

Videoarte a Palazzo dei Diamanti, Ferrara 1973-1979/2015. **Reenactment**

Lisa Parolo
Università degli Studi di Udine, Italia

Cosetta Saba
Università degli Studi di Udine, Italia

Abstract This essay aims to investigate the methodology that led to the exhibition *Videoarte a Palazzo dei Diamanti, Ferrara 1973-1979/2015. Reenactment*, held at the Sale Benvenuto Tisi da Garofalo at Palazzo dei Diamanti in Ferrara. As the title suggests, the exhibition focuses on the homonymous exhibition held in the Foyer of the Chamber of Commerce in Turin in 1980 and curated by Janus, art and video art critic and curator. The 1980 exhibition was the instrument chosen to enhance the first part of the important video collection created by the Centro Video Arte and returned to the Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea of Ferrara; on the other hand, this occasion showed also the preservation and restoration activities carried out by La Camera Ottica laboratory of the University of Udine.

Keywords Video Art. Ferrara. Preservation. Analogue. Digital. Videoarte a Palazzo dei Diamanti. Ferrara 1973-1979/2015. Reenactment.

Sommario 1 Una premessa. – 2 La sezione *Videoarte* nella mostra di Janus. – 3 Reenactment. – 4 Analisi delle opere e scelte allestitivo.

1 Una premessa

È stata scelta la forma espositiva per presentare i primi esiti della ricerca e delle attività di preservazione e restauro digitale delle opere video monocolore e delle videodocumentazioni realizzate nel corso degli anni Settanta dal Centro Video Arte che sono parte dell'importante collezione delle Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara. Tale restituzione, in modalità *reenactment*, è avvenuta attraverso l'analisi di un altro momento espositivo, ossia la mostra *Videoarte a Palazzo dei Diamanti. Ferrara 1973/1979*

curata da Janus nel 1980, con l'intento di osservare, entro una prospettiva storica e su più piani, il primo periodo di attività del Centro (1973-79).¹

In Italia, nei primi anni Settanta, nel campo della videoarte, oltre al Centro Video Arte, operarono quasi simultaneamente lo Studio 970/2 (Varese, Luciano e Maud Giaccari), la Galleria L'Obelisco (Roma, Irene Brin, Gaspero Del Corso), L'Attico (Roma, Fabio Sargentini), art/tapes/22 (Firenze, Maria Gloria Biccocchi), la Galleria del Cavallino di Venezia (Venezia, Paolo Cardazzo). In generale, in momenti diversi di quel periodo, la pratica videografica in ambito artistico registrò culture visive gravitanti intorno all'arte povera, all'arte concettuale e alla performance (o 'comportamento'), come testimoniano la 3a Biennale internazionale della giovane pittura *Gennaio 70: comportamenti, progetti, mediazioni* (Bologna, 1970), la 36a Biennale d'arte di Venezia (1972), gli incontri del Centro de Arte y Comunicación di Buenos Aires tenutisi a Ferrara (1975) e a Venezia (1979) e la Settimana internazionale della performance (1977) [figg. 1-2].²

In quel lasso temporale, la pratica artistica videografica si attivò nel campo della controinformazione, come documenta *Contemporanea* (1973-74); si insinuò negli spazi della comunicazione televisiva (si pensi a *Televisore che piange* di Fabio Mauri (*Happening* RAI TV2, 1972) o nella dimensione del design, come accadde a Eurodomus 3 con *Telemuseo. Una mostra + un dibattito in circuito chiuso televisivo* (maggio 1970, Milano); rese esperibile in chiave ludica lo stesso dispositivo video in circuito chiuso (35a Biennale internazionale d'arte, 1970); produsse estensioni ambientali e sconfinamenti disciplinari complessi, come evidenzia *Camere incantate, espansione dell'immagine*, mostra a cura di Vittorio Fagone (Palazzo Reale, Milano, 1980).³

In tale contesto, il Centro Video Arte - sotto la direzione artistica di Lola Bonora, con la direzione tecnica di Carlo Ansaloni e in collaborazione con Giovanni Grandi [fig. 3] - si attestò quale unico centro a carattere pubblico di produzione/disseminazione delle culture video e rimase attivo dal 1973-74 al 1994 in modo autonomo, per quanto in connessione con la Galleria Civica d'Arte Moderna di Ferrara, diretta da Franco Farina.

Le autrici hanno discusso ed elaborato insieme il piano del saggio. Cosetta Saba ha redatto le parti *Una premessa. La sezione "Videoarte" nella mostra di Janus e Reenactment*. Lisa Parolo ha redatto l'ultima parte *Analisi delle opere e scelte allestitivie*. La mostra si è tenuta nelle Sale Benvenuto Tisi da Garofalo a Palazzo dei Diamanti dal 26 settembre al 28 ottobre 2015. Mostra e catalogo sono a cura di Cosetta Saba, Chiara Vorrasi e Lisa Parolo (Parolo, Sasso 2015, 73-81).

1 La mostra-rassegna ha avuto luogo nel Foyer della Camera di Commercio di Torino nell'aprile del 1980 a cura di Janus (Roberto Janus Gianoglio). Non è casuale che nel 1979 anche Alessandro Silj abbia utilizzato il medium dell'esposizione per procedere a un primo bilancio dell'impatto culturale e artistico della pratica video nel corso degli anni Settanta in Europa, negli Stati Uniti d'America e in Canada (Silj 1979). Le iniziative del centro video durante il decennio sono le più varie e alla produzione si è affiancata, a partire dal 1977, la promozione attraverso le attività della Sala Polivalente di Palazzo Massari, sede di numerose manifestazioni ed eventi (Magri, Bonora 1995).

2 Sugli incontri del Centro de Arte y Comunicación cf. sul tema Glusberg 1975; 1979. *La 3a Biennale internazionale della giovane pittura, gennaio 70: comportamenti, progetti, mediazioni* è stata curata da Renato Barilli, Maurizio Calvesi, Tommaso Trini e Andrea Emiliani ed ha avuto corso, dal 31 gennaio al 28 febbraio 1970, al Museo Civico di Bologna (Barilli et al. 1970; Parolo 2017). Il riferimento alla 36a Biennale d'arte di Venezia (1972) concerne la sezione dedicata ai *Video-nastri* curata da Gerry Schum (1972, 31-4). Relativamente alla Settimana Internazionale della Performance (1977) cf. Barilli 1977.

3 Su *Contemporanea* (1973-74) cf. Bonito Oliva 1974; «L'altro video, incontro sul videotape» 1973; su *Televisore che piange* di Fabio Mauri, cf. Mari 2017; su *Telemuseo* cf. Trini 1970; sulla 35a Biennale internazionale d'arte cf. *35a Esposizione Biennale Internazionale d'Arte* 1970; su *Camere incantate* cf. Fagone 1980.



Figure 1-2 Allestimento dei video del Centro Video Arte alla Settimana Internazionale della performance. Bologna, 1977



Figura 3 Foto con Carlo Ansaloni, Lola Bonora e Giovanni Grandi

2 La sezione *Videoarte* nella mostra di Janus

Il Centro Video Arte è dunque l'oggetto della mostra-rassegna retrospettiva curata da Janus ed è dalla messa in rilievo delle principali modalità operative del Centro che, secondo un'ottica curatoriale, egli faceva discendere i criteri distintivi delle cinque sezioni - *Videoarte*, *Videoregistrazioni*, *Videodibattiti*, *Videosociale*, *Videodittatica* - in cui si articolava il programma espositivo.⁴ Quest'ultimo mirava a esplicitare i contesti e gli orientamenti socio-culturali (gli immaginari, le estetiche, le sensibilità politiche) rispetto ai quali, nell'Italia di allora, 'l'uso del video' tendeva ad attestarsi tanto nelle pratiche quanto nelle teorie (di cui sono traccia le lessicografie e i primi tentativi tassonomici).⁵

Attraverso l'analisi del discorso curatoriale di Janus e la reinterpretazione documentale della sola sezione *Videoarte*, il reenactment da un lato ha evidenziato come, nel processo compositivo videografico, forme espressive

⁴ Criteri distintivi che verranno sostanzialmente confermati da Gillo Dorfles ne *I venti anni di Lola Bonora* (Magri, Bonora 1995).

⁵ Cf. Giaccari 1975, 77-81.

differenti (azione performativa, musica, disegno, pittura, cinema) siano entrate in reciproca relazione e, dall'altro, ha messo in rilievo come tutto ciò si sia reso possibile attraverso gli assetti tecnologici e le modalità operative del Centro Video Arte.

Inoltre, l'intento è stato quello di rendere nuovamente esperibili la dimensione 'estetica' e i modi di ricezione inscritti nelle opere visualizzate su monitor a tubo catodico ed esposte nella sala Benvenuto Tisi da Garofalo al Palazzo dei Diamanti di Ferrara, secondo molteplici percorsi di visione-lettura.

La mostra curata da Janus introduceva una narrazione teorico-metodologica e una descrizione (piuttosto che una classificazione) dei modi operativi della prima fase del Centro Video Arte, secondo una concezione 'allargata' della pratica video.⁶ Significativamente, nella fase d'avvio dell'attività del Centro non emerge la ricerca di un'essenza o di un nucleo concettuale unificante del video come medium, ma viene in luce la continua sperimentazione delle intersezioni che il 'nuovo' mezzo tecnico andava dischiudendo nella pluralità delle pratiche artistiche degli anni Settanta e con essa si traccia la molteplicità degli usi, delle tecniche e dei linguaggi attraverso i quali la forma video-espressiva si è manifestata e diffusa in quel decennio.⁷

Nell'attività del Centro, quindi, emergono degli orientamenti che non definiscono degli ambiti settoriali di ricerca, ma degli snodi operativi aperti e interconnessi rispetto ai quali, tuttavia, quello artistico prende ad assumere un rilievo che si preciserà in modo prevalente nel corso degli anni Ottanta e Novanta. Anche per questa ragione si è scelto di presentare i primi esiti delle attività di preservazione digitale dei videotape prodotti e diffusi dal Centro attraverso il reenactment della sola prima sezione della mostra curata da Janus, proprio in quanto concernente la *Videoarte*.⁸ Attraverso il corpus di opere raccolto in tale sezione si rendono leggibili, infatti, le peculiari condizioni di produzione del Centro nei tempi, nei modi, negli ambiti in cui 'il video' trovava declinazione secondo la molteplicità e l'interdisciplinarietà delle pratiche artistiche.⁹ La sezione consisteva in un insieme composito di opere monocolore nel cui processo elaborativo l'uso del video (quale mezzo tecnico di composizione, di registrazione e di veicolazione) andava introducendo un'inedita espressività 'audiovisuale' che, da un lato, presentava in modo plurale e multiforme i tratti distintivi dell' 'autonomia estetica' e che, dall'altro, agiva - nella storia delle immagini pittoriche, fotografiche, cinematografiche - come una forza espansiva dell'immagine

⁶ In Italia la riflessione teorica poggiava spesso su ordini tassonomici. Si veda, ad esempio, la classificazione dei metodi di impiego del videotape in arte operata da Luciano Giaccari (1972-75) che distingueva l'utilizzo diretto da parte dell'artista del mezzo ('videotape' *stricto sensu*, 'videoperformance' e 'videoenvironment') dall'impiego indiretto, quando era il lavoro dell'artista a essere ripreso in chiave documentaria attraverso il mezzo ('videodocumentazione', 'videoreportage', 'videodittatica', 'videocritica'). Ripresa nel catalogo della mostra Berger (de Sanna 1974), la classificazione venne presentata nel 1975 da Gillo Dorfles all'Espace Cardin di Parigi nel quadro degli Incontri Internazionali del Video (Giaccari 1975, 77-81).

⁷ Valentini, Saba 2016; Valentini 2003; Bordini 1995; Lischi 2001.

⁸ Sezione *Video-artistica* quasi interamente trasposta nella mostra *Camere Incantate. Video cinema fotografia e arte negli anni '70*, curata da Vittorio Fagone sempre nel 1980, in rappresentanza degli artisti del Gruppo Videoarte Ferrara. Fagone 1980, 131-52.

⁹ Gli artisti coinvolti durante la mostra di Janus sono stati: Fabrizio Plessi, Claudio Cintoli, Maurizio Bonora, Elio Marchegiani, Christina Kubisch, Claudio Zoccola, Guido Sartorelli, Giuliano Giuman, Lorenzo Lazzarini, Armando Marocco, Maurizio Cosua, Angela Ricci Lucchi e Yervant Gianikian, Franco Goberti, Lola Bonora, Klara Kuchta, Nanda Vigo, William Xerra, Gretta Sarfatty e Janus.

stessa (Dubois 2011). Il corpus di opere scelto da Janus rendeva conto della sperimentazione del mezzo videografico intrapresa dal Centro e condivisa con gli artisti che in quel momento sceglievano di utilizzare questo 'nuovo' mezzo tecnico-espressivo nella loro pratica.

La sezione *Videoarte* presentava inoltre dei videotape monocanale dall'ontologia incerta, sospesa tra la dimensione della video-opera e quella della video-documentazione e che, per di più, esprimevano un accentuato carattere performativo. Si trattava, in effetti, di una questione problematica che ineriva all'orizzonte di apparizione del video all'incrocio delle arti visive e performative e che, contemporaneamente, concerneva i processi di documentazione in ambito artistico, ponendo a tema la relazione di differenza, variazione e, talvolta, di problematica identità tra l'opera e il suo documento. Tali *limina* incerti, tuttavia, non intaccavano l'ordine del discorso curatoriale di Janus che, ai modi operativi del Centro, faceva corrispondere le etichette classificatorie delle cinque sezioni della mostra sopra citate, tracciando rispetto a esse precise soglie di inclusione/esclusione dei videotape selezionati, definendo così implicitamente i criteri di selezione adottati.

Sul piano istituzionale, Janus poneva attenzione al raccordo operativo del Centro con la Galleria Civica d'Arte Moderna, sottolineando, a quelle date, il potenziamento della funzione del Museo impegnato nella propria attività non solo in termini di diffusione culturale delle opere d'arte, ma anche in termini di produzione.

Nel complesso, dunque, la mostra *Videoarte a Palazzo dei Diamanti. Ferrara 1973/1979* restituisce un punto di vista prismatico sull'attività del Centro Video Arte che, più in generale, rende possibile osservare da un lato l'espandersi della definizione di 'video opera' dalla dimensione di 'video-oggetto' a quella più complessa di 'progetto, azione, situazione' e che, dall'altro, porta a evidenza le problematiche interrelazioni tra un uso intenzionalmente 'artistico' e un uso 'non artistico' (o documentale) del mezzo videografico e del dispositivo che lo supporta e media (Schum 1972).

3 Reenactment

I criteri sottesi alla differenziazione tipologica concernete la sezione *Videoarte* sono stati indagati rispetto al discorso curatoriale di Janus perché quest'ultimo intende oggettivare e descrivere - come si è detto - i metodi operativi del Centro e i modi enunciativi delle 'opere'. In tale prospettiva, questi criteri sono stati indagati e mantenuti nel reenactment in quanto essi stessi sono documento di uno snodo cruciale della storia espositiva del Centro Video Arte.

Il reenactment, in quanto operazione metadiscorsiva e quale strumento di indagine, non ha affatto implicato l'assetto ri-espositivo come 'calco' o 'impronta' o, ancora, come 'remake' della mostra curata da Janus. Si è trattato, piuttosto, di 'ri-esporre un'esposizione' in modo non mimetico e senza la pretesa di restituzione dell'originario, introducendo programmaticamente in chiave documentale delle variazioni puntuali all'impianto della mostra/rassegna curata da Janus nel 1980, della quale peraltro, allo stato della ricerca, non vi è documentazione fotografica.

In conseguenza di ciò, quindi, si è intervenuti, aggiornandoli, tanto sul sistema di relazioni intercorrenti tra le opere e i loro apparati documentari, quanto sui rapporti tra le opere, i documenti e il pubblico. In tal senso,

l'operazione metadiscorsiva ricomprende il concetto di reenactment non solo come strumento di indagine, ma anche quale concetto che, su differenti livelli e registri enunciativi, ha operato nella mostra del 2015 (rispetto alla mostra del 1980).

In primis, si è posta a tema la risoluzione di questioni concernenti i modi di presentazione/visualizzazione di opere e di documentazioni analogiche prodotte mediante tecnologie *time-based* obsolete, poi migrate (video-preserved) in digitale. Sul piano teorico-metodologico il reenactment mirava a far sì che i modi di esistenza 'analogica' di queste opere (materia elettronica, luce emissiva e instabile) - anche attraverso la trascrizione/rimediazione digitale - potessero persistere nell'esperienza spettatoriale tanto della dimensione testuale quanto nella dimensione percettiva. Si trattava, inoltre, di ricostruire tale situazione esperienziale in chiave documentaria includendo - oltre ai documenti *stricto sensu* (carteggi, bozzetti, *storyboards* e materiali vari sulla prassi produttiva del Centro Video Arte) - i monitor a tubo catodico e le teche con la strumentazione tecnologica dell'epoca. Così il dispositivo di visualizzazione e di ascolto delle opere video monocanale, che secondo il programma della mostra-rassegna del 1980 avrebbero dovuto essere trasmesse ciclicamente da un unico monitor, è stato rimodulato e moltiplicato in più postazioni, su sei monitor a tubo catodico (di 'generazione' successiva al b&n).

Su queste basi si è trattato di ricostruire complessivamente un insieme di relazioni tra le opere e gli apparati tecnologici (analogici e digitali) e tra le opere e i documenti attraverso un'operazione di 'montaggio' capace di restituire, in orizzontale, la storia del Centro Video Arte intrecciata alle ricerche degli artisti e, in verticale, di far percepire ai visitatori e alle visitatrici i rapporti, gli spostamenti combinatori, le permutabilità dello smontare e del rimontare l'apparato documentale che attengono propriamente al *display* ri-espositivo.

Si è cercato di mostrare attraverso un preciso 'montaggio' tali relazioni e rapporti, vale a dire li si è 'esposti'. La mostra ricostruita non è stata solo un 'medium' o un 'supporto mnemonico', non ha riguardato cioè la riattivazione del passato né, tantomeno, ha sottolineato le differenze che la ripetizione comporta, ma ha ripristinato le condizioni di visibilità/leggibilità di ciò di cui, al contempo, si era e si è in presenza. In tal senso, l'analisi della modalità espositiva della mostra del 1980, attraverso la sua riproposizione, ha consentito di 'far fare' ai visitatori e alle visitatrici un'esperienza attiva e critica dei modi di percezione sensoriale dell'epoca e di sperimentare una diversa sensibilità che attiene alla 'storia dello sguardo' nella cornice della storia dell'arte.

4 Analisi delle opere e scelte allestitive

In funzione del reenactment e delle scelte relative all'allestimento, non essendo stata ritrovata la documentazione sull'assetto espositivo del 1980, si sono resi indispensabili sia l'analisi delle metodologie allestitive dell'epoca sia, in particolare, l'approfondimento delle modalità adottate dal Centro Video Arte nel contesto della Settimana Internazionale della Performance all'allora Museo Civico di Bologna (Barilli 1978). Queste scelte sono state poi condivise con Lola Bonora e Carlo Ansaloni, i quali hanno confermato la necessità di un ambiente espositivo *White Cube* e 'povero', ove ognuno dei monitor a tubo catodico trasmettesse più opere e fosse posto all'altezza dello sguardo di una persona in piedi (Glusberg 1975). L'ascolto è stato predisposto dalle postazioni video in cuffia, fatta eccezione per una parte della documentazione audio di *Third International Open Encouter on Video* (1975) che, dato il deterioramento del segnale video, si è scelto di veicolare solo in sonoro e in modo diffuso nello spazio espositivo.

Le diciotto opere (più due video di cui si dirà) presentate durante la mostra del 1980 sono state ri-allestite tentando, ove possibile, di mantenere una certa coerenza rispetto alle modalità video-espressive e alla cronologia. In questo modo è emersa l'estrema eterogeneità sincronica delle pratiche e delle tecniche attraverso le quali la videoarte si è manifestata nel corso degli anni Settanta.

Come si è anticipato, il reenactment della mostra è stato anche l'occasione di valorizzare la preservazione svolta sul fondo video del Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti a partire dal protocollo d'intervento del Laboratorio la Camera Ottica dell'Università di Udine. In seguito alla prima fase che ha previsto il restauro tecnico e la digitalizzazione - consentendo in questo modo un nuovo accesso ai contenuti altrimenti non più visibili a causa dell'obsolescenza dei dispositivi di lettura e del decadimento dei supporti - sono state messe in campo specifiche metodologie per l'identificazione, l'analisi e lo studio dei video (Parolo, Sasso 2015, 73-81). Quasi tutte le opere, infatti, presentavano problematiche, a cominciare da *Travel* (1974) [fig. 4] di Fabrizio Plessi, la prima, in ordine cronologico, a essere trasmessa a Torino nel 1980 (Parolo 2015b, 85-113). Il video, secondo alcune fonti, avrebbe inaugurato la produzione videoartistica del Centro ferrarese; secondo altre si tratta invece della seconda opera di Plessi, realizzata dopo *Acquabiografico* (1973 I° vs; 1974 II° vs). Il problema, in questo caso, riguardava sia la questione del primato sia quella della datazione che oscilla tra il 1973 e il 1974 a seconda delle attribuzioni. Chiarire questo punto era fondamentale sia per la preservazione dell'opera in sé sia per determinare, una volta per tutte, l'anno di inizio della produzione ferrarese di opere in video, anch'esso oscillante tra il 1972 e il 1974. È stata l'intervista con Bonora e Ansaloni a far concludere che *Acquabiografico* è stato realizzato tra l'ottobre e il dicembre del 1973, all'interno degli spazi di Palazzo Massari e rifatto nel 1974, poco dopo la realizzazione di *Travel*, a causa di un 'disturbo' sull'immagine video che ne pregiudicava la visione.¹⁰

¹⁰ Cf. Saba, Parolo 2015, 43-58. Allo stato attuale è stata individuata solo una delle due realizzazioni di *Acquabiografico* conservata in diversi supporti (1/2" open-reel, U-matic, VHS). Carlo Ansaloni ipotizza che si tratti della seconda versione, ma non si hanno allo stato attuale prove a sostegno di questa tesi. Anche per quanto riguarda il disturbo si hanno pochi indizi. Ansaloni parla del fatto che in fase di *editing* si rovinò la qualità delle immagini.



Figura 4
Fabrizio Plessi, *Travel*, 1974

Dopo aver risolto la questione relativa a quale fosse stata la prima opera realizzata dal Centro, si è scelto di aggiungere, rispetto alla selezione di opere del 1980, anche *Acquabiografico*. Questo ha consentito, da un lato, di far luce sulla storia produttiva del Centro e, dall'altro, di esplicitare il processo di ricerca messo in campo. Per lo stesso motivo, all'interno dello spazio espositivo è stato collocato un pannello che riportava la cronologia delle attività svolte dal Centro durante gli anni Settanta, al fine di contestualizzare l'operato della produzione ferrarese, precisare le problematiche storiografiche e definire i rapporti con gli altri centri di produzione video italiani e internazionali.

Un altro aspetto fondamentale tanto del progetto di preservazione quanto del nuovo allestimento è stato lo studio approfondito delle biografie e delle poetiche degli artisti per comprenderne le pratiche al di là dell'uso del video. Un caso esemplare è stato quello dell'opera in video *Proporzioni alla memoria* (1975) di Guido Sartorelli, per la cui comprensione si è resa indispensabile l'analisi della produzione pittorica parallela dello stesso artista. Si è scoperto così, anche grazie al coinvolgimento diretto di Sartorelli, che il video in questione, molto particolare e distinto dalla produzione coeva del Centro, era stato realizzato in funzione della mostra personale dell'artista *Tempo Spazio Superficie*, curata da Franco Farina nel 1976 presso il Centro Attività Visive di Palazzo dei Diamanti di Ferrara. L'opera consisteva in una carrellata sul pannello grafico omonimo [fig. 5] e poneva «in relazione la superficie reale dello schermo [...] lo spazio illusorio della scena rappresentata e il tempo reale che, quale protagonista di questo mezzo espressivo, svolge la funzione di dare significato alla rappresentazione» (Janus 1980, 128-9). Il video è costruito, come il pannello grafico, a partire da tre 'superfici' alternate a tre 'spazi illusori' ottenuti con metodi grafici diversi. Una linea mediana pone in relazione le diverse rappresentazioni e allo spettatore spetta il compito di ricomporre la serie frammentata dai limiti dello schermo, 'memorizzando' quanto appena visto e ricongiungendolo con quanto ancora da vedersi.¹¹ Poiché il video e il pannello grafico erano stati allestiti in-

¹¹ Un altro aspetto fondamentale e spesso sottovalutato è quello dell'accompagnamento musicale, che in questo caso era stato composto dal musicista, compositore e amico Giovanni Morrelli proprio in funzione del video. Cf. Parolo 2015b, 85-113.

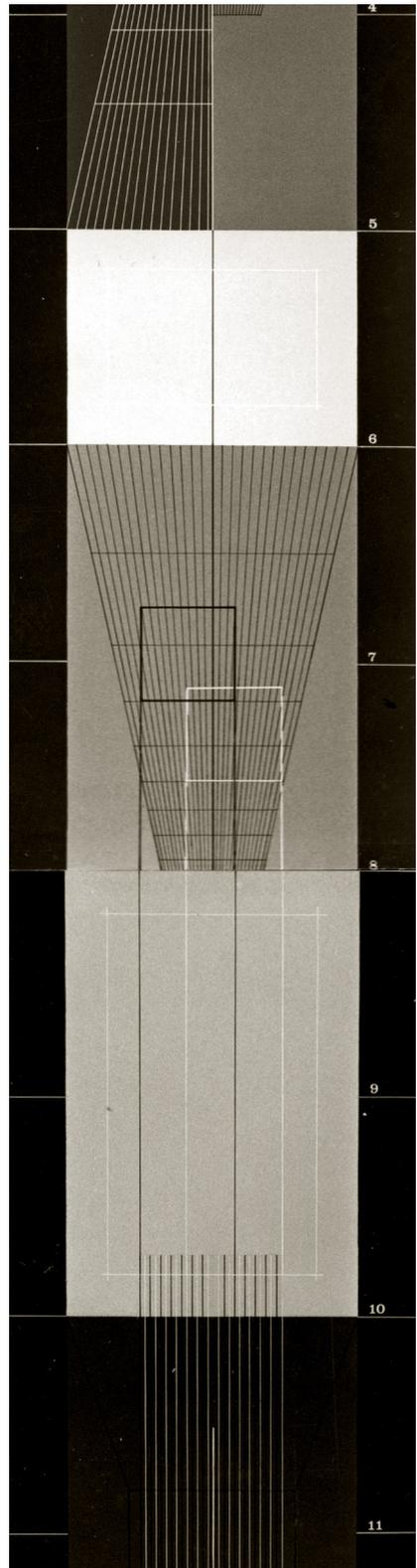


Figura 5
Guido Sartorelli, *Proporzioe alla memoria*. 1975.
Tecnica mista, tempera industriale, china, trasferibili su tela
applicata su telaio di legno, 331 x 42 cm.
Collezione Guido Sartorelli

sieme negli spazi del Centro Attività Visive, si è scelto, nel reenactment, di affiancarli nuovamente anche se questo non era stato previsto durante la mostra torinese del 1980. In questo modo però si è potuto porre in rilievo la tecnica produttiva, la ricerca artistica di Sartorelli e l'importanza di un approccio multidisciplinare per l'analisi delle opere in video.

Un altro problema che si è posto durante il recupero del fondo video del Centro Video Arte e la fase di progettazione del reenactment ha riguardato l'impossibilità di reperire le opere, com'è accaduto nel caso del video *Rito al grande fiume* (1976) di Lorenzo Lazzarini.¹² Per lo studio si è reso quindi fondamentale disporre della documentazione paratestuale in forma di testi scritti (sinossi, testimonianze dell'artista o di altri), grafici (storyboard, disegni, progetti) o fotografici (still da video, foto di *backstage*). Confrontando la descrizione dell'opera da parte di Janus nel catalogo della mostra del 1980 e la documentazione fotografica del Centro Video Arte conservata presso le Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea è stato possibile identificare alcuni *stills* (fotogrammi) del video di Lazzarini insieme a quelli ritrovati in archivio e provenienti dalle altre opere in mostra.¹³ Durante le scelte allestitivo, in assenza dell'opera, si è scelto di mostrarne i fotogrammi, per rendere conto così di quanto andato perduto e allo stesso tempo per emulare le modalità allestitivo dell'epoca. Per quest'ultimo motivo si è scelto, inoltre, di aggiungere agli still di *Rito al grande fiume* anche quelli ritrovati in archivio e provenienti dalle altre opere in mostra.

L'intervento di preservazione ha fatto emergere il caso di un'opera che era originariamente costituita da tre diversi video sebbene, presumibilmente, durante la mostra del 1980 ne sia stato esposto solo uno in forma monocolore. Si tratta di *s* (1977) [fig. 6], che nasce come una sorta di *happening* da un'idea di Bonora, Ansaloni e Grandi al fine di far fronte a un improvviso cambiamento di programma durante le attività svolte alla Sala Polivalente di Palazzo Massari a Ferrara, sede di diverse manifestazioni (Parolo 2015b, 85-113). Non volendo deludere il pubblico arrivato per assistere a un evento poi cancellato, la direttrice e i tecnici del Centro decisero di volgere l'obiettivo verso i presenti inconsapevoli. Si coprirono i gradini della sala - costringendo così le persone a rimanere in movimento - e si allestì il palco con una copia di una statua classica e con alcuni pannelli fotografici. Dietro di essi, in alto, sul palco, in direzione della statua e al suo interno, furono nascoste tre telecamere. Gli spettatori furono fatti entrare e si disse loro di aspettare lì. Per mezz'ora - la durata dei *tapes* - le telecamere registrarono le reazioni dei presenti che, in un primo momento, si diressero in massa a osservare la statua, poi i pannelli fotografici e che infine si volsero

¹² Nonostante sulla custodia di uno dei nastri appartenenti al fondo fosse riportata la presenza dell'opera, in seguito alla digitalizzazione del contenuto si è constatato che l'opera non era registrata all'interno, probabilmente perché sovrascritta; non è stato inoltre possibile recuperare una copia dallo stesso artista per irreperibilità dello stesso. Cf. Parolo 2015b, 85-113.

¹³ Janus 1980, 33: «una bianca figura avanza lungo il greto d'un fiume - che è il Po Ferrarese - cinto in lontananza da alberi e da scarse nuvole. [...] Lazzarini [è, N.d.A.] davanti alla natura nel più assoluto silenzio - il video non ha musica. Una tunica lo copre svolazzante nel vento. Distende per terra un lenzuolo, cosparge tutto intorno la sabbia con benzina a cui dà fuoco. [...] Colloca a terra una lastra di vetro sul lenzuolo bianco dopo averlo passato sulla fiamma come a sottolinearne la trasparenza. [...] L'autore assume spesso atteggiamenti ieratici, contemplativi. [...] Si allontana dal luogo [...] cammina nelle acque (non sulle acque), vi colloca la tavoletta di legno che affida alla corrente, inginocchiato nel fiume».



Figura 6 Lola Bonora, *Respectable people*. 1977



Figura 7 Gretta Alegre Sarfaty,
Evocative Recollections. 1979

indietro, verso l'uscita.¹⁴ Data l'importanza dei video per la documentazione dell'evento e in virtù della stretta relazione tra due delle tre registrazioni emerse,¹⁵ in occasione del reenactment si è scelto di trasmetterle entrambe su monitor adiacenti in sincrono, al fine di evidenziarne il rapporto e la dimensione complessa che va oltre la forma monocanale e che si manifesta in modalità installativa.

La scelta di esporre *Respectable People* apre la serie di problemi già trattati nella prima parte di questo saggio e relativi alla definizione di 'videoarte'.¹⁶ Com'è stato possibile definire 'opera' i video e l'happening ideati non da artisti ma dagli stessi tecnici e dalla direttrice del Centro Video Arte? In modo diverso, la stessa difficile definizione riguarda anche altri video esposti come 'opere' durante la mostra del 1980. Se, infatti, nonostante le rispettive scelte linguistiche, è chiaro che l'artisticità nei video di Sartorelli e di Plessi si situa 'dentro' e non 'fuori' dallo schermo televisivo, nel caso del video *Biondo veneziano* (1978) [fig. 7] di Klara Kuchta è più difficile dare un valore di 'opera' a ciò che si osserva: con un lungo piano sequenza si registra una performer intenta a tingere di 'biondo veneziano' la chioma di un'altra performer (si tratta di un'antica tecnica di colorazione dei capelli tipica del territorio lagunare). Dal catalogo di Torino si deduce che è la stessa artista a chiedere all'operatore di muovere la telecamera attorno alle performer con un andamento a spirale; questo spinge a pensare che il video abbia a tutti gli effetti valore di 'opera' e tale Janus l'ha considerata, visto che l'ha inserita nella sezione *Videoarte*. Nel catalogo della mostra *Venezia-Revenice* (1978) - manifestazione durante la quale viene realizzato - *Biondo veneziano* è invece classificato come performance e non viene fatto nessun riferimento al video che per questo sembra aver avuto una funzione meramente documentaria (Restany 1978). Lo stesso problema riguarda molti altri casi in cui i video sono stati realizzati a partire da happening e performance, ma

¹⁴ I video sono incompleti dell'audio, anche se nel catalogo di Janus si parla di un sottofondo musicale in filodiffusione: cf. Janus 1980, 35.

¹⁵ Dei tre video registrati nel 1977 sono emersi solo due video provenienti dalle prime due postazioni, manca la parte ripresa dall'interno della statua: Parolo 2015b, 85-113.

¹⁶ Si veda § 2, *infra*.



Figura 8 Claudio Cintoli, *Il filo di Arianna*. 1974



Figura 9 Armando Marocco, *Sconcerto*. 1976

che tuttavia vengono selezionate da Janus in qualità di 'opere', come *Il filo di Arianna* (1974) [fig. 8] di Claudio Cintoli, *Il gioco dell'oca* (1975) di Maurizio Bonora, *Sconcerto* (1976) [fig. 9] di Armando Marocco, *Vive* (1978) di William Xerra e *Venezia è un'illusione cosmica* (1978) di Nanda Vigo.

Viceversa l'artista Federica Marangoni ha posto criticamente a tema e all'attenzione delle curatrici della mostra del 2015 la distinzione tra 'videoarte' e 'documentazione' rispetto a una delle versioni della sua opera intitolata *Box of Life*.¹⁷ Quest'ultima nel catalogo della mostra curata da Janus è definita infatti come azione o 'performance', eppure l'opera-documento presenta caratteri non dissimili da *Biondo Veneziano* (1978) [fig. 10] o da *Evocative Recollections* (1979) [fig. 7] di Gretta Alegre Sarfaty (Parolo 2015b, 85-113).

A chiudere il percorso espositivo e 'riflessivo' della prima sala e al fine di sottolineare l'importanza della documentazione 'paratestuale' non solo per l'intervento di preservazione, ma anche più in generale per lo studio delle opere e per ricostruirne la storia produttiva, espositiva e conservativa, si è scelto di allestire al centro della prima sala anche due teche dedicate ai materiali d'archivio. La prima, a destra, illustrava i documenti (corrispondenze, dépliant, bozze di stampa) relativi alla storia del centro negli anni Settanta; la seconda, a sinistra, era invece corredata di documentazione proveniente sia dal fondo documentale delle Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea, sia dagli archivi degli artisti coinvolti, nei quali erano stati individuati disegni preparatori, storyboard, corrispondenza...

La seconda sala di Palazzo dei Diamanti è stata invece allestita non in funzione del reenactment ma a scopo didattico, al fine di illustrare l'intervento di preservazione. Si è scelto da un lato di realizzare un pannello che mettesse in luce il protocollo adottato dal Laboratorio La Camera Ottica, dall'altro di predisporre un monitor con le opere *Viaggio di la Rose* (1975) ed *Essence* (1975) restaurate digitalmente in collaborazione con gli autori Angela Ricci Lucchi e Yervant Gianikian. I video sono stati quindi esposti due volte, la prima all'interno della sala del reenactment privi dell'intervento di restauro, la seconda come documenti delle potenzialità di un protocollo

¹⁷ L'opera viene presentata sia alla Sala Polivalente nel maggio del 1978, sia a Palazzo Grassi nel contesto della mostra *Venezia/Revenezia*, cf. Restany 1978; Magri, Bonora 1995.

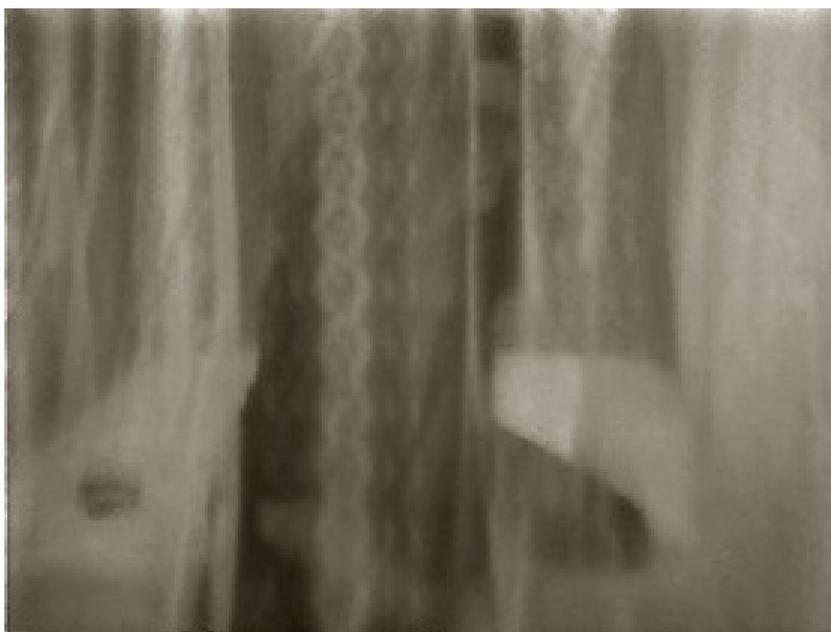


Figura 10 Klara Kuchta, *Biondo veneziano*. 1978

che coinvolga gli artisti, approfondisca gli aspetti testuali e intervenga su quelli materiali delle opere distinguendone gli errori (dovuti ai limiti tecnologici nella fase di produzione e *editing* del video), le modifiche/errori (in fase di copiatura dei nastri) e i guasti (dovuti al decadimento del supporto).

La seconda sala, inoltre, presentava due teche predisposte per documentare l'apparato tecnologico usato per la produzione delle opere allestite. In questo modo si portava a evidenza: la distanza tra le tecniche analogiche dell'epoca e quelle attuali digitali, con le conseguenti implicazioni sulle pratiche produttive, espositive e conservative; il rischio che in assenza di un'attenzione specifica ai supporti originali - soprattutto in sede espositiva - il pubblico (e in particolare a quello 'nativo digitale') non riconosca la complessità insita nel recupero, nella preservazione, nel restauro e nel riallestimento di opere in video.

A chiudere il percorso espositivo, comunque libero, si è scelto di predisporre un ultimo monitor con due registrazioni, entrambe rappresentative del 'dibattito sul video' che ha accompagnato la produzione negli anni Settanta. Una consisteva nella seconda parte della documentazione della Tavola Rotonda tenutasi durante il Third Open Encounter on Video (1975) a testimoniare il contesto sociale, culturale e politico in cui si è situata la produzione ferrarese. L'altra, *ABCVideo* (1978), non era stata allestita durante la mostra/rassegna di Torino perché, essendo stata realizzata alla galleria del Cavallino di Venezia (gennaio-febbraio 1978),¹⁸ non faceva parte della produzione del Centro Video Arte. Si è ritenuto tuttavia fondamentale presentare questo documento in occasione del reenactment perché esemplificativo

18 Cf. Parolo 2015a, 59-72; Marangon 2004.

del passaggio tra anni Settanta e Ottanta e delle riflessioni di Bonora, Ansaloni e Cosua – uno degli artisti più legati al Centro Video Arte – sulla (tropa) eterogeneità delle opere video. Bonora spiega che *ABCVideo*

non vuole essere una critica a tutta la produzione fin qui conosciuta, bensì un invito ad operare un'analisi [...] scientifica [e ad aprire, *N.d.A.*] 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. (Janus 1980, 126)

Bibliografia

- Barilli, R.; Trini, T.; Calvesi, M. (a cura di) (1970). *3a Biennale internazionale della giovane pittura, gennaio 70: comportamenti, progetti, mediazioni = Catalogo della mostra* (Bologna, EBMA, 31 Gennaio-28 Febbraio 1970). Bologna: Alfa stampa.
- Barilli, R. (a cura di) (1978). *La performance oggi. Settimana internazionale della performance = Catalogo della mostra* (Bologna, Galleria Comunale di Arte Moderna, 1-6 giugno 1977). Bologna: La Nuova Foglio.
- Berger, R.; De Sanna, J. (éds) (1974). *Impact Art, Video Art '74. 8 Jours video = Catalogo della mostra* (Losanna, Musée des Arts Décoratifs). Losanna: Musée des Arts Décoratifs.
- Bonito Oliva, A. (a cura di) (1974). *Contemporanea = Catalogo della mostra* (Roma, Parcheggio di Villa Borghese, Incontri Internazionali d'Arte, novembre 1973-febbraio 1974). Firenze: Centro Di.
- Bordini, S. (1995). *Videoarte & Arte. Tracce per una storia*. Roma: Lithos.
- Dubois, P. (2011). *La question vidéo: entre cinéma et art contemporain*. Crisnée: Éditions Yellow Now.
- Fagone, V. (a cura di) (1980). *Camere incantate. Video, cinema, fotografia e arte negli anni '70 = Catalogo della mostra* (Milano, Palazzo Reale, 15 maggio-15 giugno 1980). Milano: Cordiano.
- Glusberg, J. (ed.) (1975). *Third International Open Encounter on Video = Catalogo della rassegna di video a cura del CAYC e del Centro Video Arte* (Ferrara, Centro Video Arte, 25 maggio-29 febbraio 1975). Buenos Aires: Center of Art and Communication.
- Glusberg, J. (a cura di) (1979). *The Art of Performance = Catalogo della rassegna* (Venezia, Palazzo Grassi, 8-12 agosto 1979). Icasa: New York University.
- Giaccari, L. (1975). «È nata l'arte dell'era televisiva. Veni, Video. Vici?». *Bolaffi Arte*, 49, 77-81.
- Janus (1980). *Videoarte a Palazzo dei Diamanti Ferrara 1973/1979 = Catalogo della mostra* (Torino, Foyer della Camera di Commercio, aprile 1980). Torino: Novalito.
- «L'altro video, incontro sul videotape» (1973). *Quaderno informativo*, 44 (Pesaro, 9 Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 12-19 settembre 1973).
- Lischi, S. (2001). *Visioni elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*. Venezia: Marsilio.
- Magri, L.; Bonora, L. (a cura di) (1995). *Centro Video Arte 1974-1994: Videoarte, performance, partecipazioni*. Ferrara: Gabriele Corbo.
- Marangon, D. (2004). *Videotapes del Cavallino*. Venezia: Edizioni del Cavallino.
- Mari, C. (2017). «Arte e televisione negli anni Settanta. Un esempio di intervento negli spazi della programmazione scolastica della RAI: l'happening di Fabio Mauri *Il televisore che piange*». Casero, C.; di Raddo, E.; Gallo, F. (a cura di), *Arte fuori dall'arte. Incontri e scambi fra arti visive e società anni Settanta*. Milano: Postmedia Books, 59-69.
- Parolo, L. (2015a). «Il centro Video Arte, la Galleria del Cavallino e art/tapes/22». Saba, Vorrasi, Parolo 2015, 73-81.
- Parolo, L. (2015b). «Schede delle opere». Saba, Vorrasi, Parolo 2015, 73-81.
- Parolo, L. (2017). «Le fonti, i metodi e le narrazioni della storia della video arte in Italia negli anni Settanta. La Terza Biennale Internazionale della Giovane Pittura, gennaio '70». *Sciami/Ricerche*, 2, 86-110.

- Parolo, L.; Sasso, G. (2015). «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». Saba, Vorasi, Parolo 2015, 70-85.
- Restany, P. (a cura di) (1978). *Venezia. Revenice. Ambienti sperimentali/Environmental Conference = Catalogo della mostra* (Venezia, Palazzo Grassi, luglio 1980). Venezia: Palazzo Grassi.
- Saba, C.; Vorrasi, C.; Parolo, L. (a cura di) (2015). *Videoarte a Palazzo dei Diamanti 1973-1979. Reenactment = Catalogo della mostra* (Ferrara, GAMC, 26 settembre-18 ottobre 2015). Ferrara: Fondazione Ferrara Arte Editore.
- Saba, C.; Parolo, L. (2015). «Videoarte a Palazzo dei Diamanti 1973-1979. Lola Bonora e Carlo Ansaloni in conversazione con Cosetta G. Saba e Lisa Parolo». Saba, Vorrasi, Parolo 2015, 43-58.
- Schum, G. (1972). «Video-nastri». *36a Esposizione Biennale Internazionale d'Arte = Catalogo della mostra*. Venezia, 31-4.
- Silj, A. (1979). *Video '79 Video-The First Decade Dieci Anni di Videotape = Catalogo della mostra* (Roma, Museo del Folklore Romano, 8-24 maggio 1979). Roma: KANE Editore.
- Trini, T. (1970). «Telemuseo». *Domus*, 488, 49-51.
- Valentini, V. (a cura di) (2003). *Le storie del video*. Roma: Bulzoni.
- Valentini, V.; Saba, C. (a cura di) (2016). *Medium senza Medium. Cannibalizzazione e amnesia: il video degli anni '90*. Roma: Bulzoni.
- 35ª Esposizione Biennale Internazionale d'Arte* (1970) = *Catalogo della mostra* (Venezia, 24 giugno-25 ottobre 1970). Venezia.