



La Galleria del Cavallino: 1964-1971.

Appunti su una nuova pittura e una nuova scultura

Luca Vianello

Gli anni successivi alla scomparsa di Carlo Cardazzo¹, avvenuta il 16 novembre del 1963, non furono caratterizzati da una secca rottura nella direzione della Galleria del Cavallino, ma rappresentarono solamente un momento di lenta transizione.

Infatti, dopo alcuni anni sotto la guida del fratello Renato, che ne aveva preso le redini a partire dalla metà del '63, la galleria, il 29 settembre del 1966, passava definitivamente nelle mani dei figli di Carlo, Paolo e Gabriella Cardazzo.

Gli anni in questione poi, coincisero con un momento di rivoluzione nel mondo dell'arte: alla Biennale di Venezia del '64 per esempio, il Premio per la pittura fu assegnato a Robert Rauschenberg, sdoganando così definitivamente il linguaggio della Pop Art, mentre nel '66, lo stesso riconoscimento venne conferito a Julio Le Parc, per l'Arte programmata.

Queste scelte però, segnarono l'inizio di un evidente ritardo da parte di questa istituzione, nel saper cogliere l'avanzare delle nuove ricerche che stavano nascendo proprio in quegli anni. Infatti sia la Pop Art, che l'Arte programmata, nelle loro varie declinazioni, erano oramai divenute delle espressioni di maniera già da qualche tempo.

Anche l'Opera Bevilacqua La Masa², il cui statuto era, ed è tutt'ora, rivolto ad accogliere e rappresentare le ricerche artistiche più avanzate dei giovani artisti veneziani, e il Premio Burano, vivevano un periodo di crisi: la prima, votata a rincorrere le tendenze che si andavano ad imporre alla Biennale, il secondo a dare asilo ad un'ormai stanca pittura di paesaggio. Dei luoghi quindi, declinati ad una realtà spesso di carattere provinciale.

In questo periodo, nel panorama internazionale si stavano imponendo due atteggiamenti diametralmente opposti tra loro: da una parte quelle esperienze artistiche che legarono le loro poetiche alle tendenze concettuali, dall'altra invece, quelle indagini rivolte al "fare", all'analisi, alla progettazione e all'esecuzione stessa dell'oggetto artistico, attraverso la conoscenza e l'uso dei loro vari linguaggi, possano essere questi la pittura o la scultura.

Queste ultime esperienze trovarono i loro rappresentanti, almeno nel vecchio continente, nel B.M.P.T. e nel Support/Surface francesi, nella pittura "segnalica" e nella Geplante Malerei tedesche e, in parte, anche in alcuni artisti appartenenti alla New Generation inglese, solo per ricordare i gruppi più noti.

Ora, in questo contesto culturale, il Cavallino, dal canto suo ricoprì un ruolo singolare, proseguendo lungo quella vivace politica espositiva "così profondamente tracciata"³ da Carlo Cardazzo e seguita poi dal "giovane Paolo"⁴.

A ripercorrere le mostre che si susseguirono tra la metà degli anni sessanta e i primissimi anni settanta infatti, è possibile individuare alcuni di quei protagonisti della "nuova" pittura italiana che, proprio in quel periodo, stavano gettando le basi di quella corrente

Paolo Patelli e Marcia Hafff (alle spalle un dipinto di Patelli), alla mostra personale di *Paolo Patelli*, Venezia, 1966. Foto Aldo Fasolo, FGCVe, FC



che prenderà poi il nome di Pittura Analitica.

Non solo, parallelamente a questo si è potuto fare il punto anche su quegli artisti che, sempre in quegli stessi anni, legarono le loro esperienze a quella tendenza della scultura italiana che verrà ribattezzata da Gianni Contessi⁵ come “Nuova Scultura”⁶. Delle esperienze quindi che, di diritto, si inserirono in questo contesto di carattere internazionale.

Anche se negli stessi anni a Venezia nacquero altre realtà espositive private che, in brevissimo lasso di tempo, riuscirono a definire una loro personalità, descritta da scelte espositive legate a tendenze e ad ambienti culturali precisi e ben distinti tra loro⁷, così da sopperire, seppur in parte, a quel ritardo culturale in cui languivano le istituzioni cittadine preposte a questo scopo, ciò che riuscì a fare Paolo Cardazzo, in un solo quinquennio di attività espositiva, assieme alla sorella Gabriella, fu di offrire, ancora una volta, a questa città, un laboratorio creativo aperto e aggiornato alle esperienze artistiche nuove di respiro internazionale, a cominciare proprio dal 1966, anno in cui le “Gallerie Cardazzo vengono considerate divise”⁸.

Una nuova pittura

Un punto di riferimento da cui poter dare inizio alla nostra analisi, per quanto riguarda le esperienze pittoriche, può essere individuato nella figura di Nobuya Abe⁹.

La presenza di Abe infatti si rivela interessante per vari motivi: innanzi tutto, a cominciare dal 1965, la sua ricerca si era rivolta all’analisi del mezzo pittorico e dei nuovi materiali, un atteggiamento che, di sicuro, influenzò anche altri artisti della scuderia del Cavallino, poichè, attorno a lui, in pochissimo tempo, si costituì un gruppo di pittori che, presentato per la prima volta alla Galleria dell’Argentario nel giugno del ’67¹⁰ con il nome di Illumination, legava assieme le differenti poetiche di quella che sarà poi conosciuta come Nuova astrazione. Oltre a Abe, vi presero parte le jugoslave Mira Brtka e Milena Čubraković, gli

Allestimento di *Aldo Schmid*, 663^a mostra del Cavallino, Venezia 1967. Foto Aldo Fasolo, FGCVe, FC



italiani Paolo Patelli e Aldo Schmid, e l'americana Marcia Hafif; come vedremo più avanti, questi ultimi furono tra i protagonisti del rinnovato programma espositivo della Galleria del Cavallino.

Nel testo di presentazione a questa mostra, Abe, oltre a ribadire che «per gli artisti contemporanei il colore deve essere la luce stessa»¹¹, individuava il punto in comune a tutti questi pittori, affermando che «ognuno di questi artisti opera diversamente, ma tutti lavorano a una ricerca, metamorfosi del colore nell'arte astratta contemporanea. Questo è l'elemento simile alla base del loro lavoro»¹², lo stesso elemento che, già nel '66¹³, veniva sottolineato da Umbro Apollonio nei confronti dei lavori di Patelli.

Secondo il critico triestino infatti, la pittura di questo artista¹⁴ faceva «capo ad un colore saturo, intenso, in certa guisa primario, ad un colore-luce, la cui vigoria può rapportarsi alle matrici esaltanti di un Barnett Newman e di un Ellsworth Kelly»¹⁵. Un colore quindi, quello di Patelli, «che fa forma perché nasce da essa»¹⁶.

Se i dipinti realizzati in quegli anni offrivano allo spettatore una superficie monocroma su cui si sviluppavano una serie di composizioni circolari, affini a quelle soluzioni elaborate da Georg Pfahler¹⁷ e Winfred Gaul¹⁸, entrambi legati alla corrente "segnalitica" tedesca, delle ricerche considerate anche un parallelo europeo della "post painterly abstraction" statunitense, allo scadere degli anni sessanta, Patelli cominciò a ripensare completamente alla sua idea di fare pittura. In un periodo in cui «l'arte può essere per un breve tempo fatta come analisi del linguaggio stesso dell'arte»¹⁹, questo pittore giunse ad «una vera e propria riduzione fenomenologica e oggettuale ai limiti del primario»²⁰, in cui il segno, ora oggettualizzato, «diviene la "struttura dipinta"»²¹.

I risultati raggiunti da Schmid, con le *Sequenze* esposte nel '67²² invece, individuavano delle soluzioni formali governate «dalla nozione delle possibilità psicologiche della gamma cromatica e delle reciproche interazioni tra forma e colore, tra linea verticale e curva, tra stasi e movimento»²³.

Allestimento di *Marcia Hafif*, 677^a mostra del Cavallino, Venezia 1968. Foto Aldo Fasolo, FGCVe, FC



Allestimento di *Carlo Ciussi*, 693^a mostra del Cavallino, Venezia 1968. Foto Aldo Fasolo, FGCVe, FC

Allestimento di *Gioli - Giorgi - Pattelli - Perusini - Plessi*, 670^a mostra del Cavallino, Venezia 1967. Foto Aldo Fasolo, FGCVe, FC



Queste opere segnarono una svolta decisiva nel linguaggio di questo artista che, da una grammatica legata ancora alla Nuova figurazione, si rivolse a delle precise ricerche geometrico-analitiche, sicuramente in debito con le *Compenetrazioni iridescenti* di Balla, fondate «su equivalenze ritmiche e cromatiche»²⁴, per mezzo di «una programmazione che regola quantità e qualità del colore»²⁵.

Gli anni successivi, videro Schmid ridurre sempre più questi elementi geometrici per giungere ad una «struttura che regola la presentazione del colore come un fenomeno»²⁶, che divenne la questione fondamentale della sua pittura.

Mentre Schmid spingeva le sue indagini verso un rapporto ritmico tra forma e colore, Marcia Hafif, americana di origine, ma attiva in Italia durante tutti gli anni sessanta, nel '68, muoveva «verso un radicalismo rigoroso della realtà oggettuale»²⁷ basato «sulle possibili ambiguità della percezione»²⁸ tra ciò che è forma e ciò che è colore.

I dipinti realizzati in questo periodo, ribattezzato dalla stessa artista *Pop Minimal*,

appartengono al ciclo delle *Hill shapes*, una serie di tele, le cui superfici presentavano due elementi compositivi in accordo tra loro, ognuno dei quali descritto da un solo colore.

Nel voler porre in equilibrio questa bipolarità di forma-colore, la Hafif offriva «alla forma più forte (la forma circoscritta dalla curva) un colore più debole (un celeste rispetto a un rosso per esempio), e viceversa, così da creare una scambiabilità fra elemento pieno (la forma), e quello vuoto (lo spazio, il fondo)»²⁹.

Conclusa questa esperienza italiana, la Hafif, rivolse le sue indagini ad una precisa «presa di coscienza del mezzo. Concentrando l'attenzione sulla preparazione del colore, sulla sua pigmentazione, le sue possibilità intrinseche di incidenti e variazioni»³⁰.

Paolo Cardazzo continuò a sostenere questa sua linea espositiva, almeno sino ai primi anni settanta, creando così un panorama artistico in cui si inserirono gli altri protagonisti della Nuova Astrazione italiana, muovendo spesso in anticipo sulle scelte espositive istituzionali della città di Venezia.

Ai protagonisti di *Illumination* quindi, se ne affiancarono molti altri, tra cui anche Arabella Giorgi³¹. Questa pittrice, la cui parabola artistica si riduce solamente ad una decina d'anni di attività, riuscì comunque, in un brevissimo lasso di tempo, a dare il suo personale contributo a questo nuovo linguaggio.

A cominciare dalla seconda metà degli anni sessanta infatti la Giorgi, abbandonato un linguaggio evidentemente Pop, rivolse la sua attenzione ad un riduzionismo geometrico-formale basato su masse di colori essenziali, una indagine che trovava delle corrispondenze



Arabella Giorgi e Fabrizio Plessi (alle spalle un dipinto della Giorgi), alla mostra collettiva *Gioli - Giorgi - Patelli - Perusini - Plessi*, Venezia 1967. Foto Aldo Fasolo, FGCVe, FC



con quelle proposte negli stessi anni da Gaul in Germania e da Jeremy Moon in Inghilterra. Enrico Crispolti, nel presentare i lavori più maturi di questa pittrice, sottolineava il «cromatismo puro, essenziale, sapientissimo, ma appunto per questo mai elementare, mai “primario”; come del resto estremamente limpido è il suo discorso pittorico, la sua presentazione, dando alla struttura sul campo bianco della tela la più ampia possibilità di ordinato svolgimento e risalto»³². Una pittura quindi che suggeriva delle nuove possibilità di intuire il tempo e lo spazio, proprio attraverso degli aggiornati valori geometrico-cromatici. Le prime prove di queste indagini vennero presentate in una mostra collettiva al Cavallino nel '67, che mise a fianco alcuni tra i più interessanti artisti del triveneto, come Paolo Gioli, Paolo Patelli, Romano Perusini e Fabrizio Plessi³³.

Il 1968 intanto, proseguiva con una serie di esposizioni che, tra maggio e ottobre, avevano come protagonisti Gianfranco Zappettini, Paolo Ciussi e Hardu Keck; ma, se Zappettini³⁴ prima di divenire uno dei protagonisti e animatori della Pittura Analitica, con le sue tele a “luce bianca” su linee verticali, proponeva dei lavori, seppur già rivolti all’analisi strutturale delle forme e del colore, apparivano ancora legati alle tematiche ottico-percettive della Op Art³⁵, affini alle soluzioni di Bridget Riley³⁶, le opere di Ciussi si rivelavano come un momento cardine nelle sue indagini.

Questo pittore infatti, dopo essersi allontanato da delle espressioni di carattere informale³⁷, espose al Cavallino dei lavori che articolavano le loro composizioni su delle precise soluzioni geometrico-cromatiche.

Giulio Carlo Argan, in occasione della personale di questo artista, scriveva che «linea retta e linea curva, quadrato e circolo sono, rispettivamente, gli schemi-base di una prospettiva geometrica e di una prospettiva visiva». Due sistemi compositivi quindi, sui quali si muoveva la ricerca di Ciussi, la cui equivalenza, sempre secondo Argan, non doveva essere stabilita a livello astratto, bensì a livello percettivo. Un percorso creativo che, come ricordava anche Giuseppe Marchiori, citando le parole di Osvaldo Licini, sottolineava come «la geometria può diventare sentimento»³⁸.

Keck, invece, quello stesso anno, presentava dei dipinti realizzati su dei telai sagomati, tra loro componibili e soggetti a molteplici soluzioni «analitiche degli elementi costruttivi»³⁹. I lavori di questo pittore americano, «realizzati con colori violenti e compatte stesure», appaiono simili, per certi versi, alle tele sagomate realizzate in quello stesso periodo da Rodolfo Aricò⁴⁰. Maria Volpi Orlandini, nel testo introduttivo alla mostra, vedeva in questi lavori, una operazione «speculativa e didattica insieme»⁴¹, tanto da lasciar «emergere disegno, composizione, colore come materiali, cioè come elementi»⁴², i quali non descrivevano più l’opera ma, per l’appunto, erano l’opera. Un’indagine quindi oramai matura e in linea con le ricerche di quegli anni, che videro, nella personale di Winfred Gaul del 1970⁴³, un altro limpido esempio di questo procedere.

Le opere presentate allora da questo artista, avevano oramai abbandonato quella sua precedente pittura “segnaletica”, elaborata durante i primi anni sessanta e ricavata appunto dalla cartellonistica stradale, per giungere, in quel periodo, ad una pittura che divenne essa stessa un simbolo, questa volta «col valore di segnale»⁴⁴.

Allestimento di *Hardu Keck*, 695^a mostra del Cavallino, Venezia 1968. Foto Aldo Fasolo, FGCVe, FC

Allestimento di *Luciano Celli*, 734^a mostra del Cavallino, Venezia 1971. Foto Aldo Fasolo, FGCVe, FC



Catalogo *Winfred Gaul*, 728^a mostra del Cavallino, Venezia 1970. FGCVe, FC



Allestimento di *Nino Ovan*, 694^a mostra del Cavallino, Venezia 1968. Foto Aldo Fasolo, FGCVe, FC

Allestimento di *Anselmo Anselmi*, 706^a mostra del Cavallino, Venezia 1969. Foto Aldo Fasolo, FGCVe, FC



Una composizione quella elaborata da Gaul «che demanda i propri significati ad una struttura interna»⁴⁵, come ricorda Sergio Orlandini, a cui è il nostro intervento attivo a darne un senso, altrimenti, la sua presenza si ridurrebbe «a puro emblema estetico, a semplice gioco di forme»⁴⁶.

Una struttura che vede nella geometria e nel colore i suoi principi costitutivi e che, grazie ad un singolare rigore formale, mette in accordo i reali elementi dell'opera, «ovvero la superficie, lo spazio e il colore e la forma»⁴⁷.

Queste parole descrivono in modo eccellente uno dei caratteri fondanti delle indagini da noi esaminate, o meglio, della Pittura Analitica. Un Carattere che si concentrò appunto sull'analisi e sull'identità dei mezzi con cui e su cui operarono questi artisti.

Tutti gli scritti qui citati riflettono su questo approccio esecutivo e progettuale dell'opera, distante, come abbiamo già ricordato all'inizio, da quell'atteggiamento concettuale che si era imposto in quegli stessi anni.

Una costante comune quindi che, come abbiamo potuto notare, anno dopo anno, definì sempre più questa pittura, la cui sola possibilità di essere, legata ad un processo del divenire, stava «nella concatenazione dei suoi strumenti: linea-luce-colore-supporto-superficie»⁴⁸.

Una nuova scultura

Per quanto riguarda la scultura invece, sarà la mostra del Gruppo 1, rappresentato da Biggi, Carrino, Frascà e Uncini, organizzata al Cavallino nel dicembre del 1964, a muovere i primi passi verso una nuova linea di indagini plastiche, di impianto neo-costruttivista, un anno prima che lo stesso gruppo, con la sola assenza di Biggi, esponesse alla Quadriennale di Roma del '65⁴⁹ e due anni prima della loro presenza alla Biennale d'Arte di Venezia del '66⁵⁰.

Per l'occasione, assieme al pieghevole della mostra, accompagnato da un testo di Argan⁵¹, venne pubblicato il secondo manifesto⁵² del Gruppo 1 che, intitolato "Poetica della percezione", sottolineava come le forme proposte in questi lavori «non sono quelle sfruttate dalla massificazione industriale o dalla pubblicità, ma quelle della geometria dove, da sempre, si riconosce l'intervento umano allo stadio più semplice. [...] Essa ci permette di comunicare direttamente e di calcolare i nostri tentativi»⁵³.

Con queste parole, il Gruppo 1 prendeva le distanze sia da quelle tendenze di matrice gestaltica già attive sul territorio italiano, che dagli assunti proposti dalla Minimal art americana, e rivolgeva le sue indagini all'analisi stessa dell'oggetto e dello strumento artistico. Un processo operativo quindi che riassegnava un ruolo fondamentale alla figura dell'artista e avvicinava questo nuovo percorso della scultura italiana alle istanze della Nuova pittura.

Il Cavallino cominciò ad ospitare regolarmente le varie interpretazioni di questo fenomeno a cominciare dal marzo del 1967⁵⁴, con la personale di Romano Perusini⁵⁵. Per l'occasione questo artista presentò una serie dei suoi *campi estetici*, dei lavori progettati per modulare «direttamente le superfici, intervenendo con rilievi e con il colore a modificare l'impianto

costruttivo dei suoi *archetipi* geometrici»⁵⁶, delle forme quindi, che rimandano direttamente ai *Proun* di El Lissitzky.

Le opere realizzate in questo periodo da Perusini sono descritte da un articolato reticolo geometrico, i cui singoli elementi divennero la cellula compositiva da cui poter sviluppare quelle architetture che, pochi mesi dopo, invasero letteralmente lo spazio espositivo della galleria del Cavallino⁵⁷ con delle strutture che avevano l'uomo come suo centro e unità di misura.

Le esperienze costruttiviste influenzarono pure le ricerche di Luciano Celli⁵⁸ che, nel dicembre di quello stesso anno, con delle strutture geometriche elementari, rivolgeva le sue indagini ad una singolare esperienza spaziale. I lavori elaborati da Celli, possedevano in realtà la funzione «di inglobare e regolare lo spazio esterno nel proprio ordine costruttivo»⁵⁹, grazie alle loro superfici specchianti, mentre alcuni elementi ad incastro che sporgevano da esse, svolgevano la funzione di regolatori di ritmi geometrici.

Questo interesse per il dialogo con lo spazio, rafforzato probabilmente dalla sua formazione da architetto, portò Celli a realizzare, successivamente, delle composizioni più articolate⁶⁰, «tanto da inverare lo stesso processo strutturale in una articolazione più dinamica»⁶¹, coinvolgendo e obbligando lo spettatore ad assumere un ruolo attivo nell'esperienza visiva di questi lavori.

Le strutture presentate nel '68 da Nino Ovan⁶², parevano invece avvicinarsi al fenomeno delle strutture primarie americane. In realtà, questa combinazione di “segni” colorati, degli elementi che sovvertivano «le condizioni oggettive, l'andamento visuale, le relazioni dimensionali e fisiche»⁶³ entro cui si sviluppava l'intera struttura compositiva, prendevano evidentemente le distanze dalle poetiche Minimal, tanto da spingere lo spettatore, anche in questo caso, ad una partecipazione attiva, muovendosi in maniera imprevedibile in uno spazio riorganizzato da un sistema costruttivo differente dall'ambiente stesso, in cui «nulla c'è di regolare, eppure tutto risponde ad una sua logica interna»⁶⁴.

Nella sua personale indagine del segno nello spazio, Ovan elaborò, negli anni subito successivi, delle singolari strutture geometriche tubolari in cui la composizione modulare, in un primo momento non percepita dallo spettatore, diviene l'elemento fondamentale di queste nuove creazioni.

Anselmo Anselmi invece, con le sue *Scatole* esposte nel '69⁶⁵, fu probabilmente, assieme a Olivotto e Legnaghi, l'artista più affine alle soluzioni proposte dalla New Generation. Non a caso questi lavori ricalcavano le soluzioni proposte da Michael Bolus durante i primi anni sessanta ma, a differenza anche degli altri maestri della scultura britannica contemporanea, l'operazione artistica compiuta da Anselmi assumeva un carattere prettamente costruttivo. Queste composizioni infatti, nascevano letteralmente dalle le mani di chi le fruiva, svolgendo nello spazio circostante gli elementi modulari che il componevano.

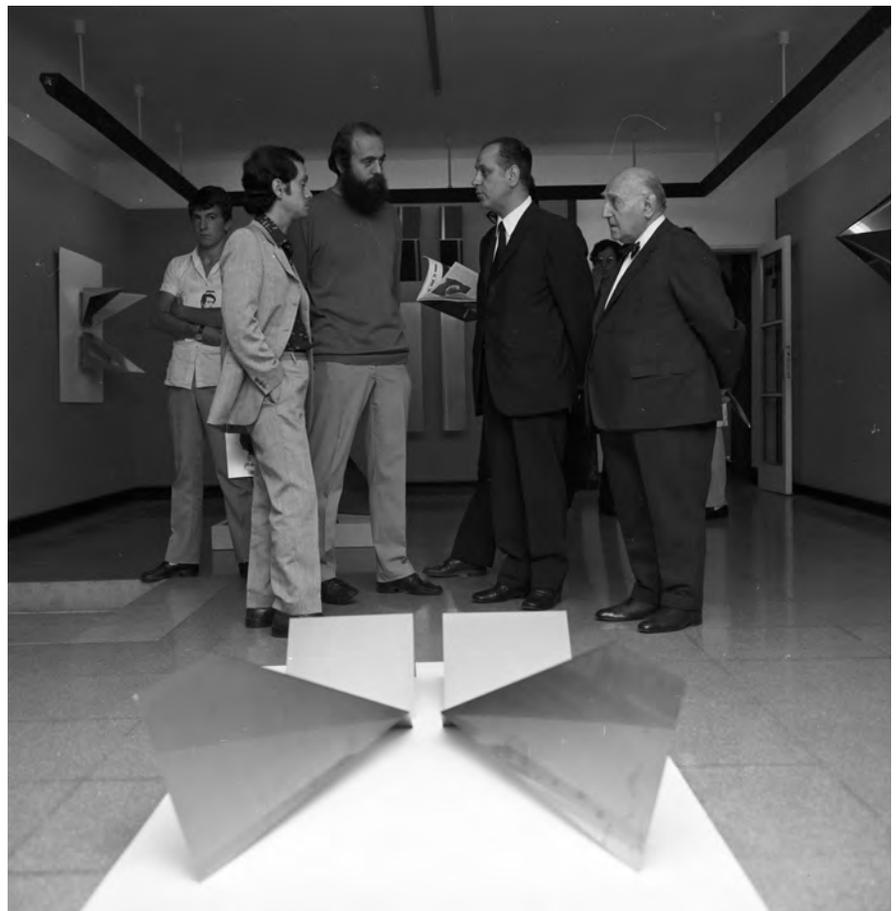
Allestimento di *Marcolino Gandini*, 710ª mostra del Cavallino, Venezia 1969. Foto Aldo Fasolo, FGCVe, FC

Allestimento di *Igino Legnaghi*, 720ª mostra del Cavallino, Venezia 1970. Foto Aldo Fasolo, FGCVe, FC



Romano Perusini e Carlo Lorenzetti (al centro) alla mostra *Carlo Lorenzetti*, 723ª mostra del Cavallino, Venezia 1970. Foto Aldo Fasolo, FGCVe, FC

Allestimento di *Germano Olivotto*, 716ª mostra del Cavallino, Venezia 1970. Foto Aldo Fasolo, FGCVe, FC



Marcolino Gandini invece, con le sue composizioni in formica colorata, esposte a Venezia nell'ottobre del '69, affini alle opere coeve di Gianfranco Pardi, si riallacciava a delle soluzioni estetiche più vicine alle esperienze minimali americane. In questi lavori però, secondo le parole dello stesso Gandini, appaiono più importanti «i modi e le possibilità che esse possiedono all'interno di un tessuto urbanistico, come interventi funzionali e articolati»⁶⁶. Con queste strutture infatti, l'artista riuscì a realizzare dei veri e propri “segnali”, in cui il colore, superati i propri valori cromatici, identificava unicamente l'articolarsi delle forme. La personale di Germano Olivotto, organizzata nell'aprile del '70⁶⁷, proponeva invece delle indagini più vicine ad una grammatica di matrice inglese, come accennato poco sopra, seppur con dei rimandi all'Arte programmata. Ciò che però distingueva le ultime esperienze del nostro artista da quelle dei maestri della New Generation, o dai lavori di «un Robert Morris o di un Sol LeWitt le cui definizioni strutturali hanno un'intenzione di espressività astratta e generale e valgono indipendentemente dalla loro collocazione nello spazio e nel tempo»⁶⁸ fu il loro specifico adattarsi ad un contesto spaziale.

Infatti, dopo alcuni lavori basati su di una geometria elementare e delle *Ricerche* che vertevano sulla specularità dell'intervento artistico, in cui le sculture replicano i profili dell'ambiente in cui venivano inserite, Olivotto concepisce delle strutture che divengono parte integrante del luogo stesso dell'intervento, sostituendosi ad esso con elementi in plexiglass e tubi al neon. Delle *Sostituzioni* quindi, dei segni fondamentali per indurre le persone «a ragionare sui profondi caratteri strutturali del loro ambiente»⁶⁹.

Pochi mesi dopo la mostra di Olivotto, Iginò Legnaghi presentava al Cavallino⁷⁰ dei lavori che, abbandonate le sottili e coloratissime strutture tridimensionali degli anni precedenti, vicine alle esperienze degli anni trenta di Katarzyna Kobro e alla contemporanea scultura inglese, indagavano lo spazio attraverso l'uso delle superfici metalliche, nate dall'accostamento e dall'incrocio di più piani neri e specchianti. Questi “teoremi spaziali”⁷¹, così descritti da Pierre Restany, presentavano sulle loro superfici anche degli elementi geometrici di disturbo, nel tentativo di introdurre l'elemento di profondità. La scultura elaborata in questi anni da Legnaghi, concepiva quindi «lo spazio come luogo, facendosi essa stessa

luogo. Delle opere non più fondate sulla contrapposizione tra pieno e vuoto, ma sulla relazione delle parti»⁷².

I lavori esposti, sempre in quell'anno, da Carlo Lorenzetti invece, presentavano i risultati di una ricerca di ordine analitico, intrapresa verso la metà degli anni sessanta, scardinando in parte «le nuove utopie costruttiviste»⁷³. La mobilità del piano ricercata da Lorenzetti durante gli anni precedenti attraverso la tecnica dello sbalzo, si realizzava in queste opere, sia con l'intersezione di più superfici geometriche su cui poter far scivolare la luce, che con la reale oscillazione di alcuni elementi di queste composizioni; un'azione che dialoga con il mondo esterno quindi, impossibile «da comprendere in un qualsiasi progetto iniziale del lavoro, in una qualsiasi preordinata struttura spaziale»⁷⁴.

Come abbiamo potuto intuire, tutti questi protagonisti fecero parte di quella cultura artistica che legava le sue indagini ai «problemi architettura-ambiente, alle analisi strutturali e, linguisticamente, al Costruttivismo e al Razionalismo nonché alle recenti ricerche sulle forme primarie»⁷⁵. Una scultura quindi, che concepiva lo spazio come un elemento primario «e non più complementare all'intervento plastico»⁷⁶, volta ad una pratica costruttiva in cui, il dialogo con le nuove tecniche della meccanica moderna diveniva, come già sottolineato da Argan, una «metodologia intenzionata»⁷⁷.

Questo assunto del grande storico italiano, sembra gettare le basi di quella che sarà dunque, durante gli anni settanta, la stagione artistica più importante del Cavallino: quella dedicata alla videoarte.

Anche se ufficialmente, la produzione di questi videotapes incominciò nel 1974, il primo nastro magnetico presentato in galleria, come ricordava lo stesso Paolo Cardazzo⁷⁸, fu nel 1970, durante la collettiva *Anticipazioni Memorative*⁷⁹, in cui gli artisti partecipanti spiegavano le scelte compiute nella realizzazione delle loro opere.

La Galleria del Cavallino in quegli anni divenne, grazie ad un gruppo di giovani artisti, tra i quali vorrei ricordare Claudio Ambrosini, Michele Sambin, Guido Sartorelli, Luigi Viola e Mario Sillani, uno dei centri di produzione di videoarte più avanzato d'Europa.

1. Cfr. sulla figura di Carlo Cardazzo: A. Fantoni, *Il gioco del Paradiso - La collezione Cardazzo e i primi anni della Galleria del Cavallino*, Venezia 1996; *Fondazione Museo di arte contemporanea Milena Milani in memoria di Carlo Cardazzo*, catalogo della mostra, Palazzo Gavotti, Savona 2006; G. Bianchi, *Carlo Cardazzo, profilo di un collezionista*, editore e gallerista, in "Quaderni della Donazione Eugenio Da Venezia", n. 16, Fondazione Querini Stampalia, Venezia 2007, pp. 67-79; A. Cardazzo, *Caro Cardazzo... Lettere di artisti, scrittori e critici a Carlo Cardazzo dal 1933 al 1952*, Venezia 2008; *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte*, a cura di L. M. Barbero, catalogo della mostra, Peggy Guggenheim Collection, Venezia, 2008.

2. Cfr. L.M. Barbero, a cura di, *Emblemi dell'arte. Da Boccioni a Tancredi*, Venezia, 1999.

3. M. Alzetta, *Gallerie veneziane d'arte*, in «La voce di San Marco», 23 novembre 1968.

4. Cfr. *Ibidem*.

5. G. Contessi, *Nuova scultura*, in "NAC", n. 4, aprile 1974, pp. 9-10.

6. G. M. Accame, *Il Pensiero Costruttivo. Una linea della scultura in Italia dal 1958 ad oggi*, in "Flash Art" n. 166, 1992, pp. 106-114; G.M. Accame, *Idee di costruttività. Una linea della scultura in Italia, presenze tra gli anni cinquanta e settanta*, in "La scultura italiana del XX secolo", a cura di M. Meneguzzo, catalogo della mostra, Milano, 2006.

7. La Galleria del Leone e la Galleria dell'Elefante, ad esempio, si legarono alla Pop Art e al Nouveau Réalisme, di indirizzo internazionale, la Galleria Numero si rivolse alle neoavanguardie e, in modo particolare, all'arte programmata, ospitando nel 1965 anche il gruppo veneto della "Dialettica delle tendenze", i cui primi operatori furono Guido Baldessari, Sergio Bigolin, Sara Campesan, Franco Costalonga, Danilo Dordit, Marilla Battilana, Marino e Antonio Niero, mentre Il Traghetto fu vicina alle tendenze contemporanee di matrice locale. Cfr. per una indagine dettagliata delle gallerie private attive a Venezia in quegli anni: G. Bianchi, *Galleria, mercato, collezionismo. Venezia*, in "La pittura nel Veneto. Il Novecento", tomo secondo, a cura di G. Pavanello e N. Stringa,

- Milano, 2008, pp. 537-554 e E. Prete, *Gallerie e occasioni espositive a Venezia negli anni Sessanta*, in "Arte al bivo. Venezia negli anni sessanta", a cura di N. Stringa, Venezia, 2008, pp. 29-36. Cfr. sulla Galleria Numero e su Fiamma Vigo: *Fiamma Vigo e "Numero". Una vita per l'arte*, a cura di R. Manno Tolu e M. G. Messina, Firenze 2003.
8. Dai documenti notarili dall'Archivio Galleria del Cavallino.
9. Abe espose per la prima volta alla Galleria del Cavallino nel luglio del 1962, con dei dipinti legati ancora ad un linguaggio informale. I lavori presentati alla personale del '65 invece, videro un drastico cambiamento nella ricerca di Abe che, in quegli anni, aveva rivolto le sue indagini ad una esperienza di matrice analitica.
10. *Illumination. Abe, Britka, Čubraković, Hafif, Patelli, Schmid*, testo di N. Abe, Galleria d'arte l'Argentario, Trento, giugno 1967.
11. *Illumination*, cit.
12. Cfr. *Ibidem*.
13. *Paolo Patelli*, testo di U. Apollonio, Galleria del Naviglio, 16 - 29 aprile, Milano, 1966.
14. Patelli, nel 1966, espose sia alla Galleria del Naviglio di Milano, che alla Galleria del Cavallino a Venezia, a pochi mesi di distanza l'una dall'altra. Cfr. *Paolo Patelli*, testo di A. Nobuya, Galleria del Cavallino, 16 - 30 settembre, Venezia, 1966.
15. Cfr. *Paolo Patelli*, Milano, cit.
16. Cfr. *Ibidem*.
17. Pfahler espose per la prima volta alla Biennale di Venezia del 1968, nella sezione intitolata *Linea della ricerca contemporanea: dall'informale alle nuove strutture*, un'opera intitolata *Tritesto*. Cfr. XXXIV Biennale di Venezia, p. LIX, ill. CIV, Venezia, 1968.
18. Gaul esporrà nelle sale del Cavallino dal 24 settembre al 7 ottobre del 1970.
19. Cfr. *Paolo Patelli*, autopresentazione, Galleria del Cavallino, 25 settembre - 4 ottobre, Venezia, 1968.
20. G. Contessi, *Per pura pittura. Appunti sulla nuova pittura in Italia*, catalogo della mostra, Trieste, 1972.
21. Cfr. *Ibidem*.
22. *Aldo Schmid*, testo di G. Pacher, Galleria del Cavallino, 28 aprile - 15 maggio, Venezia, 1967.
23. Cfr. B. Passamani, *Aldo Schmid*, Galleria Goethe, 25 gennaio - 7 febbraio, Bolzano, 1969.
24. R. Turrina, *Superfici d'assoluto*, in *Aldo Schmid (1935 - 1978). Catalogo ragionato*, catalogo a cura di G. Corradin Schmid, R. Turrina, Trento, 2007.
25. Cfr. *Ibidem*.
26. Cfr. *Ibidem*.
27. *Marcia Hafif*, testo di M. Volpi, Galleria del Cavallino, 9 - 25 gennaio, Venezia, 1968.
28. Cfr. *Ibidem*.
29. Cfr. *Ibidem*.
30. Cfr. *Ibidem*.
31. Cfr. Sulla figura di questa: L. Vianello, a cura di, *Arabella Giorgi. 1942-1973*, Venezia, 2010; M. Beraldo, a cura di, *Gli anni della pittura analitica. Esperienze in triveneto*, Milano, 2018.
32. *Arabella Giorgi*, testo di E. Crispolti, Galleria Piattelli, Roma, 1971.
33. *Gioli, Giorgi, Patelli, Perusini, Plessi*, testo di G. Marchiori, Galleria del Cavallino, 5 - 19 settembre, Venezia, 1967.
34. *Gianfranco Zappettini*, testi di L. Vinca Masini e S. Orlandini, Galleria del Cavallino, 17 - 30 maggio, Venezia, 1968.
35. Non mi pare quindi un caso che, la mostra successiva a quella di Zappettini venga dedicata alle ricerche di Victor Vasarely.
36. Questa artista era presente alla Biennale di Venezia del '68. Cfr. XXXIV Biennale di Venezia, ill. 108 - 109, Venezia, 1968.
37. Cfr. *Ciussi 64/74*, a cura di, L. Vinci Masini, C. Spencer, catalogo della mostra, Gradisca d'Isonzo, 1974.
38. Cfr. *Carlo Ciussi*, testi di G. Marchiori e G. C. Argan, Galleria Facchetti, Zurigo-Parigi, 1971; oggi in *Ciussi 64/74*, cit.
39. Cfr. *Hardu Keck*, testo di M. Volpi Orlandini, Galleria del Cavallino, 31 ottobre - 15 novembre, Venezia, 1968.
40. Dai documenti presenti negli archivi della Galleria del Cavallino, era stata programmata una personale di questo artista proprio nel 1968, purtroppo mai realizzata.
41. *Hardu Keck*, cit.
42. Cfr. *Ibidem*.
43. *Winfred Gaul*, testo di S. Orlandini, Galleria del Cavallino, 24 settembre - 13 ottobre, Venezia, 1970.
44. S. Orlandini, *Il segnale inventato*, in *Winfred Gaul*, Galleria del Cavallino, Venezia, 1970.
45. S. Orlandini, *Il segnale inventato*, cit.
46. Cfr. *Ibidem*.
47. Cfr. *Winfred Gaul*, testo di L. Lambertini, Galleria Peccolo, 30 settembre - 30 ottobre, Livorno, 1972.
48. C. Cerritelli, *Prospettiva analitica. La pittura riflette su sé stessa*, p.28, in *Pittura aniconica. Arte e critica in Italia. 1968-2007*, a cura di C. Cerritelli, Milano, 2008.
49. Cfr. *IXa Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma*, catalogo, Roma, 1965.
50. Cfr. *XXXa Esposizione biennale internazionale d'Arte di Venezia*, catalogo, Venezia, 1966.
51. *Gruppo 1. Biggi - Carrino - Frascà - Uncini*, testo di G. C. Argan, Galleria del Cavallino, 4 - 18 dicembre, Venezia, 1964.
52. Il primo manifesto, "Dichiarazione di poetica", venne pubblicato in occasione della prima mostra del Gruppo 1 a Roma, alla Galleria La Medusa, nel dicembre del 1963, con la prima formazione originale che comprendeva Gastone Biggi, Nicola Carrino, Nato Frascà, Achille Pace e Giuseppe Uncini.
53. Dichiarazione del dicembre 1964, pubblicata in occasione della mostra del Gruppo 1 alla Galleria del Cavallino.
54. Il 21 luglio di quello stesso anno il Gruppo 1 si scioglie, ritenendo esaurite le ragioni del lavoro di gruppo.
55. *Romano Perusini*, Testo di U. Apollonio, Galleria del Cavallino, 9 - 23 marzo, Venezia, 1967.
56. Cfr. T. Toniato, *Presentazione*, in *Perusini. Opere 1960-1985*, catalogo della mostra, Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia, 1985, p. 18.
57. *Gioli, Giorgi, Patelli, Perusini, Plessi*, cit.
58. *Luciano Celli*, testo di G. Marussi, Galleria del Cavallino, 5 - 18 dicembre, Venezia, 1967.
59. *Luciano Celli. Modello Urbano Transitabile*, testo di T. Toniato, Centro ricerche e sperimentazioni audiovisive La Cappella, dicembre 1968 - gennaio 1969, Trieste, 1968.
60. Celli espose ancora alla Galleria del Cavallino anche nel febbraio del 1971, con un testo di presentazione di Umbro Apollonio, in una collettiva dello stesso anno e, successivamente, nel 1976 e nel 1979.
61. Cfr. *Ibidem*.
62. *Nino Ovan*, testo di T. Toniato, Galleria del Cavallino, 17 - 29 ottobre, Venezia, 1968.
63. Cfr. *Ibidem*.
64. P. Rizzi, *Ovan*, in «Il Gazzettino», 1 novembre, Venezia, 1968.
65. *Anselmo Anselmi*, testo di U. Apollonio, Galleria del Cavallino, 20 giugno - 4 luglio, Venezia, 1969.
66. Cfr. *Marcolino Gandini*, testo di U. Apollonio, Galleria del Cavallino, 27 settembre - 17 ottobre, Venezia, 1969.
67. *Germano Olivotto*, testo di O. Hahn, Galleria del Cavallino, 7 - 21 aprile, Venezia, 1970.
68. Cfr. P. Restany, *Germano Olivotto*, in *Olivotto. Premio Bolaffi 1973*, Guido Bolaffi ed., Torino, 1973.
69. R. Barilli, *Italia*, in *XXXVI Esposizione biennale internazionale d'Arte di Venezia*, catalogo, Venezia, 1972, p.98.
70. *Igino Legnaghi*, testi di G. Marchiori e P. Restany, Galleria del Cavallino, 8 - 22 giugno, Venezia, 1970.
71. Cfr. P. Restany, *I teoremi spaziali di Igino Legnaghi*, in *Igino Legnaghi*, Galleria del Cavallino, Venezia, 1970.
72. Cfr. G.M. Accame, *Igino Legnaghi. La forma come progetto e come esperienza*, Bologna, 1992, p.13.
73. *Carlo Lorenzetti*, testo di N. Ponente, Galleria del Cavallino, 22 luglio - 2 agosto, Venezia, 1970.
74. P. Bonani, *Carlo Lorenzetti: 1956-1967*, in *Quaderni di scultura contemporanea*, Roma, 2000, p. 156.
75. A. Natali, *Progetto intervento e verifica*, in *NAC*, n. 4, Milano, 1970.
76. Cfr. G.M. Accame, cit.
77. Cfr. G.C. Argan, *Strutture visive, Galleria il Bilico, aprile-maggio, Roma, 1965, p.6*.
78. Cfr. D. Marangon, a cura di, *Videotapes del Cavallino*, Venezia, 2004, p. 122.
79. *Anticipazioni Memorative*, Anselmi, Costalunga, Fulgenzi, Patelli, Perusini, Galleria del Cavallino, 23 giugno - 8 luglio, Venezia, 1970.



Gli artisti (video) del Cavallino. Contesti, percorsi e opere del centro di produzione di video arte

Lisa Parolo

Introduzione

In questo saggio sono approfonditi i rapporti tra il centro di produzione video artistica - fondato da Paolo Cardazzo nel 1974 a Venezia come estensione delle attività svolte alla galleria del Cavallino¹ - e gli artisti veneziani (o di passaggio) più vicini ai due direttori e che più degli altri dimostrano una propensione per la pratica concettuale, intermediale, performativa e video. L'obiettivo è quello di approfondire i contesti di formazione degli artisti, l'incontro con Paolo e Gabriella Cardazzo e l'importante ruolo che svolgono quest'ultimi nel dare voce alle volontà espressive della nuova generazione. Sono quindi trattate: l'evoluzione delle pratiche (video) produttive ed espositive nel decennio considerato; il ruolo fondamentale svolto dalle varie evoluzioni della piattaforma tecnologica a disposizione; e la costante relazione tra il nuovo dispositivo e gli altri linguaggi, mezzi e tecniche posti al centro di un'operazione de-costruttiva e - anche attraverso il video - ri-costruttiva. Il saggio si chiude a cavallo tra anni Settanta e Ottanta quando, per motivi diversi, il gruppo creatosi attorno alla produzione video si separa e ognuno degli artisti prende una sua specifica strada. Per lo studio sono stati presi in considerazione l'archivio della galleria (attualmente in comodato d'uso alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia) e la collezione privata filmica e video (temporaneamente conservata presso il Laboratorio La Camera Ottica dell'Università degli Studi di Udine a fini di ricerca e preservazione). Parallelamente, si è proceduto al coinvolgimento diretto degli artisti e 'addetti ai lavori', così come allo studio dei loro archivi, fonti di preziose informazioni complementari a quelle emerse dall'archivio della galleria.

La formazione

Come ricorda Riccardo Caldura nel catalogo *Una generazione intermedia. Percorsi artistici a Venezia negli anni Settanta* (2007) «a Venezia [negli anni Settanta, *nda*] si è venuta formando una situazione artistica che non si è definita in movimenti o gruppi, [...] profondamente innovativa [...] che ha avuto alcuni luoghi privilegiati di incontro e confronto fra i quali [...] la galleria del Cavallino gestita [...] da Gabriella e Paolo Cardazzo».² Il contesto in cui si situano le nuove pratiche ha naturalmente le sue radici nel decennio precedente, descritto da Nico Stringa nel catalogo *Arte al bivio. Venezia negli anni Sessanta* (2008)³, come un periodo «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».

Mario Sillani, Michele Sambin, Paolo Cardazzo e Guido Sartorelli davanti alla Galleria del Cavallino, Venezia anni '70. FGCVe, FC

tanti movimenti di gruppo e per mutamenti vistosi». ⁴ Come avviene negli anni Settanta, nei Sessanta non si formano 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». ⁵ A ciò si aggiunge la «reazione tardiva e provinciale» degli artisti a quanto si poteva vedere alle Biennali, ai premi Marzotto e alle mostre organizzate da Paolo Marinotti a Palazzo Grassi. ⁶

È in questo contesto che Paolo e Gabriella Cardazzo iniziano a dirigere la galleria; ⁷ nello stesso si formano gli artisti Claudio Ambrosini, Luciano Celli, Pier Paolo Fassetta, Michele Sambin, Guido Sartorelli, Mario Sillani e Luigi Viola, ovvero coloro che più degli altri sono connessi alle attività del Cavallino nell'ambito della produzione in video. Con le dovute differenze relative alla nascita tutti gli artisti muovono i primi passi a partire dal contesto veneziano anni Sessanta, ma solo Sartorelli (1936-2016), Fassetta (1948) e Sambin (1951) seguono i tradizionali studi. Il primo, nella seconda metà degli anni Cinquanta, frequenta per due anni 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 a una pittura che lo stesso Sartorelli definisce espressionista e che è evidente alla sua personale *La vita di Galileo* (1964, un diretto riferimento all'opera teatrale di Bertold Brecht) alla Galleria Bevilacqua la Masa. ⁸

Sambin, padovano di nascita, frequenta invece il Liceo Artistico di Venezia alla fine degli anni Sessanta. In un secondo momento (1970) si iscrive all'U.I.A (Università Internazionale dell'Arte) dove dal 1972 sarà assistente di Giuseppe Mazzariol, il fondatore e al tempo direttore. In questi anni Sambin produce opere pittoriche e scultoree (di un carattere astratto-cinetico-interattivo) e a partire dal 1968 inizia anche a dedicarsi alla sperimentazione audiovisiva su pellicola. Dopo aver fondato, nel 1973, il gruppo musicale *Arke Sinth*, con il quale sonorizza *live* alcuni suoi film sperimentali, Sambin inizia nel 1975, insieme ad Ambrosini, il corso triennale di Musica Elettronica istituito lo stesso anno e tenuto da un altro padovano, Alvisio Vidolin, al Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia. ⁹

Anche Fassetta frequenta il Liceo Artistico di Venezia. Come testimonia lui stesso, assistente di Edmondo Bacci nell'insegnamento di *Figura disegnata*, all'epoca gli artisti/professori erano personalità come Fabrizio Plessi, Gino Morandis, Giovanni Barbisan, Ar-



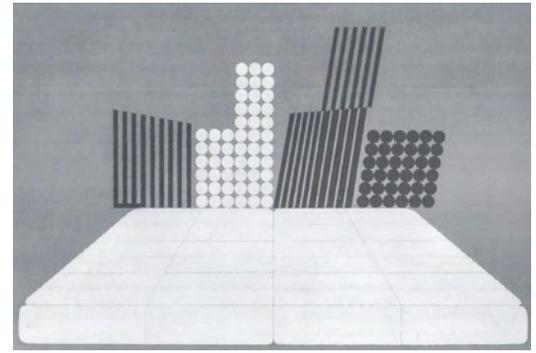
Michele Sambin, *Relazioni plurime* (1971), pastelli su carta e collage. Archivio privato Michele Sambin, Padova

Fotogrammi del film di Michele Sambin, *Laguna* (1972). Archivio privato Michele Sambin, Padova



Guido Sartorelli, *Progetto di cinema all'aperto (Ambiente n.16)* (1967), acrilico e china su tela. Archivio privato Guido Sartorelli, Venezia

Guido Sartorelli, *Paesaggio artificiale* (1971), acrilico e china su tela. Archivio privato Guido Sartorelli, Venezia



mando Pizzinato, Ferruccio Bortoluzzi. Inoltre, grazie alla frequentazione del Circolo Fotografico *La Gondola*, Fassetta incontra alcuni dei fotografi più attivi quali Berengo Gardin, Fulvio Roiter, Italo Zannier ed Elio Ciol. Come riporta l'artista nel raccontare la sua formazione, «si usciva dagli anni dell'immediato dopoguerra e dall'esperienza del Fronte Nuovo delle Arti, erano forti lo Spazialismo, la dialettica politica tra Emilio Vedova e Armando Pizzinato, ma anche il confronto 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 dell'arte».¹⁰

Nonostante la formazione 'classica', solo Sartorelli farà della pittura e del disegno - scomposti nei loro elementi di base, la linea e la superficie - i propri strumenti privilegiati d'espressione, pur sperimentando dal 1974 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 che l'artista usa prima come mezzo di documentazione e poi come strumento di creazione, anche a confronto con il video. Sambin, invece, continuerà lo studio sul rapporto tra immagine e suono passando progressivamente dalla pellicola al dispositivo videografico e alla performance.

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 che, come testimonia lo stesso, è fondamentale per la sua formazione, non solo professionalmente: «molti docenti - infatti - erano usciti dall'esperienza della Resistenza, non erano solo insegnanti della disciplina, ma veri maestri di vita».¹¹ Razionalista in architettura, in arte Celli subisce presto l'influenza dell'arte cinetica, che si rispecchia nella sua produzione 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 durante le attività della Cappella Underground di Trieste e la collaborazione per tutto il decennio successivo anche con la galleria del Cavallino, spingeranno poi Celli ad affrontare lo studio analitico dell'architettura attraverso la sua scomposizione negli elementi di partenza della disciplina (sia in termini tecnici che storicamente) e l'utilizzo di mezzi d'indagine quali la fotografia, il video e vari sistemi di misurazione.¹²

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 nei primi anni Settanta a Milano, muovendosi tra la città veneta e quella lombarda fino al 1978, ma guardando molto di più alla seconda, maggiormente aperta, come Viola stesso racconta, alle nuove forme artistiche. È in questo contesto che l'artista frequenta la Galleria Pilota a Milano di Iro Novak e Patrizia Centofanti dove esegue la sua performance *In quibus membris corporis humani sacra religio* (1973) documentata in pellicola e dove incontra Luciano Inga Pin, particolarmente interessato al suo lavoro. Sin da subito, guardando alla poesia visiva, la pratica di Viola fa uso della parola che l'artista sottopone ad un'indagine



Pier Paolo Fassetta, 2 fotografie della serie *Presenze sulla sabbia* (1970). Archivio privato Pier Paolo Fassetta, Spinea (Ve)



Copertina del libro *Paesaggio goduto* di Luciano Celli e Mario Sillani presentato in occasione della mostra fotografica *Laparotomia di Trieste* organizzata alla Biblioteca del Popolo a Trieste (1973). Archivio privato Luciano Celli, Trieste

Allestimento di *Luciano Celli*, 734^a mostra del Cavallino, Venezia 1971. Foto Aldo Fasolo, FGCVe, FC



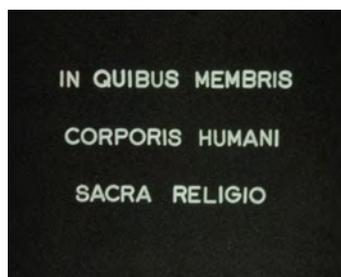
analitica per studiarne gli aspetti culturali e sociali e i rapporti con gli altri linguaggi.¹³ Per quanto riguarda Ambrosini, figlio del pittore Anton Giulio Ambrosini, uno degli esponenti dello Spazialismo veneziano, è lui stesso a raccontare le distanze che prende sin da subito nei confronti della pittura, proprio in virtù della straordinaria situazione familiare. Il suo percorso ha inizio dalla fondazione, alla fine degli anni Sessanta, della compagnia *Teatro Plurimo* (un omaggio ai *Plurimi* di Vedova), conseguenza dell'incontro con Giovanni Poli e della collaborazione con il Teatro Universitario di Ca' Foscari voluto da Poli e diretto poi da Renato Padoan. La compagnia teatrale e la serie di spettacoli¹⁴ particolarmente scenografici musicati dal gruppo rock *Venetian Power*,¹⁵ 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 cui, come si vedrà, collabora spesso.

In ultimo vi è Sillani che è meno legato, in termini di formazione, alla tradizione e a Venezia. L'unico 'maestro' che l'artista indica come fondamentale all'inizio del suo percorso è il pittore triestino Nino Perizi. Quest'ultimo riconosce una certa capacità nel giovane allievo indirizzandolo alle letture, ad esempio, delle riviste *La Biennale di Venezia* e *L'espresso*. Lo stessa curiosità porta Sillani a partecipare tra il 1964 e il 1972 ai *vernissages* de La Biennale, documentandoli attraverso la fotografia. Se in un primo momento Sillani sperimenta la pittura, dalla seconda metà degli anni Sessanta passa progressivamente ad una pratica scultorea *moribida* e, contemporaneamente, alla realizzazione di spettacoli/*happening* come quello dal titolo *Amleto vincitore* (1968)¹⁶. Dalla fine degli anni Sessanta l'artista approda infine alla fotografia che diventa il mezzo e l'oggetto della sua ricerca, anche a confronto con pellicola e video.¹⁷



Copertina dell'LP *The Arid Land* (1971) di Claudio Ambrosini e del gruppo *Venetian Power*

Fotogrammi della documentazione filmica della performance di Luigi Viola *In quibus membris corporis humani sacra religio* (1973). Archivio privato Luigi Viola, Mestre



Verso la sperimentazione

Come si è visto, a partire dalla fine degli anni Sessanta e, in particolare, tra il 1967 e il 1970, tutti gli artisti citati rompono con la propria formazione e produzione più 'classica' aprendosi a sperimentazioni più o meno interdisciplinari 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.

Per questo cambiamento di rotta, come testimoniano tutti gli artisti intervistati, sono fondamentali le varie edizioni della Biennale. Già quella del 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 degli USA a San Gregorio)¹⁸, con la premiazione dell'opera di Rauschenberg in qualità di migliore 'pittura' straniera, aveva imposto un primo e serio confronto (e scontro) con il panorama americano e con le nuove forme e tecniche artistiche. La Biennale del 1968, invece, viene ricordata per i temi di stampo sociale e culturale trattati durante la manifestazione cui partecipano personalità centrali a Venezia come Vedova e il compositore sperimentale Luigi Nono.¹⁹ È inoltre questa 35ª edizione ad aprirsi più delle precedenti ad opere intermediali o mixed-media, come avviene per l'*Omaggio a Venezia* di Wolf Vostell che comprende anche l'uso di monitor televisivi.²⁰

Ma la Biennale, così come il clima contestatario del periodo, non sono gli unici elementi a determinare il nuovo ruolo che si prestano a ricoprire gli artisti nei confronti della società e della cultura visiva a cavallo tra anni Sessanta e Settanta. A spingere verso le nuove sperimentazioni vi sono anche i già citati 'maestri', che avevano partecipato attivamente alla Resistenza ed erano la testimonianza vivente dell'importanza del rapporto tra arte e politica. La presa di posizione dei giovani artisti, quindi, prima ancora che estetica, era etica nei confronti del loro contesto. Tutti inoltre si tengono alla larga da una politica culturale che gli stessi definiscono clientelare e che sembra protrarsi nei decenni del dopoguerra, ma anche da un certo *gusto* del quale è ancora pregno il contesto locale e molto meno quello nazionale e internazionale.²¹ Per questo, tra le due soluzioni al centro del dibattito veneziano, ovvero, come già nota Nico Stringa,²² da un lato una pittura figurativa di stampo



Pier Paolo Fassetta, fotografie della serie *Vivere la stanza* (1975). Archivio privato Pier Paolo Fassetta, Spinea (Ve)

realista o ancora strettamente legata alle avanguardie di primo Novecento e, dall'altro, un astrattismo declinato via via come Informale, Spazialista, *Optical*, gli artisti scelgono una 'terza via', ovvero l'analisi, la decostruzione e la messa in discussione continua del concetto di arte attraverso la sperimentazione di nuove modalità espressive al fine di rendere il pubblico consapevole del proprio contemporaneo. Come racconta 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, doveva essere rivoluzionaria attraverso l'analisi del proprio specifico linguaggio».²³

Nel far questo gli artisti incontrano tuttavia non poche difficoltà a causa dell'assenza del 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 del Sindacato Nazionale degli Artisti di cui fa parte tra anni Sessanta e Settanta.²⁴ Oggetto di dibattito tra le pagine della rivista NAC nel 1972 perché spesso non veniva rispettata, la legge obbligava (e obbliga tuttora) a devolvere il 2% del costo di qualsiasi costruzione pubblica alla realizzazione sul sito di opere d'arte che secondo Sartorelli, «erano quasi sempre mediocri [...] si trattava soprattutto di mosaici, fontane, statue, ecc. che apparivano incongrue rispetto al contesto e contribuivano a banalizzarlo».²⁵ Per questo, dalla prospettiva di Sartorelli, la legge non risolveva l'urgenza sperimentale dei giovani artisti e lo stesso riguardava la Biennale e la Fondazione dell'Opera Bevilacqua La Masa che, quando non in crisi, negli anni Settanta erano raramente aperte ai veneziani sperimentali e concettuali.²⁶

L'assenza di finanziamenti pubblici volti a un'arte sperimentale e il poco interesse da parte sia delle istituzioni, sia dello stesso mondo dell'arte locale, porteranno molti artisti veneziani o di passaggio ad appoggiarsi alla galleria del Cavallino. Quest'ultima, già molto conosciuta grazie al suo storico proprietario Carlo Cardazzo e ai 'maestri' che precedono i giovani artisti e che lì si riunivano dopo la chiusura per disquisire sulla pittura e sull'arte, era di fatto uno dei pochi spazi sul territorio ad aprire le porte all'arte intermediale e sperimentale offrendo, più delle altre, non solo un'occasione di aggiornamento sul contesto



Copertina del catalogo del quarto incontro a Motovun *Identitet - identità*, 1976. Edizioni del Cavallino, Venezia, 1977. FGCVe, FC

Documentazione del *making of* del video monocolore *Un suono a testa* (1976) di Michele Sambin durante il quarto incontro di Motovun. Da sinistra: Luigi Viola, Enzo Pitacco e Luciano Celli. FGCVe, FC





Foto di documentazione del primo video laboratorio alla Galleria del Cavallino

In alto: *making of* del video monocolore *Playing 4...8...12...* (1977), VeFGC, FC

A destra: preparativi per la performance *Muro del suono* di Claudio Ambrosini, Galleria del Cavallino, 1977. FGCVe, FC

Documentazione fotografica del *making of* della video-intervista a Giovanni Poli. Archivio privato Cardazzo, Venezia



Still dalla video intervista a Mario Deluigi, *Costruire con la luce* (1973) trasmessa durante la personale dell'artista, 780ª Mostra del Cavallino, Venezia 1973. Archivio privato Cardazzo, Venezia

artistico nazionale e internazionale (attraverso la casa editrice, il *book-shop* e la trasmissione e proiezione di video e film sperimentali, d'arte e sull'arte),²⁷ ma anche la possibilità di condividere le proprie pratiche in spazi laboratoriali e *work-shops*. La galleria del Cavallino era infine, come si è anticipato, una delle poche realtà, a Venezia e non solo, a dare la possibilità di sperimentare in prima persona l'uso del dispositivo videografico. Infatti, nello stesso anno in cui il video inizia a comparire in alcuni contesti artistici e il suo uso è promosso da enti pubblici e da gallerie private,²⁸ Paolo Cardazzo - già avvezzo all'uso della pellicola sin dall'inizio degli anni Sessanta²⁹ - decide di acquistare il videoregistratore per documentare (e trasmettere durante la mostra), le fasi preparatorie della collettiva *Anticipazioni Memorative*, allestita tra giugno e luglio 1970. Nella prima metà degli anni Settanta il gallerista si dedica poi ad altri video di documentazione, per lo più interviste ad artisti appartenenti al recente passato Veneziano.³⁰

Le prime opere in video

Se nella prima metà degli anni Settanta la produzione è focalizzata soprattutto sulla documentazione, dal 1974 Paolo Cardazzo si convince ad investire sulle opere in video, inaugurando la produzione con *Da zero a zero* (1974) del gallerista e di Peggy Stufi.³¹ Ciò avviene grazie all'incontro con Maria Gloria Bicchieri³² e al diffondersi del video in numerosi contesti artistici tra cui La Biennale Arti Visive (1970; 1972),³³ ma anche e soprattutto grazie al confronto con la citata nuova generazione di artisti attiva nella città lagunare.

Il primo ad entrare in contatto con Paolo Cardazzo è Celli, che lo conosce alla facoltà



Fotogrammi del film *Mercato a Rialto* (11', 8mm, 1962 ca.) prodotto dalla FEDIC. Regia di Paolo Cardazzo e Marino Vallot. Archivio privato Cardazzo, Venezia

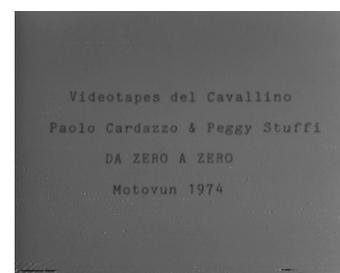


di architettura e inizia presto ad esporre le sue opere tra Trieste, Graz, Trento, Verona e Roma.³⁴ Già nel 1967 (5-18 dicembre) Celli presenta un gruppo di sculture alla galleria del Cavallino³⁵ e vi ritorna con un'altra sua personale nel 1971 (18 febbraio - 8 marzo)³⁶. Questa volta l'architetto coinvolge il suo amico Sillani per la documentazione fotografica. Così quest'ultimo conosce i galleristi, i quali nel 1974 propongono a Sillani di organizzare una sua mostra alla galleria a partire da alcune delle sue serie fotografiche.³⁷

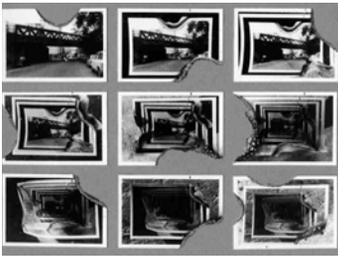
Nell'estate dello stesso anno, poco prima della mostra personale, Sillani viene invitato da Paolo Cardazzo al terzo incontro di Motovun.³⁸ Lì il fotografo assiste all'uso del nuovo mezzo per la produzione dell'opera *Da zero a zero* (1974) e con Celli e Paolo Cardazzo realizza il primo video, *Progetto restituito I* (1976). Qui le riprese delle azioni dei due artisti sono alternate a registrazioni di materiale fotografico (in forma di diapositive) e cinematografico.³⁹ Come ricorda Sillani, l'opera consisteva in «un'operazione complessa che metteva a confronto sia i vari strumenti di rappresentazione nel campo dell'architettura (il disegno, la fotografia, il filmato, gli archetipi tridimensionali, il rilievo dell'architettura costruita) che osservatore e progettista: l'uno rappresentava l'altro fino alla loro completa identificazione».⁴⁰

Nel 1971, pochi mesi dopo la seconda mostra di Celli, Sartorelli realizza la sua prima personale alla galleria del Cavallino esponendo la sua recente produzione. Il più anziano del gruppo, Sartorelli era già conosciuto a Venezia e dopo la mostra del 1971 inizia a collaborare ad alcune delle citate video interviste ai protagonisti del recente passato artistico veneziano.⁴¹ Come Sillani, Sartorelli invitato a Motovun nel 1974 assiste alla realizzazione di *Da zero a zero* e, nell'inverno del 1974, lavora alla sua prima opera video monocanale *Tempo-Spazio-Superficie* (1974). Partendo dalla ripresa in un unico piano sequenza del pannello omonimo (*Tempo-spazio-superficie. Relazione n.4*) il video consiste nell'analisi della costruzione prospettica della *Pala di Brera* di Piero della Francesca. La telecamera scorre dall'alto verso il basso sul pannello determinando il tempo e la direzione dello sguardo dello spettatore e focalizzando l'attenzione sulle linee, rappresentate da Sartorelli per analizzare lo spazio illusorio del famoso dipinto.

Come si è anticipato la galleria, a partire dal 1972, ospita numerose rassegne di cinema sperimentale, d'essai e d'artista. È in occasione di una di queste, datata 24 marzo 1973, che vengono presentati i film *Sulla laguna* (1971) e *Bludacqua* (1972) di Sambin, entrato in contatto con Paolo Cardazzo grazie al film-maker padovano Sirio Luginbühl.⁴² La successiva partecipazione di Sambin alle attività della galleria avviene nel 1975 e consiste nella richiesta a Paolo Cardazzo di documentare la video-performance *Spartito per cello* (1974-75).



Still del video monocanale *Da zero a zero* (1974) di Paolo Cardazzo e Peggy Stufi, Motovun 1974. Archivio privato Cardazzo, Venezia



Serie fotografica *Foto della foto, piegata, bruciata* (1974) di Mario Sillani esposta alla personale dell'artista, 802ª Mostra del Cavallino, Venezia 1974. Archivio privato Mario Sillani, Trieste

Nella registrazione l'artista svolge l'azione interpretando musicalmente quanto trasmesso dal monitor, ovvero una serie di sequenze di immagini astratte precedentemente prodotte attraverso un AKAI 1/4" *open-reel* acquistato mentre l'artista collabora con Mazzariol all'U.I.A.⁴³

Come Sambin e diversamente da quanto avviene per Celli, Sillani e Sartorelli, anche Ambrosini e Viola entrano in contatto con Paolo Cardazzo proprio in virtù della loro produzione in video. Per quanto riguarda Ambrosini, è necessario prima di tutto sottolineare che grazie alla laurea in lingue straniere l'artista aveva potuto accedere più facilmente alla stampa americana sull'arte e la musica sperimentali. Non è un caso che nel 1976 egli partecipi come interprete all'evento *Tempo e non tempo della musica americana* (1976) promosso dalla Biennale Musica di Venezia, a cui sono invitati Steve Reich, Terry Riley e Charlemagne Palestine.⁴⁴ Si tratta di un importante momento di confronto con i musicisti che avevano contribuito ad ispirare la ricerca dell'artista, com'è evidente nelle opere proposte durante la mostra *Tendenze e aspetti dell'attuale ricerca artistica giovanile nel Veneto* (20 dicembre 1975 - 5 gennaio 1976) e in particolare nella *performance* documentata in video da Paolo Cardazzo, coinvolto dall'artista per la prima volta proprio in questa occasione.⁴⁵ *Carola di Natale* (1975) è infatti ispirata, lo conferma l'artista stesso, a *Pendulum Music* (1968) di Reich che sfrutta l'effetto *larsen*, un suono prodotto dall'altoparlante quando emette rumori che vengono captati da un microfono e da questo rimandati al primo. Questo stesso effetto era molto usato anche nell'ambito della sperimentazione della musica rock che, come si è detto, è un altro importante punto di riferimento per l'artista in questi anni. Ma *Carola di Natale*, definita 'musica-agita', consiste anche nell'analisi «del processo di fruizione del Natale nella civiltà cristiana e dell'ideologia consumistica connessa, evidenziati attraverso il ciclo di manipolazione violenta degli abeti».⁴⁶ Ambrosini si serve di un albero oramai spoglio che decora. In un secondo momento, sfruttando appunto l'effetto *larsen* dei microfoni, l'artista riproduce il lamento dell'abete oramai privo della funzione simbolica attribuitagli durante le festività.

Anche Viola partecipa alla mostra collettiva *Tendenze e aspetti dell'attuale ricerca artistica giovanile nel Veneto*⁴⁷ e nel catalogo definisce questo periodo (1974-75) della sua produzione quello della 'kinesipoesia', ovvero della «sperimentazione di comportamenti poetici sul

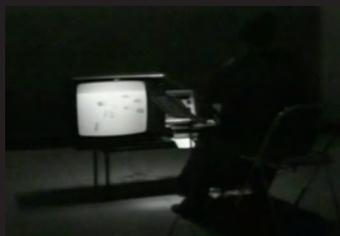
Foto del *making of* del video monocolore *Da zero a zero* (1974) di Paolo Cardazzo e Peggy Stuffs realizzato durante il terzo incontro a Motovun (27 luglio - 4 agosto). Archivio privato Cardazzo, Venezia.



Still della prima versione del video monocanale *Progetto restituito. Osservazioni sulle architetture dello Studio Celli Tognon* (1976) di Luciano Celli e Mario Sillani. Archivio privato Cardazzo, Venezia



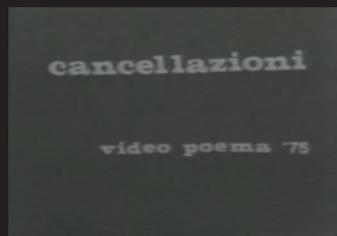
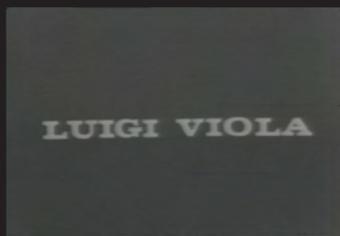
Still del video di documentazione della performance *Spartito per violoncello* (1975) di Michele Sambin e Mario Sillani. Archivio privato Cardazzo, Venezia



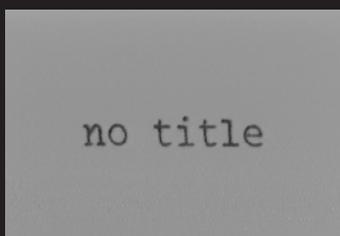
Still del video di documentazione della performance *Christmas Carol* (1976) di Claudio Ambrosini realizzata per la mostra collettiva *Tendenze e aspetti dell'attuale ricerca artistica giovanile del Veneto* (1976) alla galleria Dell'Opera Bevilacqua La Masa. Archivio privato Cardazzo, Venezia

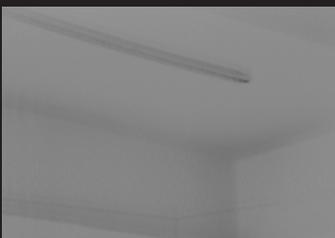
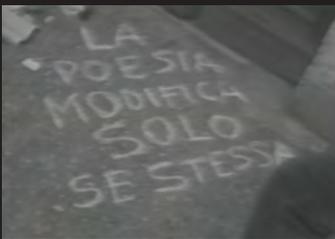


Still del video monocanale *Cancellazioni* (1975) di Luigi Viola. Produzione Centro Audiovisivi Venezia. Archivio privato Luigi Viola, Mestre



Still del video monocanale *No Title* (1977) di Pier Paolo Fassetta, realizzato durante il primo laboratorio alla galleria del Cavallino (1977). Archivio privato Cardazzo, Venezia





piano della interazione di parola-gesto-totalità». In questa occasione l'artista presenta *Cancellazioni* (1975) e *Diario pubblico e segreto* (1975), due video che non sono prodotti dalla galleria del Cavallino ma dal Centro Audiovisivi Venezia (C.A.V.).⁴⁸ Il primo è un lungo *reading* di poesia con citazioni di testi della letteratura dell'otto e novecento che si conclude davanti all'Accademia di Belle Arti, luogo di "formazione" degli artisti dove Viola scrive il messaggio: «la poesia modifica solo sé stessa». Il secondo consiste nuovamente nella documentazione di un'azione dell'artista mentre porta in contesti dimenticati il simbolo della falce e martello, a significare che la rivoluzione doveva sorgere dalla coscienza della gente comune.

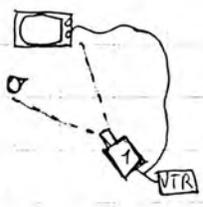
In occasione della mostra alla Bevilacqua Viola conosce Paolo Cardazzo e viene invitato al quarto incontro a Motovun nell'estate del 1976, dove inizia a produrre molte opere in video più brevi e concise di quelle proposte alla collettiva del 1975.⁴⁹ Lo stesso avverrà, più in generale, per tutto il gruppo di artisti che passa dalla lunga alla breve durata, da un uso del video a fini della documentazione, alla definizione delle regole del 'linguaggio' video-artistico. Dal 1976, infatti, la produzione dei video aumenta e i galleristi contattano e coinvolgono artisti, produttori e distributori italiani e stranieri creando momenti di condivisione e di sperimentazione del mezzo.⁵⁰ Durante uno di questi incontri, il laboratorio del 1977, Paolo Cardazzo coinvolge 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), realizzata da Fassetta, evidenzia già un diverso rapporto con il mezzo videografico, non più strumento della pratica ma (anche) oggetto della stessa nelle numerose sperimentazioni.

Sperimentare un nuovo linguaggio

Le motivazioni che portano gli artisti della nuova generazione ad usare il nuovo mezzo sono molteplici. L'uso del video ha molti vantaggi, fra i quali il fatto che è più economico della pellicola, consente di registrare contemporaneamente immagine e suono e, in caso di errore, è possibile riscriverne il contenuto. A questo si aggiunge il fatto che, lo testimonia Fassetta, «i *Nuovi Media*, così come sarebbero stati definiti poco dopo, possedevano il fascino della trasgressione, davano la sensazione di essere [...] perfettamente in linea con i cambiamenti che si stavano delineando».⁵¹ Come spiega poi Viola: «il rapporto con il video nasceva dalla convinzione di quanto fosse essenziale per l'arte l'idea di ricerca, di sviluppo di nuovi linguaggi, [...] l'intelligenza dell'artista era prima di tutto quella di sapersi mettere in relazione con la tecnologia, aiutato in ciò dall'idea [...] che arte fosse sinonimo di ricerca e che ricerca significasse avanguardia, proiezione costante in avanti, tensione verso il superamento».⁵² Si tratta dunque di far uso non solo del dispositivo videografico, ma di tutti i nuovi mezzi e il video, soprattutto in una fase iniziale, assume la funzione di *ri-mediatore* dei vari linguaggi che confluiscono tutti nell'immagine e nei suoni televisivi.

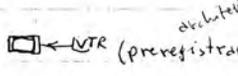
Come spiega Sartorelli, uno dei primi aspetti fondamentali che caratterizza l'uso del nuovo mezzo è il "tempo reale" con cui non s'intendeva che la ripresa dovesse avvenire contemporaneamente alla trasmissione in circuito chiuso, ma che il tempo di visione dell'opera doveva essere uguale al tempo della sua realizzazione. Essendo infatti quasi impossibile, almeno all'inizio, eseguire il montaggio, era necessario realizzare l'opera in un'unica sequenza, aspetto che rendeva il video molto vicino alle pratiche concettuali in cui era fondamentale soprattutto la dimensione mentale e quella immateriale dell'opera. In questo senso, anche l'immagine sgranata e "sporca" caratteristica del video all'epoca (soprattutto quando paragonata a quella della pellicola) corrispondeva ai precetti del linguaggio concettuale che considerava l'idea più importante del prodotto. Per questo gli artisti partono da un'indagine analitica in tempo reale «della propria disciplina» con il dispositivo video.

1- tiro fuori la macchina → il monitor si accende
 metto il rollino → appare il cinescopio
 levo il tappo → appaiono le immagini



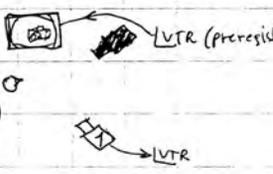
2- pulisco l'obiettivo della macchina, il corpo, gli obiettivi delle fotocamere, il vetro del monitor, un paio di occhiali, le mani, un bicchiere, mi metto collirio
 (sul mobile del monitor la scritta "Reinhardt") (in campo anche la telecamera 2)

3- io con la macchina davanti al monitor



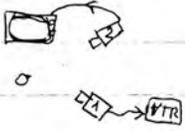
sul monitor scene fuggono veloci quando c'è qualcosa d'importante da vedere altrimenti i passaggi sono lenti (come alla ricerca di qualcosa che non è mai quella giusta)
 io tento di fotografare le cose importanti ma non ci riesco mai.

4- mi sistemo per bene

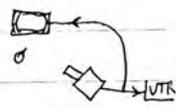


sul monitor appare il fotografo e mi scatta una foto
 (registra: bianco 5", passi, fotografo in campo, scatta leggermente verso destra)

5- mi sistemo bene (con la polaroid addosso)
 scatto una foto al monitor - sviluppo - la mostro alla 2 (nel frattempo zoomavo)
 zoom della 1 sul monitor



6- tento di guardarmi nel monitor ma non mi vedo in faccia
 allora mi volto e guardo il monitor con uno specchietto, poi mi giro e guardo in camera sempre attraverso lo specchio
 (sul mobile del monitor la scritta "Goran")

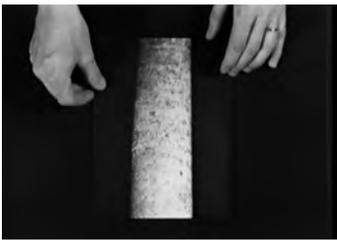



Still e progetto del video monocolore *Due Media* (1979) di Mario Sillani, realizzato durante il terzo laboratorio alla Galleria del Cavallino (1979). Archivio privato Cardazzo, Venezia e Archivio privato Mario Sillani, Trieste

In un secondo momento, come racconta Luigi Viola, «la galleria dà invece la possibilità di usare una piccola centralina che consente alcune essenziali operazioni di montaggio, titolazione, ecc.»⁵³ e, man mano che la tecnologia migliora, anche il rapporto degli artisti con il mezzo si fa più complesso perché vi è sempre maggiore libertà nella manipolazione dell'immagine e del suono. Differenze significative si hanno già dall'acquisto di un dispositivo che consentiva i primi esperimenti di montaggio, come avviene nel video *Filarete* (1975) di Sartorelli, costruito sull'alternanza di diverse sequenze in cui compaiono - stilizzate in forma geometrica - le parti della città ideale disegnata da Antonio Averlino detto *Il Filarete* e chiamata *Sforzinda*.⁵⁴ Altre soluzioni vengono poi sperimentate dal tecnico del centro di produzione, Andrea Varisco, nel gennaio del 1976, quando è a Firenze per realizzare in collaborazione con art/tapes/22 *Lining Up* dell'americano Douglas Davis. In questo caso, come in quello di poco successivo dell'artista croata Sanja Iveković (*Un jour violente*, Fiera dell'Arte di Bologna, maggio 1976, Fig. 34) viene usato lo *split-screen* che poco più tardi si ritrova anche per la produzione di *Playing 4...8...12...* (1977) di Sambin e nell'opera *Video sonata* (1979) di Claudio Amborsini. *Temporidentitas* (1977) di Luigi Viola

Documentazione fotografica del *making of* della video *Filarete* (1976) di Guido Sartorelli. Archivio privato Cardazzo, Venezia

Still del video monocolore *Lining up* (1976) di Douglas Davis. Archivio privato Cardazzo, Venezia



Still del video monocanale *Ordine architettonico* (1979) di Luciano Celli, realizzato durante il terzo laboratorio alla galleria del Cavallino (1979). Archivio privato Cardazzo, Venezia

fa invece ampio uso del montaggio video in diretta, grazie alle diverse telecamere che inquadrano la scena e che vengono *switchate* con un ritmo preciso dato dal metronomo. Dall'inverno del 1977 - dopo l'acquisto di un *mixer* video - si può rilevare il primo uso della titolatrice, sfruttata da Ambrosini nei sottotitoli e nel finale del video *Audioidentikit* (1977).⁵⁵ Grazie infine all'acquisizione di un videoregistratore U-Matic viene realizzato il primo video a colori svolta durante l'omonima personale alla galleria per la documentazione della performance *Dodici animali* (gennaio 1978) di Sambin e Pierangela Allegro svolta durante l'omonima personale alla galleria.⁵⁶

La possibilità di passare dal bianco e nero ai colori è una vera e propria rivoluzione del modo di intendere l'estetica del nuovo mezzo in un momento particolare, la fine degli anni Settanta, in cui si fanno i primi conti con una forma d'espressione - la video arte - che ha quasi dieci anni in Italia. Come scrive Paolo Cardazzo nel catalogo del secondo laboratorio organizzato 1978: «nel momento in cui questo ancora giovane mezzo espressivo sta uscendo dalla sua fase sperimentale si sente [...] la necessità, [...] di superare quel momento di incertezza teorica e insufficienza operativa che spesso l'hanno accompagnata».⁵⁷ Continua poi «se lo studio delle tecniche espressive e l'analisi delle forme che ne derivano costituiscono un così importante contributo alla ricerca estetica globale [...] 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».⁵⁸ Spinti verso lo studio del dispositivo videografico e dei suoi usi specifici, la maggior parte degli artisti realizza video a colori e il contenuto è pensato proprio in virtù delle nuove possibilità estetiche; altri giocano sul passaggio dal bianco e nero alle nuove cromie; ma in molti permane ancora l'uso del dispositivo di registrazione 1/2" *open-reel* (e quindi bianco e nero) 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, che lo rendono diverso dall'U-Matic. È questo il caso, ad esempio, di Sambin, il quale durante il laboratorio del 1978 realizza l'opera *VTR & I* composta attraverso la tecnica del *video-loop*.⁵⁹ Quest'ultimo era consentito dall'uso di tre videoregistratori, due dei quali 1/2" *open-reel* (e un U-Matic per documentare il processo), due monitor, due telecamere e un anello di nastro magnetico *open-reel* (bobina aperta). Il dispositivo creato consentiva all'artista non solo di duplicare la propria immagine sovrapponendo diversi istanti della registrazione, ma anche di passare in maniera 'automatica' dalla 'figurazione' - quanto ripreso corrisponde a ciò che avviene di fronte alla telecamera - all'astrazione - dove immagini e suoni perdono i loro connotati iniziali e, con il passare del tempo e l'uso dello *zoom*, acquisiscono nuove forme.

Questo esempio dimostra la progressiva convinzione secondo cui l'uso del dispositivo



poteva essere considerato artistico solo nel momento in cui veniva approfonditamente studiato e se ne adoperavano le specificità tecnico-linguistiche. Non a caso molti degli artisti che collaborano con la galleria del Cavallino - ma anche lo stesso Paolo Cardazzo in alcuni degli scritti - fanno loro il motto «video arte è fare con il video ciò che può essere fatto solo con il video». A partire dalla fine degli anni Settanta scompare la necessità di confrontare il linguaggio video con le altre tecniche, discipline e linguaggi; si assottiglia la differenza tra tecnologie professionali o *home use*; vengono progressivamente meno gli aspetti politici e sociali che avevano segnato l'inizio, così come l'uso documentario e strumentale; infine, il rapporto con il dispositivo è sempre più mediato da tecnici o 'addetti ai lavori'.

Pratiche espositive

L'analisi della piattaforma tecnologica in uso presso la galleria del Cavallino è importante anche per immaginare quali opere e in che modo venivano esposte. Grazie all'acquisto dell'U-Matic, ad esempio, gli artisti possono non solo sperimentare l'uso del colore, ma anche approfondire più da vicino (e confrontarsi con) l'uso che del nuovo dispositivo veniva fatto a livello internazionale.⁶⁰ L'U-Matic, infatti, ancor prima che gli artisti italiani

Still del video monocolore *VTR & I* (1978) di Michele Sambin con la spiegazione del funzionamento del loop realizzato durante il secondo laboratorio alla Galleria del Cavallino (1978). Archivio privato Cardazzo, Venezia

Still del video monocolore *Playing 4...8...12...* (1977) di Michele Sambin realizzato durante il primo laboratorio alla Galleria del Cavallino (1977). Archivio privato Cardazzo, Venezia

Still del video monocolore *Un jour violente* (1976) di Sanja Iveković. Archivio privato Cardazzo, Venezia

Still del video monocolore *Videonata* (da Giorni) (1978) di Claudio Ambrosini realizzato durante il secondo laboratorio alla Galleria del Cavallino (1978). Archivio privato Cardazzo, Venezia

