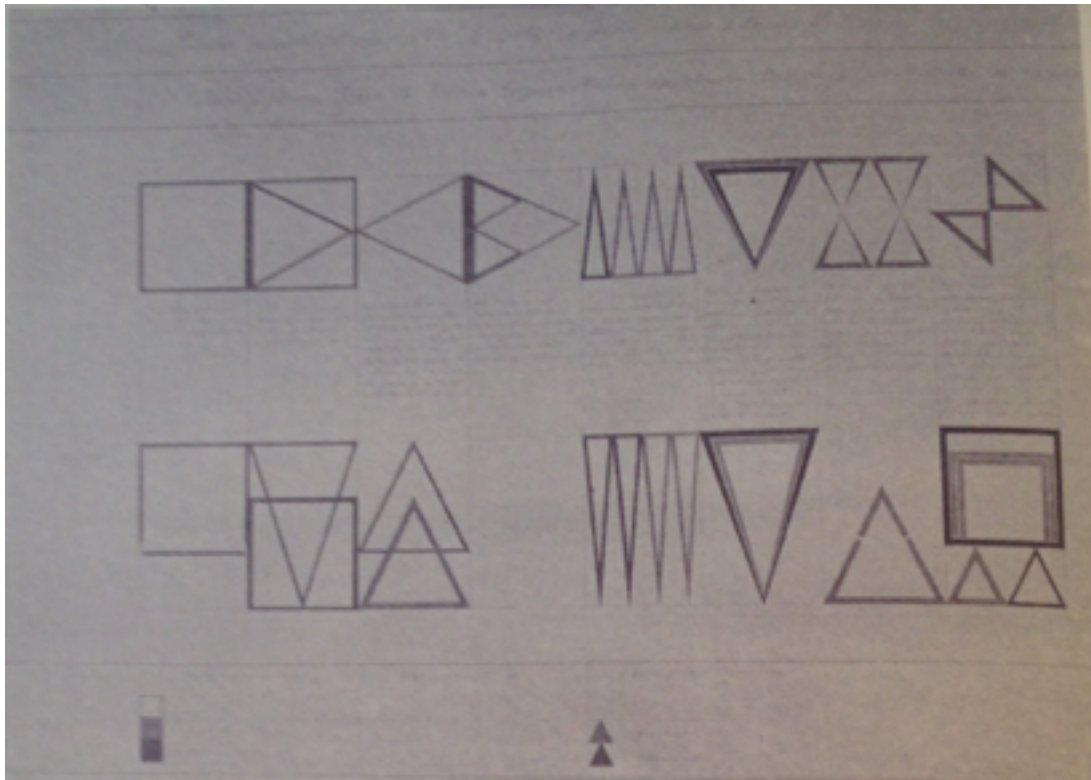


Fig. 41: Still da video *Da zero a zero*, Paolo Cardazzo e Peggy Stufi, Motovun, 1974



Fig. 42: Raccoglitore cataloghi della galleria del Cavallino, 1975

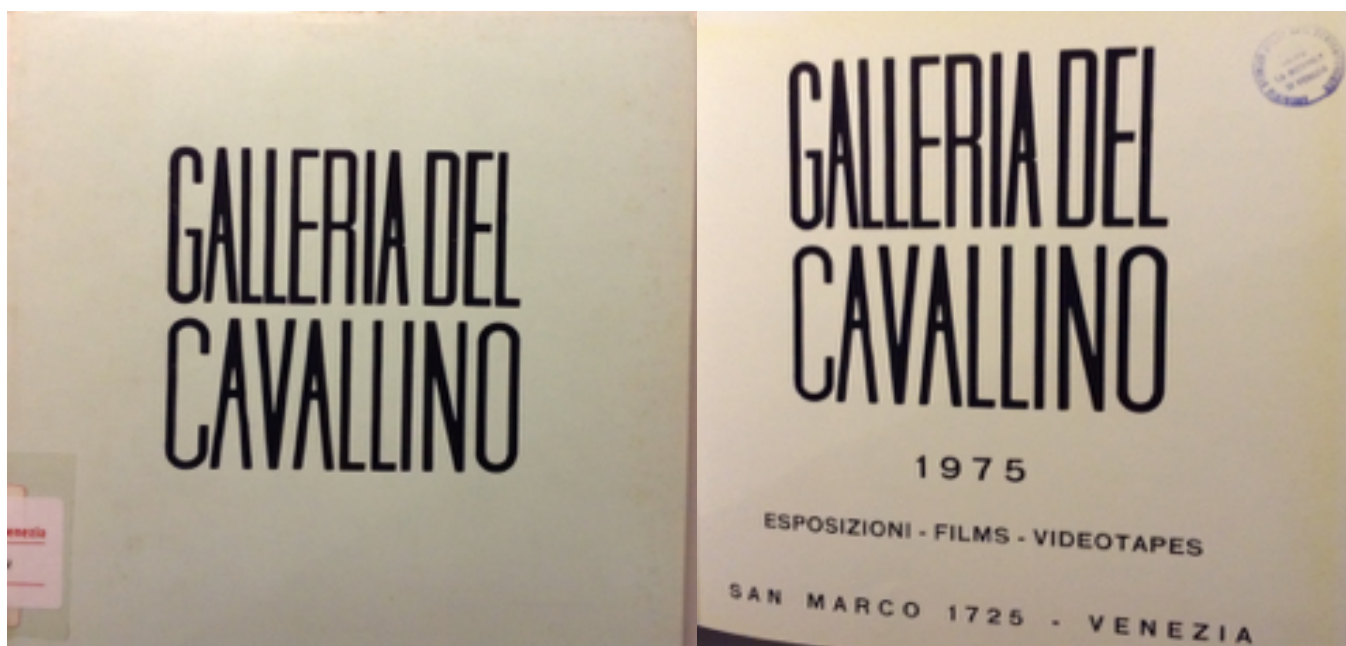


Fig.: 43: Catalogo mostra Videotapes, galleria del Cavallino, 1975

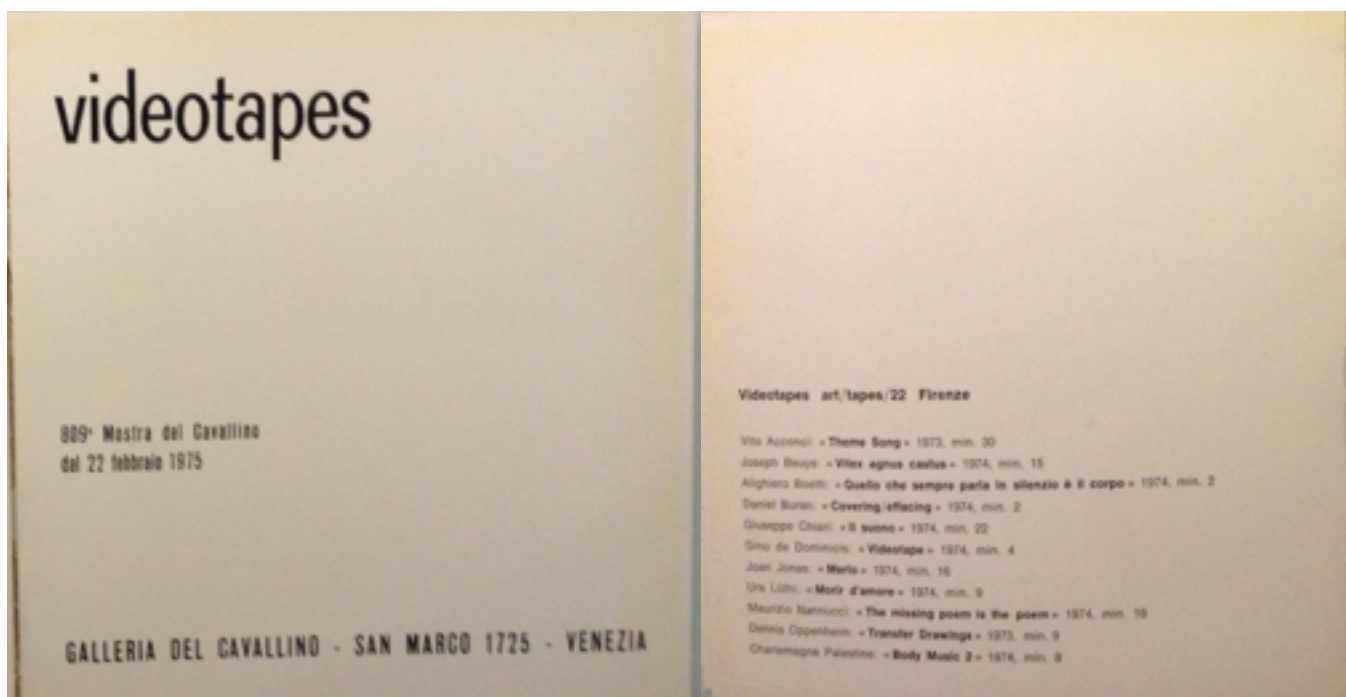


Fig. 44/a: *Tv-Interruptions*, David Hall, 1971



Fig. 44/b: *Tv-Interruptions*, David Hall, Tate Britain, Londra, 1971-2015



Fig. 45: *Relative Surfaces*, David Hall, 1974



Fig. 46: Contratti d'acquisto dei videotape e di azioni della società art/tapes/22, 1975

art/tapes/22... 26 maggio 75
VIDEO TAPE PRODUCTION
22 Via Fieschi Firenze 50129 telefono 283643

Ricordo da Paolo Cardano,
Come quota per acquisto
di azioni della società
L. 100.000 (un milione)
have John Brock.

30/6/75

Ricordo da Paolo Cardano
L. 3.000.000
per acquisto di azioni
di art tapes 22/spa.
have John Brock.

Fig. 47: Lettera da Gabriella Cardazzo a Paolo Cardazzo, New York, 1976

N.B.: Non è stato messo il retro della lettera perché il contenuto è più personale

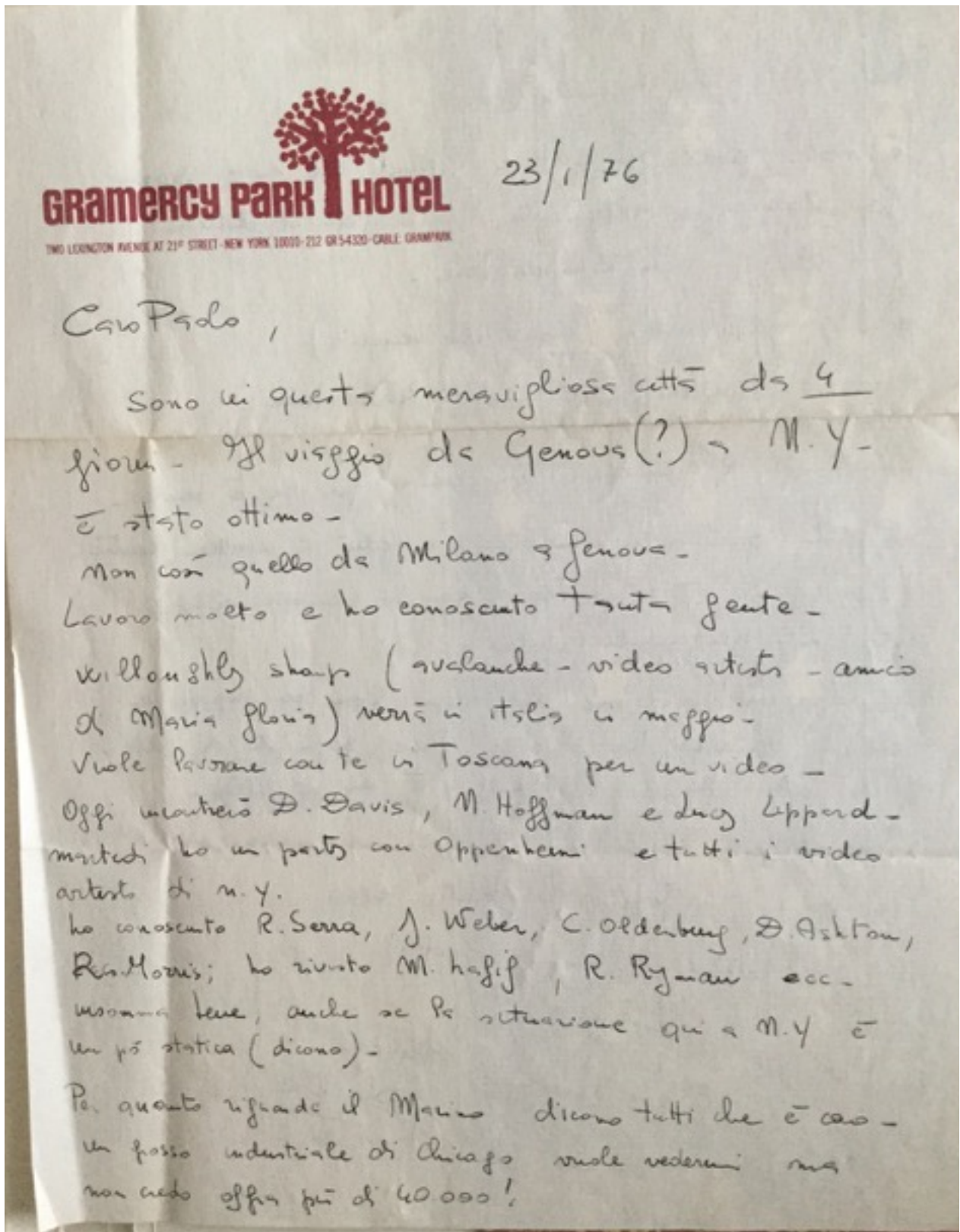


Fig. 48: *Lining Up*, Douglas Davis, 1975-76



Fig. 49: Stand Fiera dell'arte di Bologna, 1976,

Galleria del Cavallino, Venezia e Ronald Feldman, New York



Fig. 50: Performance *Reading Marx*, Douglas Davis, Fiera dell'arte di Bologna, 1976

Galleria del Cavallino, Venezia e Ronald Feldman, New York

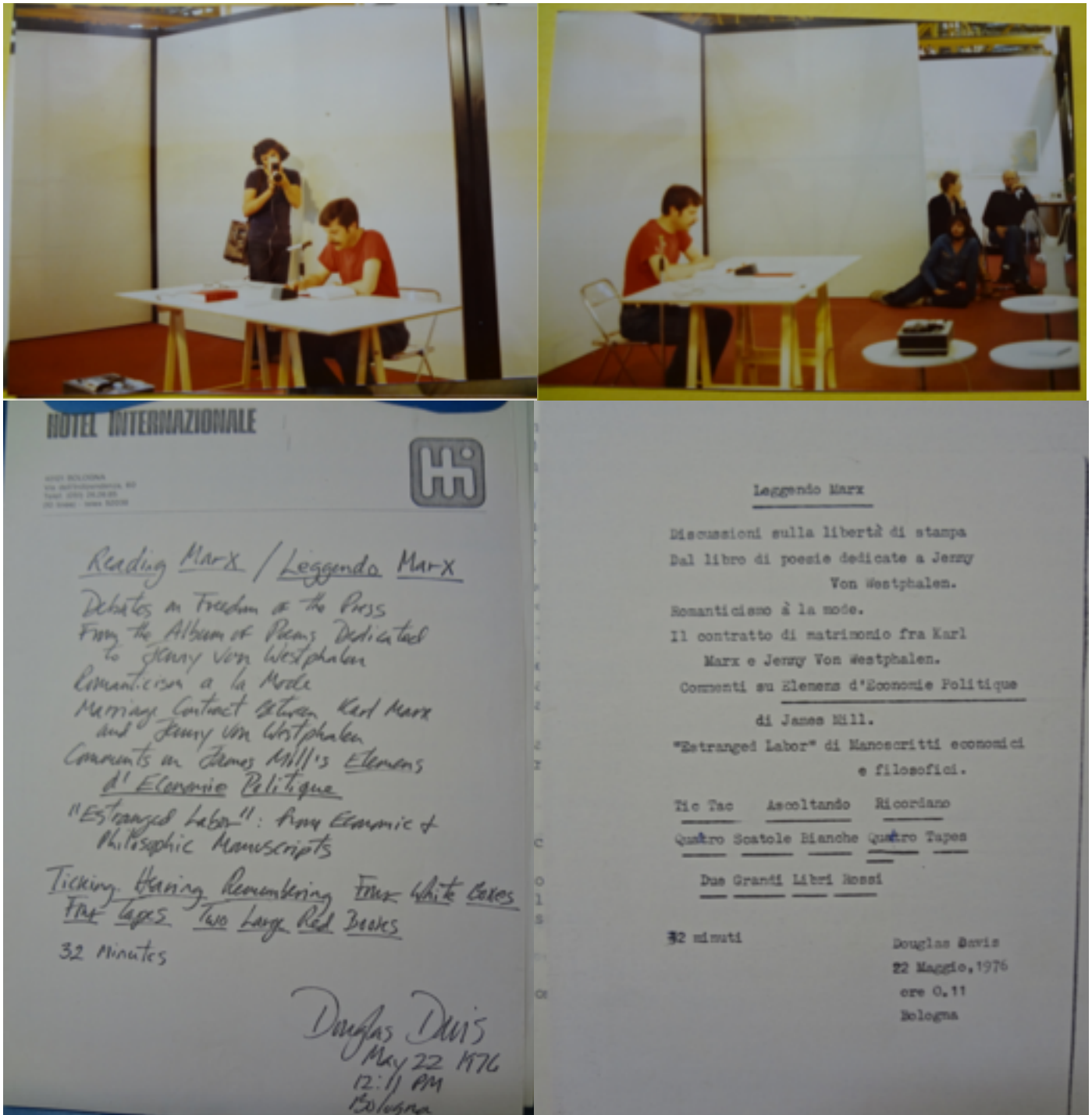


Fig. 51: Performance *Un jour violente*, Sanja Iveković, Fiera dell'arte di Bologna, 1976

Galleria del Cavallino, Venezia e Ronald Feldman, New York



Fig. 52: Senza titolo e Triptih, Dalibor Martinis, Motovun, 1976

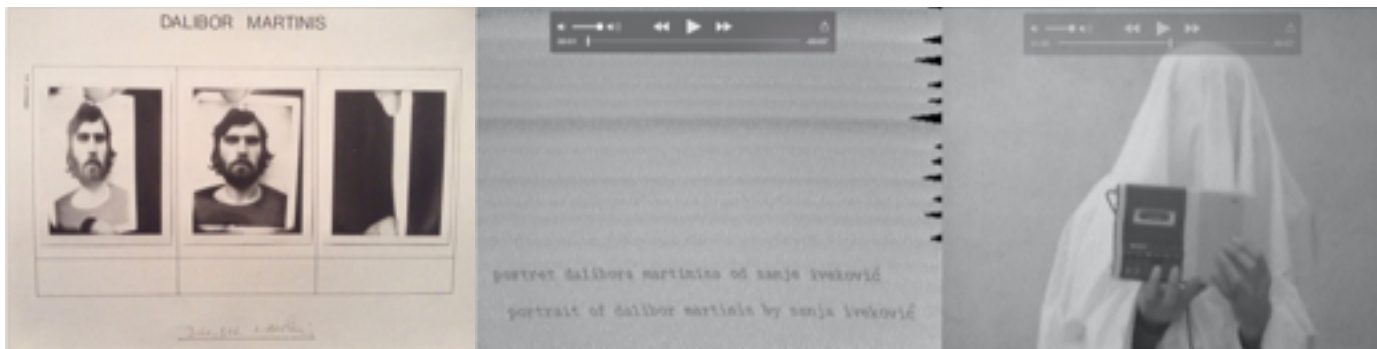


Fig. 53: Back-stage e still del video Make-up/Make-down, Iveković, Motovun 1976



Fig. 54: Back-stage e still del video Bez Naslova (Rasoi), Trubliak, Motovun 1976



Fig. 55: Video monocanale. Interplay I e II, David Hall, 1977



Fig. 56.: Video monocanale *Monitor I*, Steven Partridge, 1975



Fig. 57: Video monocanale *This is a Television Receiver*, David Hall, 1973



Fig. 58: Installazione *Progressive Recession*, *The Video Show*, Londra, David Hall, 1975

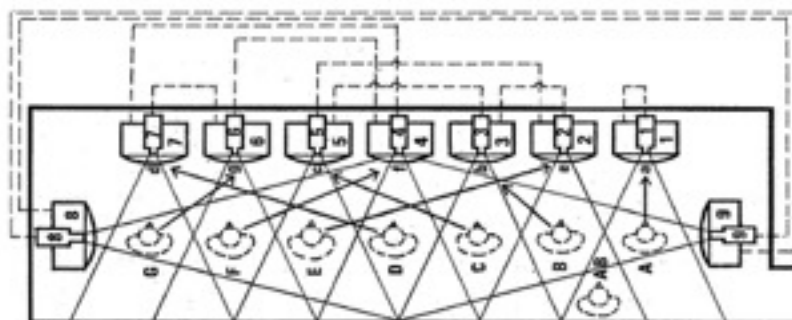


Fig. 59: *Autoritratto per quattro camere e quattro voci*, Michele Sambin, 1977

Prima Settimana Internazionale delle Performance, Galleria d'Arte Moderna di Bologna, 1977

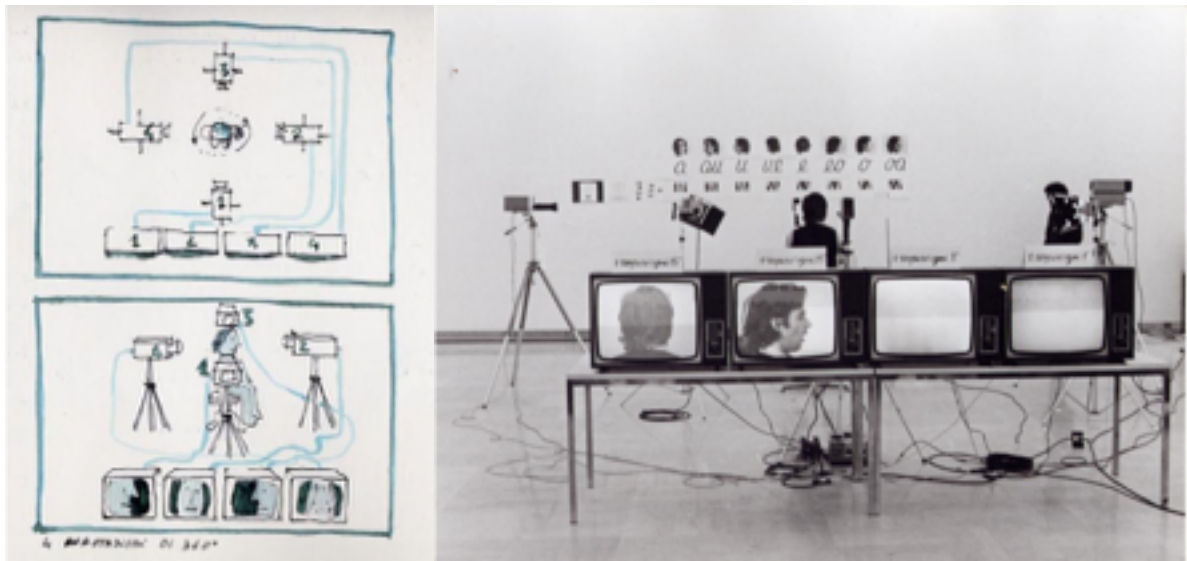


Fig. 60: Performance *Looking for listening*, Michele Sambin, 1977

Artisti e Videotapes, A.S.A.C., Venezia, 1977

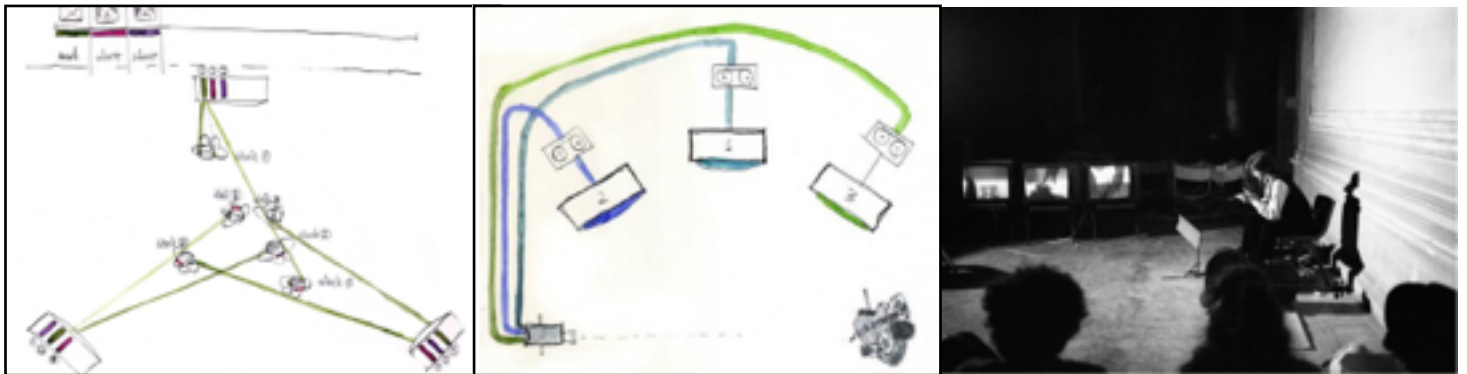


Fig. 61: Performance *Diamonologo interfonico*, Luigi Viola, 1977

Prima Settimana Internazionale delle Performance, Galleria d'Arte Moderna di Bologna, 1977



Fig. 62: Performance *Progressione geometrica*, Claudio Ambrosini, 1978

Nuovi Media. Fotografia/cinema/videotape/performance, Galleria Bevilacqua La Masa, Venezia, 1978



Fig. 63: Video monocanale *Videosonata (da giorni)*, Claudio Ambrosini, 1978



Fig. 64: *Identità 1:1 e F:F*, Mario Sillani, Ferrara, 1979

Video Show Ferrara, Sala Polivalente di Palazzo Massari, Ferrara, 1979

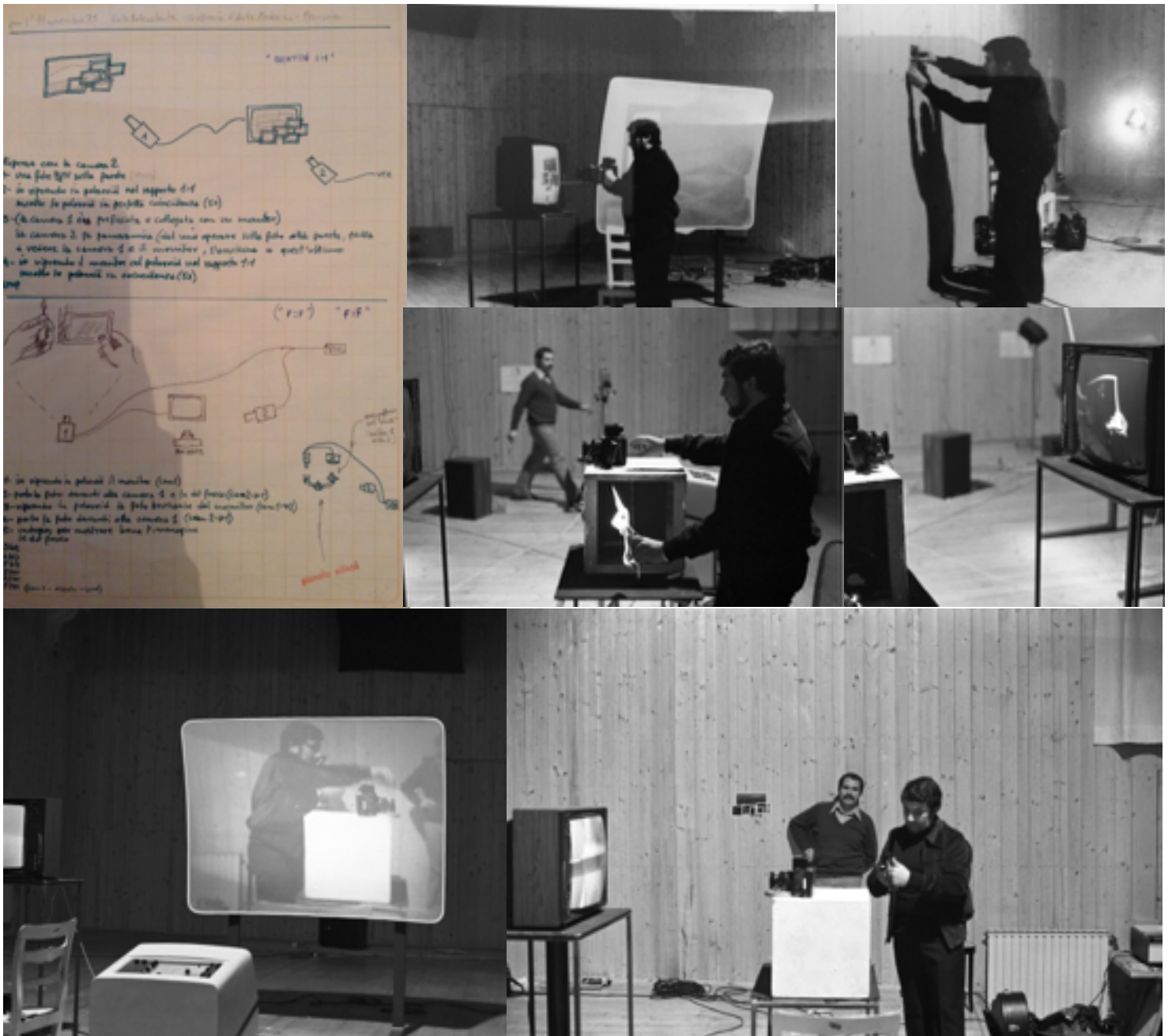


Fig. 65: Seminario *Teoria e pratica del videotape nelle comunicazioni di massa*



Fig. 66: *Dodici Animali*, Sambin e Allegro, galleria del Cavallino, Venezia, 1978

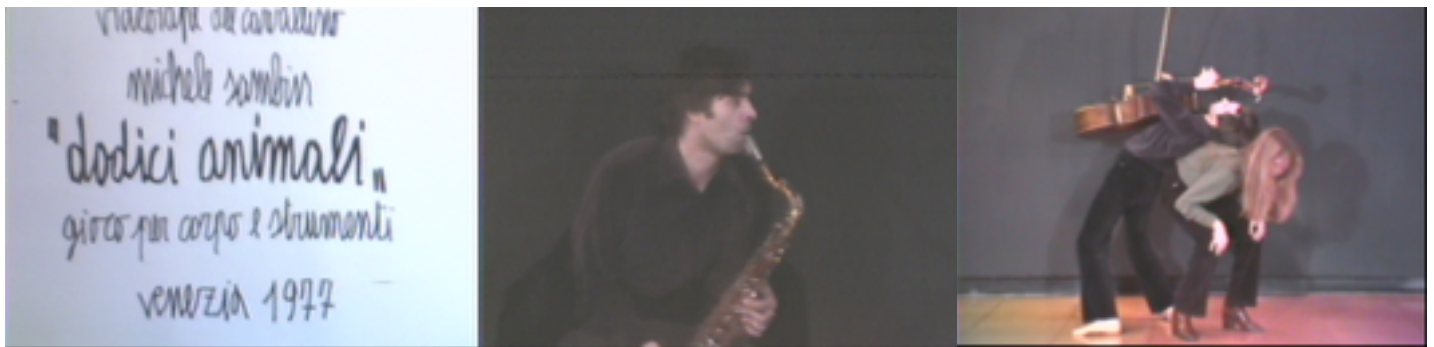


Fig. 67: Video monocanale/loop *Vtr & I*, Michele Sambin, 1978



Fig. 68: Video monocanale *ABC video*, Bonora, Ansaloni, Cosua, 1978



Fig. 69: Fronte catalogo Video Show Ferrara, 1979



Fig. 70/a: Installazione *Il tempo consuma*, Michele Sambin, Milano, 1980



Fig. 70/b: *Il tempo consuma* (1980), Michele Sambin, MACRO, Roma, 2015-16



Fig. 71: *Nascita sviluppo e morte di un'illusione*, Guido Sartorelli, 1981

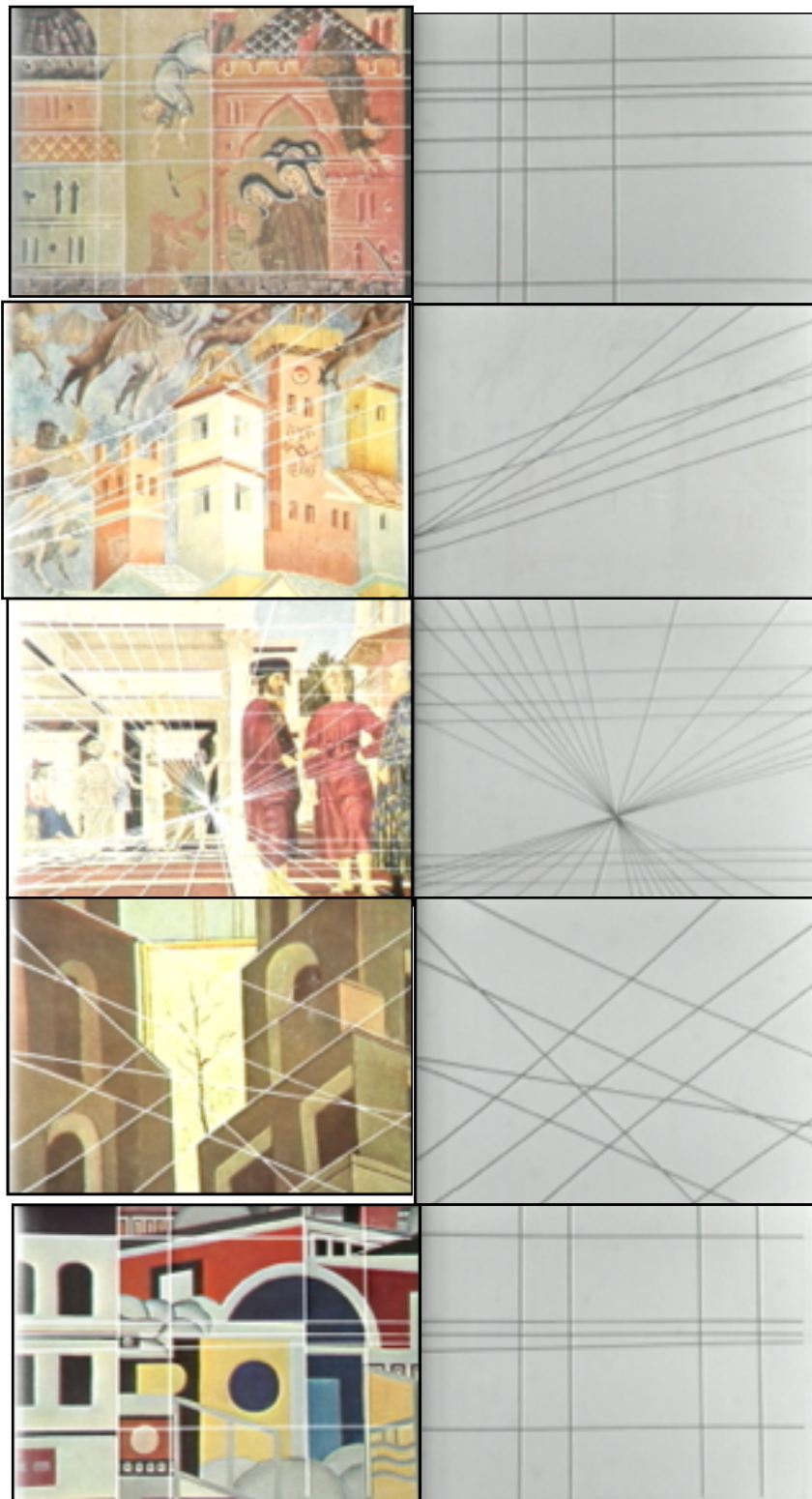


Fig. 72: Fotoricordo. Da un'opera abbandonata di Samuel Beckett, Mario Sillani, 1985



Fig. 73: LL Commercials, Les Levine, 1982






Fig. 74: *Video-screenings*. ICA, Londra, 6 aprile del 1982

VIDEO SCREENINGS

1982

- 1 Tuesday April 6
ITALIAN VIDEO AND PERFORMANCE
FROM GALLERIA DEL CAVALLINO
- 2 Tuesday 13 April
NEW YORK VIDEO:
ALEX ROSHUK
- 3 Tuesday 20 April
NO JAPS AT MY FUNERAL:
JAMES NARES AND
JACKIE CRAWFORD
- 4 Tuesday 27 April
IAN BREAKWELL: VIDEO



ICA
CINEMATHEQUE
THE MALL · SW1 · 930 3647

Fig. 75: Documentazione fotografica del fondo video del Cavallino

Sinistra: U-Matic e 1/2" Ex Casa di Paolo Cardazzo
Destra: DVD, Ex deposito casa editrice



Fig. 76: Documentazione fotografica 1/2" open reel



Fig. 77: Documentazione fotografica U-Matic



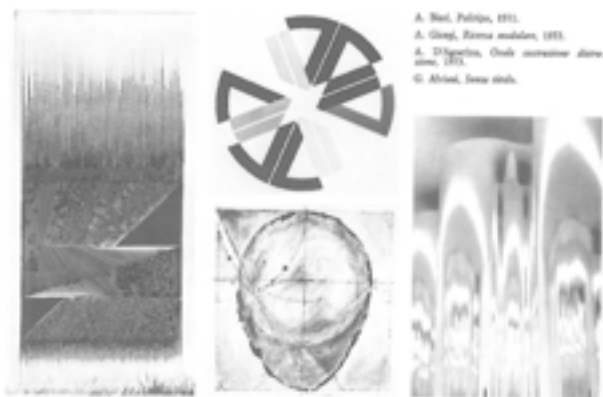


Le ultime generazioni

a cura di Contessi, Grandello, Pacher, Passamani, Tosiato

Nelle pagine che precedono è stata inviata la cronaca degli eventi artistici riguardanti alcune situazioni locali avvenute, e parte dell'esperienza di gruppo, data di risposta dalle posizioni nazionali circa l'Europa, fino al 1969 circa. A continuación, un poco más tarde, del lavoro de las últimas generaciones de artistas, el artículo incluye un libro de arte. El texto resalta una revisión de fotografías de obras de diferentes autores, expuestas en el mismo momento, divididas en secciones de acuerdo con el nivel de las obras, referentes a las diferentes generaciones de artistas.

Toni Tosiato (Venezia) ha indicato:



A. Neri, *Poliplo*, 1971.
 A. Gini, *Roma mobile*, 1971.
 A. D'Agostino, *Chiuso scuro*, 1971.
 G. Abetti, *Senza titolo*.

F. Pirelli, *Disegno d'emergenza in caso di alluvione a Venezia*, 1971. G. Santori, *Opera n. 24*, 1971.

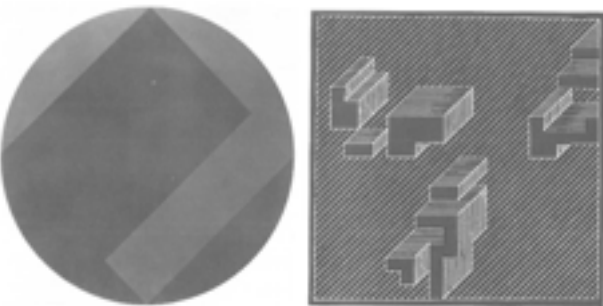


Gianni Contessi (Trieste) ha indicato:

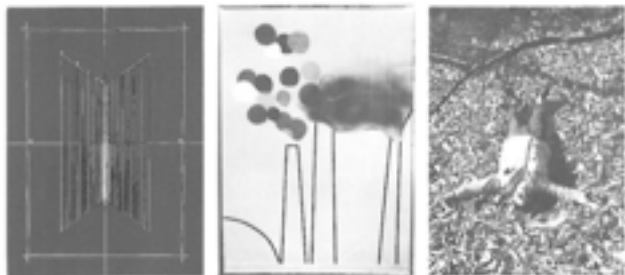


L. Gili, *Tela 7/3/6*, 1971. M. Basso, *Aspettando i miei allievi*, 1971. M. Pirelli Gili, *Foto della foto*, maggio 1971.

C. Chini, *Opera XXXV*. E. Zito, *Il mito, arte e variolati*.



F. Pirelli, *Adesso n. 2*, 1972. A. Anselmi, *Forme ad aerea*.



G. Grandello, *Epitaphosofia*, 1971. F. Grandello, *Adesso*, 1971. G. Grandello, *Intervista a un artista*, 1972.



E. Tosiato, *Altre volte scultura*, 1970. G. Tosiato, *Disegni dal tempo che passa*, 1972. E. Tosiato, *Testimonianza abduzione*, 1971.

Fig. 81: Varie opere pittoriche di Guido Sartorelli, fase espressionista (metà anni Sessanta)



Fig. 82: Varie opere pittoriche di Michele Sabin, (1968-1972)



Figg. 83-84: David Lamelas

Office of Information about the Vietnam War at Three Levels: The Visual Image, Text and Audio (in alto, 34° edizione de La Biennale di Venezia, 1968. In basso installazione al MOMA, New York, 2015)

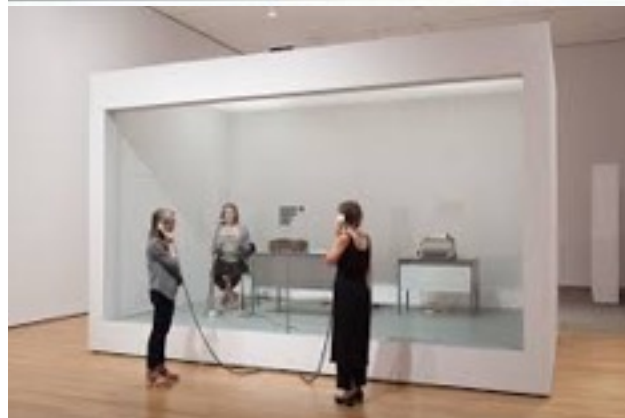


Fig. 85: Luciano Celli, 675° mostra, Edizioni del Cavallino, Venezia, 1967



Fig. 86: Luciano Celli, 734° mostra, Edizioni del Cavallino, Venezia, 1971

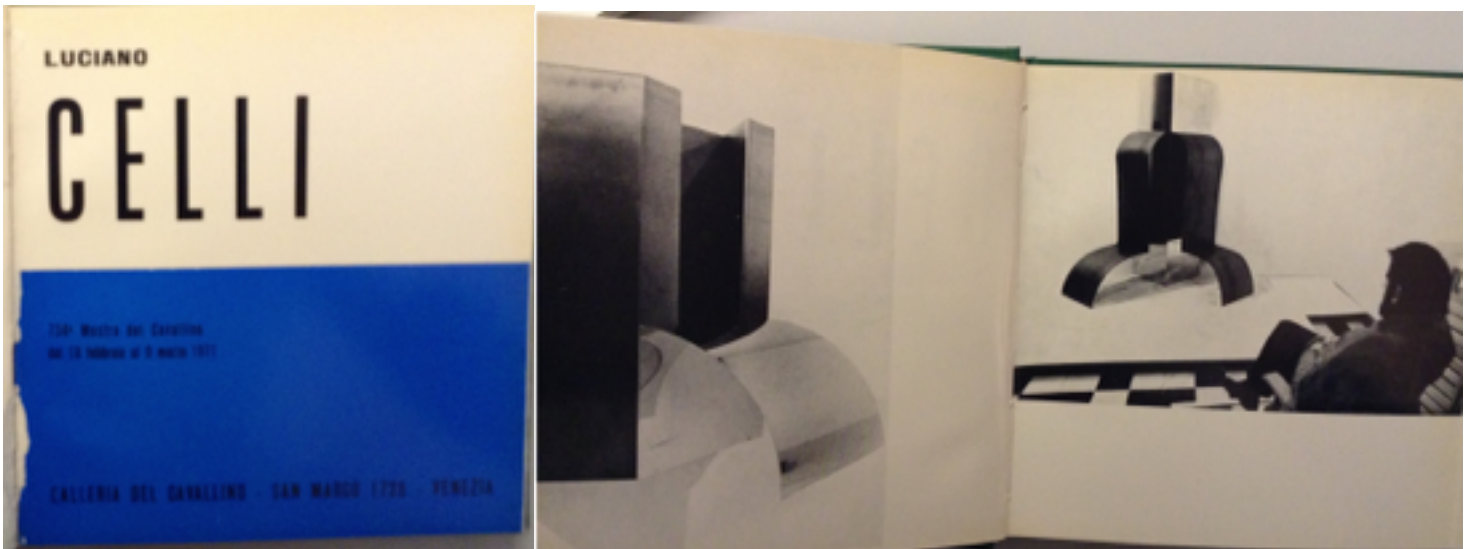


Fig. 87: Piccolo Sillani, 802° mostra, Edizioni del Cavallino, Venezia, 1974



Fig. 88: Progetto restituito I e II, Celli e Sillani

1976, in alto; 1977, in basso



Fig. 89: Tempo-Spazio-Superficie, Guido Sartorelli, 1974



Fig. 90: *Bludacqua*, Michele Sabin, 1972

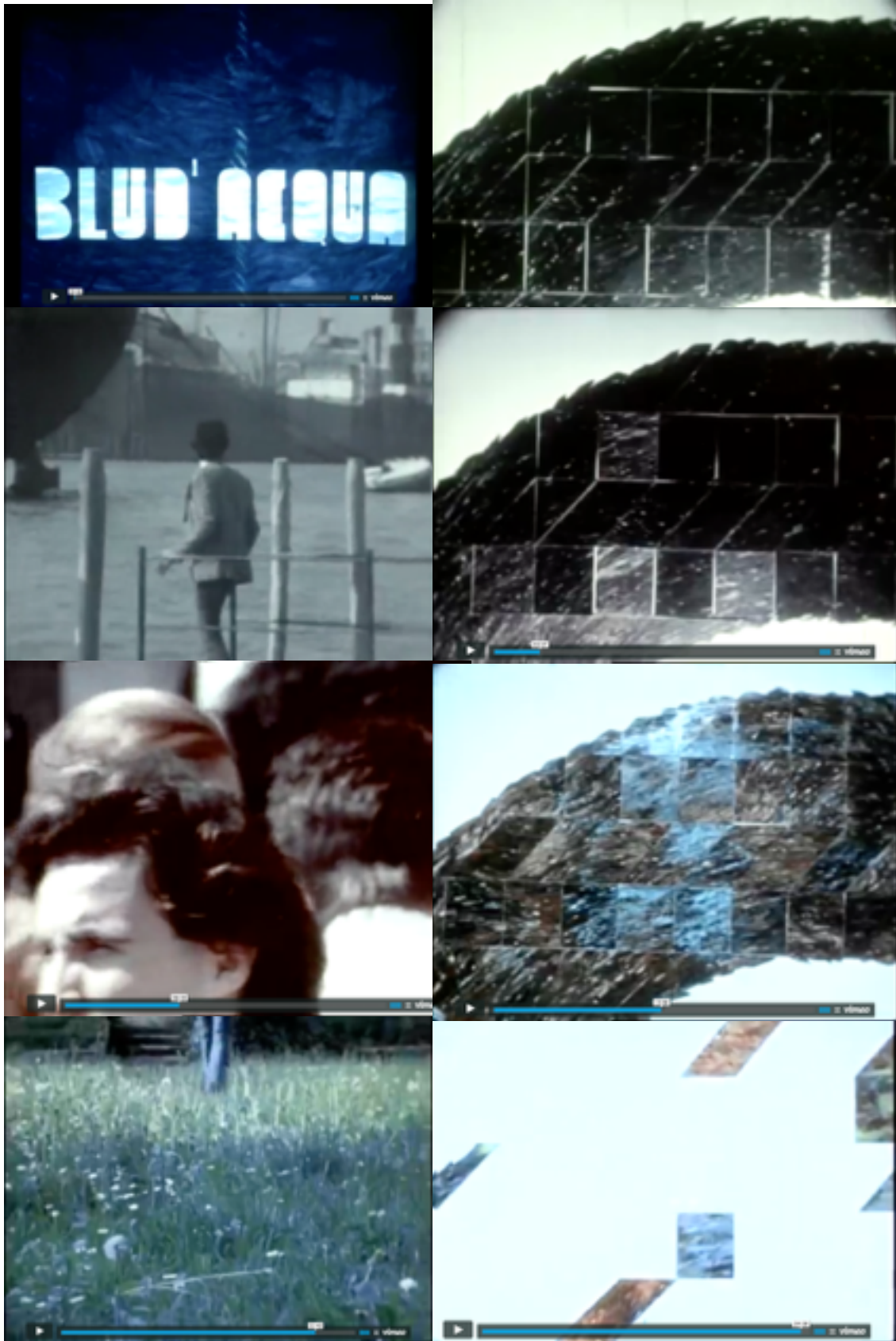


Fig. 91: *Spartito per violoncello*, Michele Sabin, 1974-75

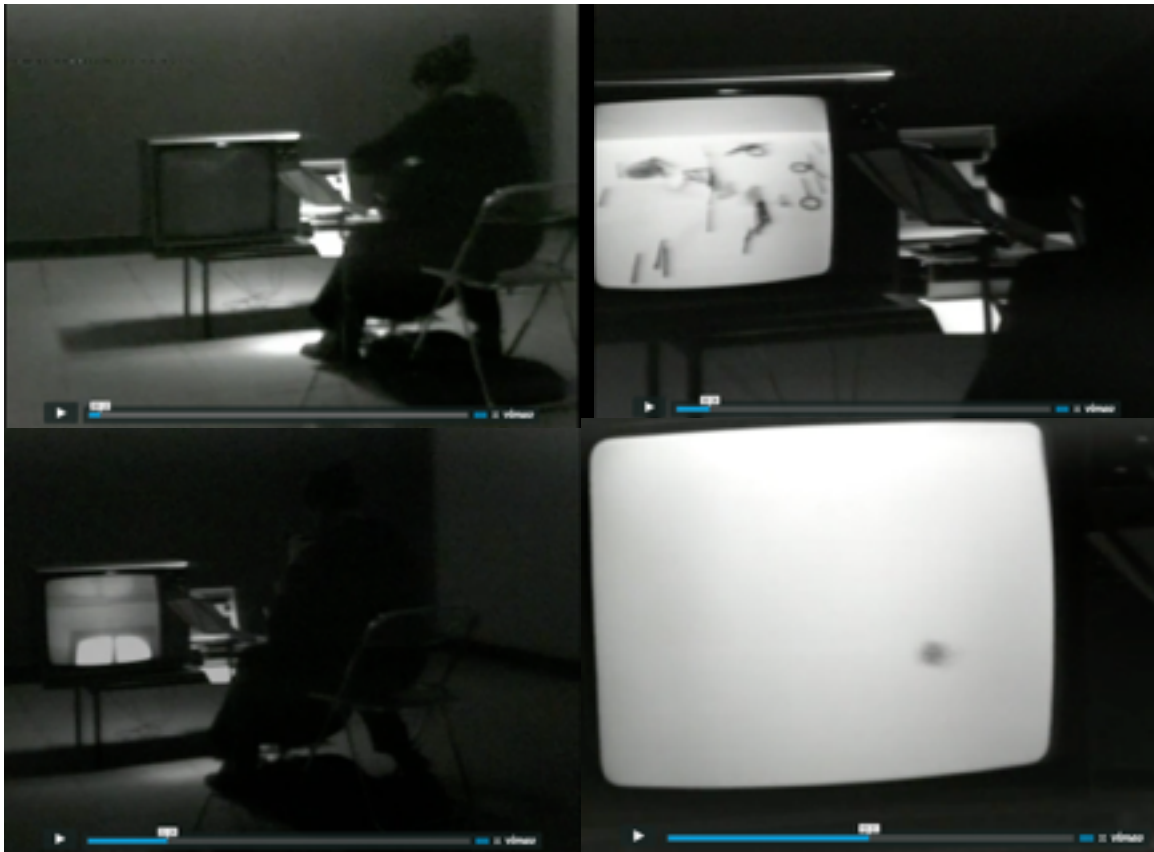


Fig. 92: *Filz TV*, Joseph Beuys, *Identifications*, 1969-70



Fig. 93: Prove video-musicali di Sambin e Ambrosini

In collaborazione con Paolo Cardazzo e Sergio Ballini (1976?)



Fig. 94: *The Arid Land*, 1971, Claudio Ambrosini

Gruppo *Venetian Power* (LP e fotografie dello spettacolo)



Fig. 95: Carola di Natale, gennaio 1976, Claudio Ambrosini

Documentazione video e fotografica della performance



Fig. 96: Video monocanale *Cancellazioni*, Luigi Viola, 1975



Fig. 97: Video monocanale *Diario pubblico e segreto* (1975)



Fig. 98: Video monocanale *No title* (1979)



Fig. 99: Esempi di cartelli prima e dopo l'arrivo del colore



Fig. 100: Evoluzione dell'opera *Filarete* su diversi mezzi (1976-1989)

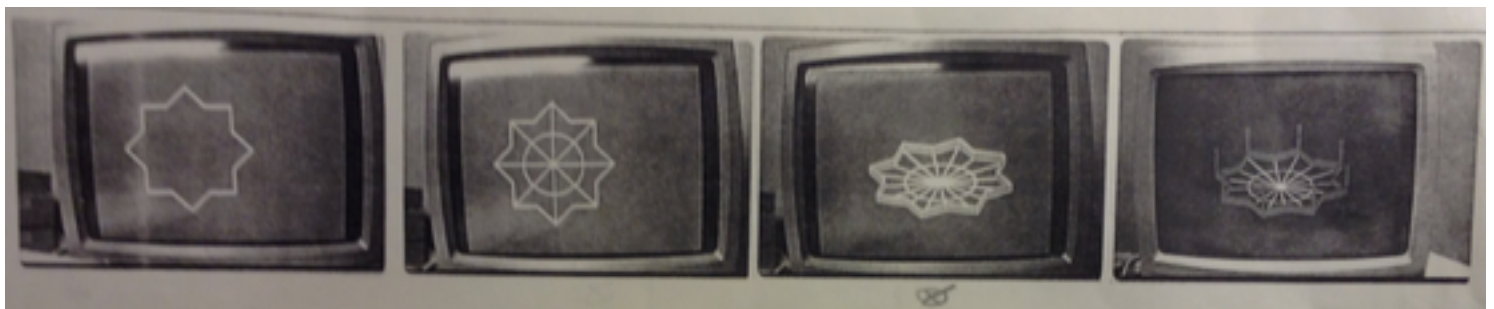
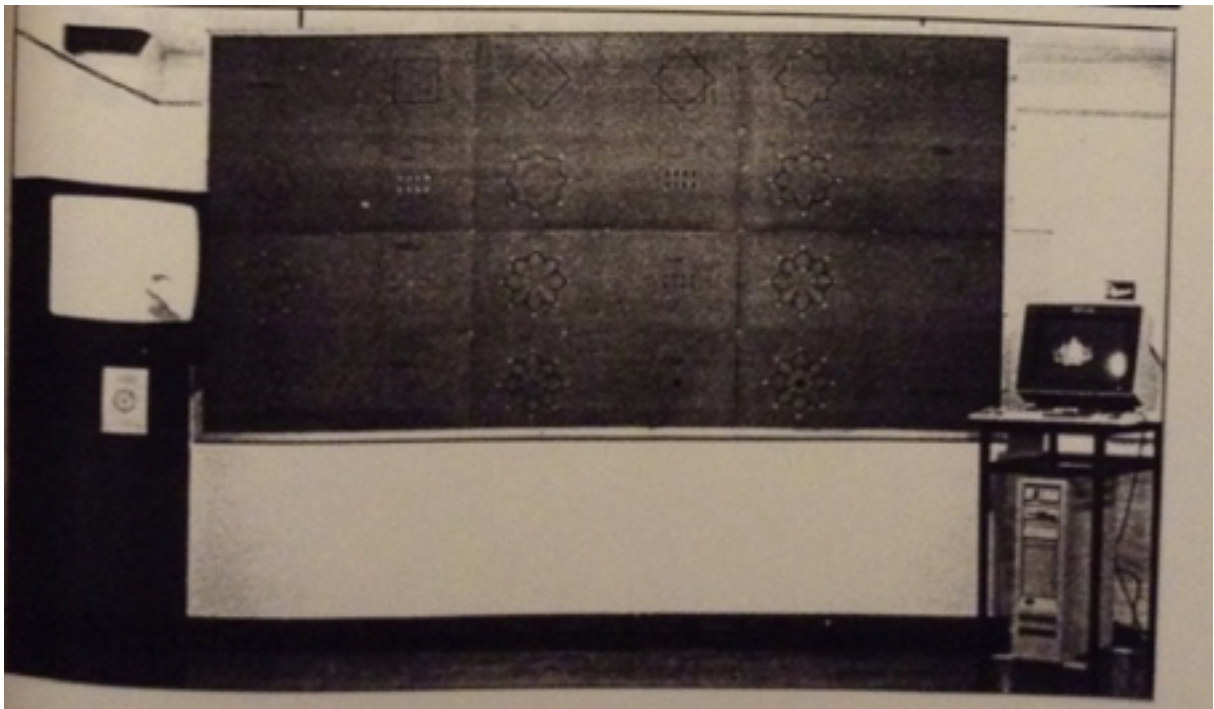
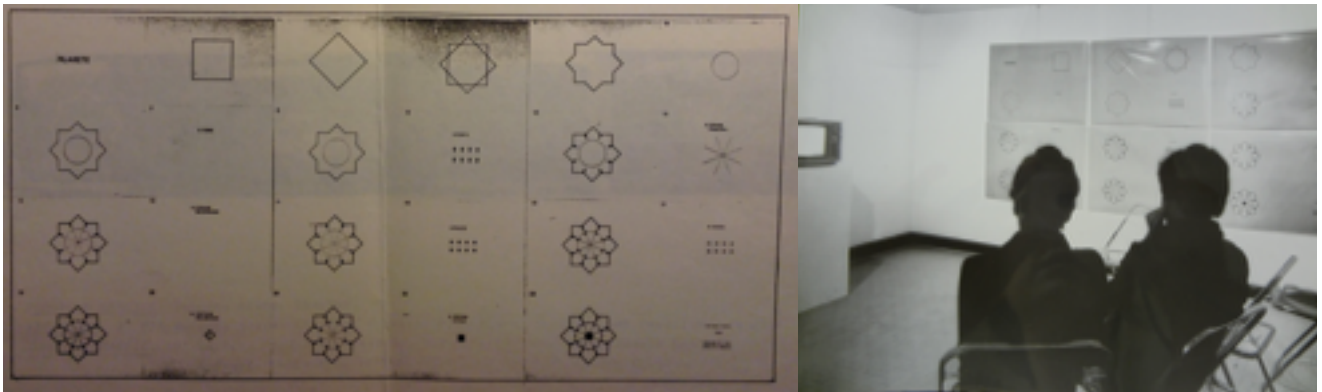


Fig. 101: Video monocanale *Playing 4...8...12*, Michele Sambin, 1977



Fig. 102: Video monocanale *Temporidentitàs*, Luigi Viola, 1977

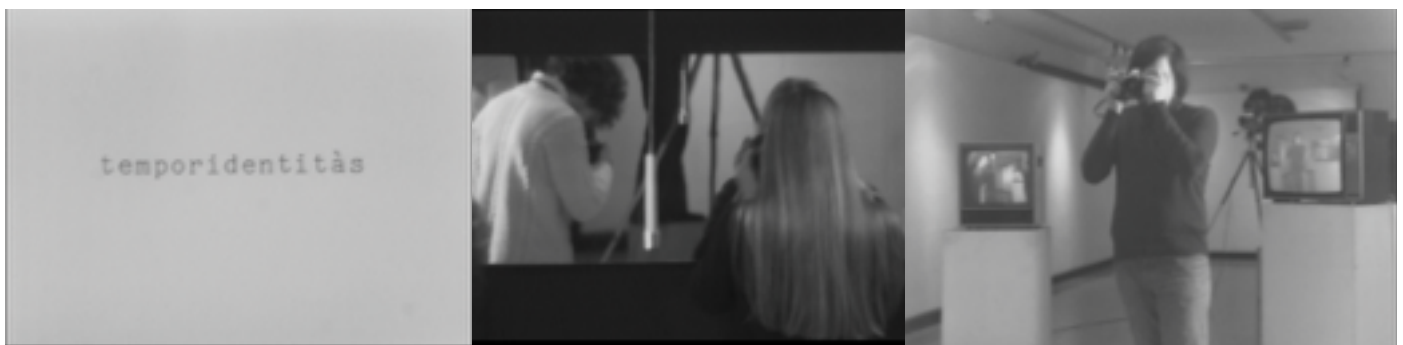


Fig. 103: Video monocanale *Audioidentikit*, Claudio Ambrosini

(Sottotitoli e sfocatura)



Fig. 104: VEDI Fig. 100

Fig. 105: Video monocanale *Immagini per un video*, Fassetta, 1979

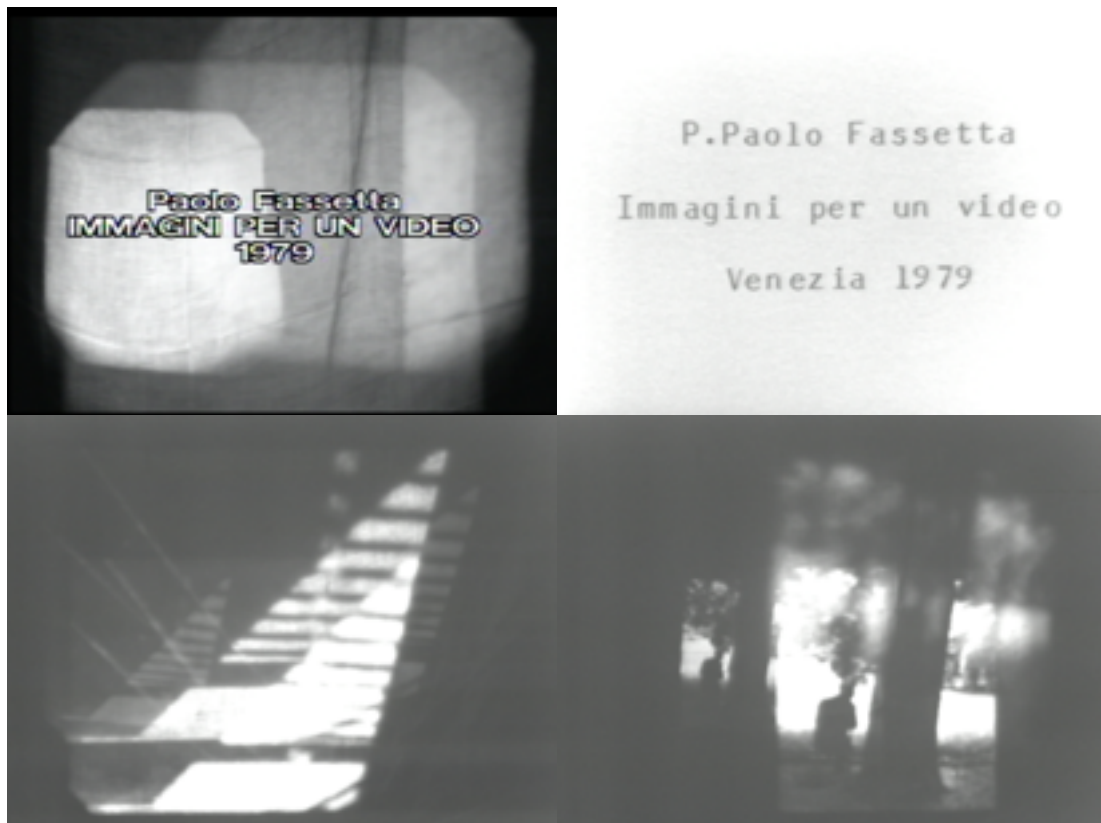


Fig. 106: Disegni preparatori e fotografie *Immagini per un video*



Fig. 107: Video monocanale *Do You Remember this Film?*, Viola (I° vs 1979; II° vs, 1982)

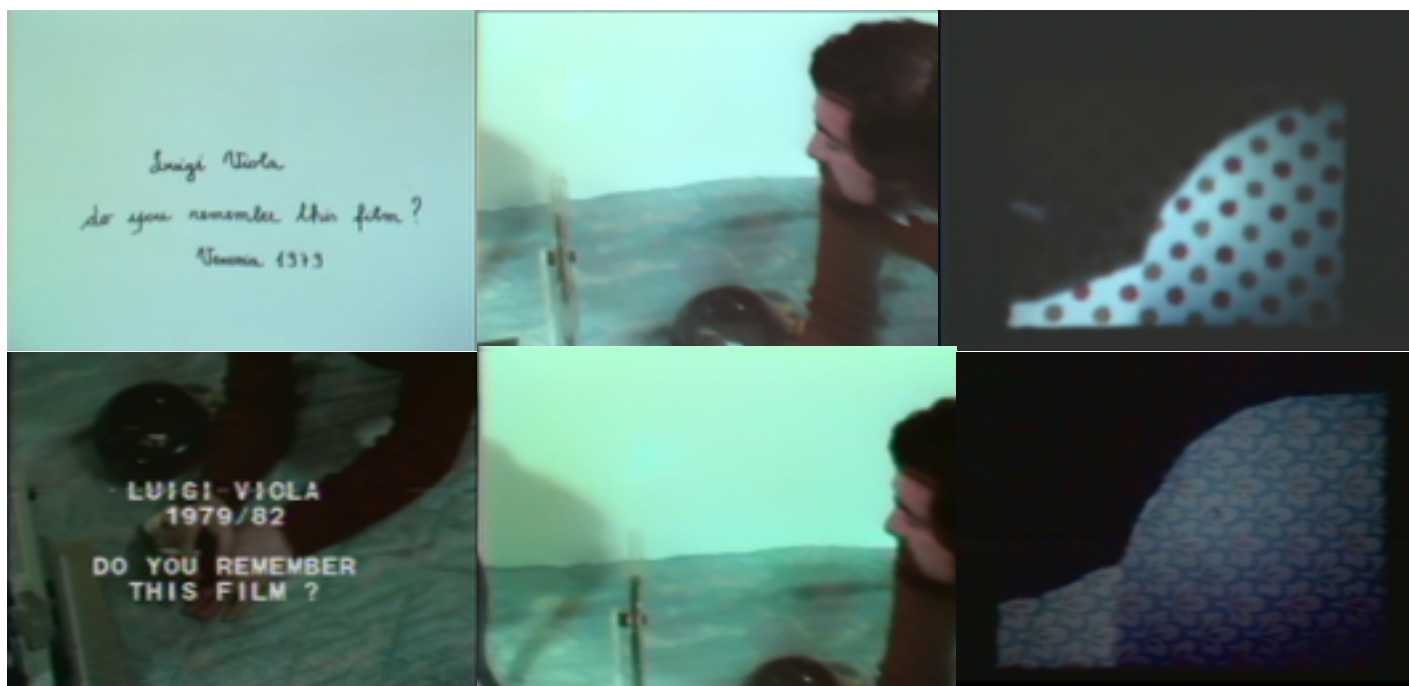


Fig. 107: *I looked for...*(da Alice 1977), Luigi Viola, Milano, 1980

Installazione multimediale



Fig. 109: Documentazione della video performance *Videosonata* (1979-2014)

Courtesy of Laura Leuzzi



Fig. 110: U-Matic, stato conservazione buono



Fig. 111: 1/2" stato conservazione discreto



Fig. 112: 1/2" stato conservazione mediocre



Fig. 113: 1/2" stato conservazione cattivo



Fig. 114: Disturbi più comuni del segnale

Fig. 114/a: Disturbi più comuni del segnale/Testine del dispositivo di lettura usurate (possibilità di intervento)



Fig. 114/b: Disturbi più comuni del segnale/Sgancio di quadro per montaggio (intervento non possibile)

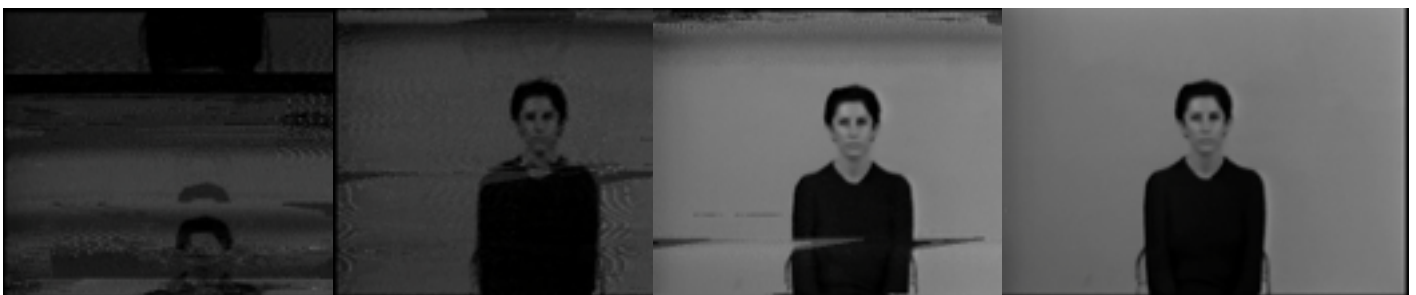


Fig. 114/c: Disturbi più comuni del segnale/Drop (se pochi, non intervenire), se molti possibile restauro digitale

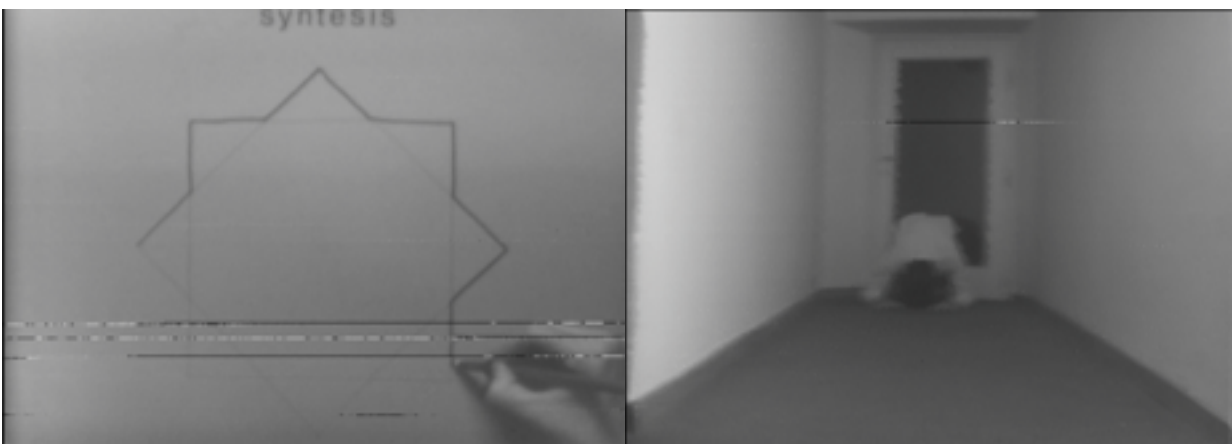


Fig. 115: Documento scritto da Paolo Cardazzo, seconda metà anni Novanta

Fin da ragazzo il mio interesse è sempre stato rivolto verso le immagini in movimento. Mio padre, Carlo Cardazzo, mi aveva permesso di usare la sua vecchia camera a 16 mm e con questa ho fatto i miei primi esperimenti. Ma la pellicola 16mm costava cara, e la cinecamera, era del '37, usava dei particolari caricatori che dovevo preparare di notte, chiuso nel bagno, ovviamente a luci spente con la pellicola vergine che non voleva saperne di entrare nelle scanalature del caricatore. Alla fine mi fu regalata una piccola cinepresa 8mm. e in seguito una super8. Con queste realizzai i miei primi "fimetti" assieme ai miei compagni di scuola e poi d'università. In quegli anni frequentavo spesso le sale cinematografiche, ho visto moltissimi films e li annotavo diligentemente in un grosso quaderno, ognuno con una breve nota critica e talvolta illustrati con immagini ritagliati dalle riviste. Però era sempre il lato tecnico che più mi affascinava. Ho smontato e rimontato più volte e mie cineprese per apportarvi miglioramenti che spesso si rivelavano illusori.

Quando, all'inizio degli anni '50 arrivò nella nostra città la televisione, fui uno dei primi ad acquistare un televisore. Le immagini che arrivavano da un monte degli Appennini erano molto deboli e allora, seguendo le istruzioni contenute in una rivista americana, mi costruii un booster, che amplificava il segnale ma anche i disturbi dell'etere. Negli anni successivi vidi molta televisione, ne osservai il lato tecnico e compresi la grande differenza tra l'immagine cinematografica e quella televisiva: di origine chimica la prima e fisica la seconda. Anche la sintassi era molto diversa. Mi interessai soprattutto allo sviluppo del mezzo tecnico televisivo, rileggendone la storia in libri e riviste.

Perciò quando finalmente alla fine degli anni '60 la Sony mise in vendita anche a Venezia il primo videoregistratore portatile ne acquistai uno. Allora dirigevo assieme a mia sorella la Galleria del Cavallino e pensavo all'inizio di usare il mezzo televisivo come supporto alle esposizioni che organizzavo nella mia galleria.

L'incontro con Michele Sambin e con Claudio Ambrosini e gli esperimenti che condussi assieme a loro in uno studio di Sergio Ballini nei pressi della Salute mi convinse che la televisione poteva essere anche usata in modo differente.

Sono nati così i "Videotapes del Cavallino".