



Riccardo Caldura

“Una generazione *intermedia*. Percorsi artistici a Venezia negli anni ‘70”

Negli anni '70 si è venuta formando a Venezia una situazione artistica che non si è definita in movimenti o gruppi, ma che comunque ha visto una consonanza anche generazionale, nell'utilizzo delle allora nuove tecnologie, in particolare il video, nel ricorso alla performance e alla fotografia, nell'attenzione agli aspetti concettuali del fare arte che coinvolgevano la parola poetica, la sperimentazione musicale, la stessa pratica pittorica. In questo senso va inteso il termine *intermedia* proposto come indicazione per un progetto espositivo che non ha alcuna pretesa di esaustività, quanto di richiamare l'attenzione su un decennio che viene osservato ora da più parti con crescente interesse. *Intermedia* perché diversi sono stati i mezzi interpretati dagli artisti con una notevole capacità e libertà nello sperimentare. Una situazione dunque profondamente innovativa rispetto alla stagione artistica precedente, che ha avuto alcuni luoghi privilegiati di incontro e confronto fra i quali va annoverata la Galleria del Cavallino, gestita dal 1965 da Gabriella e Paolo Cardazzo, figli di uno dei più noti galleristi veneziani Carlo Cardazzo, scomparso nel 1963. Una situazione fluida, perché in quegli anni le problematiche artistiche risentivano di un cambiamento radicale, dovuto all'onda lunga del 1968, e non potevano più chiudersi o risolversi con il prodotto tradizionalmente identificabile come opera d'arte. Le spinte innovative, sollecitate anche dalla produzione e diffusione di nuovi mezzi tecnologici, si riconoscevano

più nella radicalità delle avanguardie storiche (dal futurismo per la sua declinazione cinetica e tecnologica al dadaismo e al surrealismo per la radicale messa in discussione dello statuto dell'arte e della soggettività) che non nelle coeve declinazioni dell'informale. Cioè erano le avanguardie - segnate dai grandi rivolgimenti socio-politici del primo Novecento, dal tentativo di incrocio fra pratiche artistiche, innovazioni tecnologiche e confronto con l'apparato produttivo - a venire rilette, anche se la rilettura era poi restituita in modi molto diversi. Basti ricordare come esempio indicativo una delle manifestazioni che avrebbe fatto il punto della ricerca sperimentale di quel decennio, "Camere incantate- Espansione dell'immagine", tenutasi a Milano nella primavera del 1980, il titolo della manifestazione, curata da Vittorio Fagone, prendeva spunto da un lavoro di Carlo Carrà ("La camera incantata") il quale nel 1914, come ricordava Fagone nella introduzione al catalogo, "definiva lo spazio del cinema 'caldissima oscurità cubica' indicando così una nuova dilatata, e abitabile, camera oscura". Ma il richiamarsi a quello sfondo di sperimentazioni novecentesche era dovuto forse ancora di più al bisogno di ritrovare una *vis polemica* dell'arte, in grado di accompagnare il cambiamento in atto a livello globale sul finire degli anni '60. Sostanzialmente si palesava anche a Venezia, come altrove, la questione intorno alla funzione dell'arte, se questa fosse effettivamente in grado di esprimere una spinta che la proiettasse oltre i limiti del mercato e del sistema artistico (musei, gallerie, fiere, grandi esposizioni internazionali, cinema commerciale). Paradossalmente – ed è una delle particolarità di Venezia in quel periodo – proprio grazie ad una galleria privata che intorno alla metà degli anni '70, si è costituita più come un laboratorio e un luogo d'incontro che non come uno spazio delegato tradizionalmente alla vendita e al commercio di opere. Il Cavallino non era l'unico luogo in città attento alla sperimentazione, ve ne erano altri e va ricordata quantomeno la Fondazione Bevilacqua La Masa, anch'essa di fatto un unicum caratterizzante Venezia, in quanto spazio delegato, per statuto, alle nuove vicende artistiche in città. Essendo però la Bevilacqua preoccupata di dar conto di tutte le correnti artistiche attive, di fatto la sua programmazione aveva caratteristiche di eclettismo, che rischiava di annacquare fra la diversità e il succedersi espositivo delle varie proposte, quel che invece veniva meglio focalizzandosi nell'altro spazio galleristico. Va comunque sottolineato che la Fondazione ha ospitato alcuni degli appuntamenti più

significativi nell'ambito delle nuove ricerche, come l'esposizione "Nuovi media", curata da Guido Sartorelli e Toni Toniato, composta di "fotografie, di videotapes, di film indipendenti, di performances". La recensiva con acume Fiorello Zangrando sulle pagine de "Il Gazzettino", con un commento che sintetizza bene anche l'atmosfera di quegli anni, la condizione di fluidità e di levità della produzione artistica: "...si tratta di attività che si inseriscono in un ambito di sperimentazione, di gestualità, di scavo a livello di percezione visiva e sonora, di montaggi di materiali eterogenei. I risultati vanno analizzati e giudicati tenendo conto che non ci trova davanti ad opere in sé compiute, o comunque confezionate secondo modelli collaudati" (5 giugno 1978). Rileggere ora queste frasi, - e le moltissime altre simili che appaiono in cataloghi e pubblicazioni strutturate, ma anche in una miriade di pubblicazioni minori, in recensioni, presentazioni che restituiscono non solo o non tanto l'addensarsi in appuntamenti più compiuti di quelle ricerche, ma la pulviscolarità che le accompagna, la luminosità breve da cometa - è come immergersi in una situazione che esprimeva un bisogno di cambiamento diffuso, che cercava modi di espressione evidentemente non risolvibili nelle condizioni date. E' come se quelle ricerche esprimessero una condizione 'extraparlamentare' dell'arte, in evidente polemica verso quel che era, artisticamente (quanto politicamente), confezionato "secondo modelli collaudati" per dilatarlo, espanderlo, farlo scoppiare se necessario. In vista del generarsi di una nuova galassia dove l'espansione dell'io individuale trovasse sintonia con un 'noi' collettivo. Una nuova galassia sociale in cui l'alienazione soggettiva nelle maglie del sistema produttivo di massa potesse essere sanata, ad esempio, dal riappropriarsi delle innovazioni tecnologiche permesse dall'evolversi di quel medesimo sistema. Nell'era della diffusione planetaria della televisione il mercato dell'innovazione rende disponibile il videotape, che permette all'operatore, in particolare con la celeberrima versione Portapak della Sony, di "controllare direttamente e contemporaneamente in fase di ripresa su un monitor la qualità dell'immagine (soggetto, inquadratura, nitidezza, luminosità ect)" come sintetizzavano Sirio Luginbühl e Paolo Cardazzo nel loro "Videotapes-Arte tecnica storia" (Mastrogiacomo editore, 1980). E' anche grazie al diffondersi di tecnologie *user friendly* che la produzione artistica aveva acquisito una maggiore fluidità, una vitale instabilità, un mutevole profilo rappresentativo, così da permettere l'infiltrazione di idee e pratiche

che avrebbero potuto far cadere il 'consolidato'. Condizione di una stagione artistica, e in senso largo politica, di cui è fin troppo facile oggi ravvisare un qualche sapore di ingenuità poetico-ideologica, nella quale poteva incorrere solo chi non avesse ancora mangiato la foglia, chi si attardava a non voler capire che 'così' non sarebbe durata. Che non fosse più tempo di 'extraparlamentarismo' artistico, lo sancisce bene Marisa Vescovo nel numero 7 del maggio 1980 di "Informazione Arti Visive", periodico del sindacato provinciale lavoratori arti visive C.G.I.L., commentando la situazione generata dalla Biennale di quell'anno: "Ma è a questo punto, 1980, che la situazione si presenta incandescente, molto pericolosa; infatti sia la Biennale (padiglione internazionale), che alcune mostre allestite recentemente, sollevano problemi di fuoco per gli artisti italiani non in 'lista'. Infatti a Venezia in particolare si accredita internazionalmente l'idea che l'arte italiana degli anni '70/'80 sia stata *tout court* Arte Povera + Transavanguardia, questo in virtù delle richieste e degli accordi col mercato straniero, in particolare americano e tedesco". E indicava, con una certa perentorietà mista a lucida amarezza, che comunque andavano "assolutamente salvaguardate" le poche isole di ricerca "dalle prossime piogge di cenere". Cioè si veniva chiudendo quel '68, quando, sempre la Vescovo nel medesimo articolo, "nelle università italiane e nelle Accademie di Belle Arti, come nelle strade, venivano portati in scena Marx e Freud e le avanguardie storiche", con "una gran voglia di cambiare e svecchiare la cultura e una gran voglia di creatività".

Nelle strade si gridavano slogan e parole d'ordine. Scanditi con forza e convinzione durante le manifestazioni che attraversavano Venezia e Mestre e Marghera negli anni '70. Lungo le strade più larghe di queste ultime, a differenza delle stretti calli di Venezia, non si produceva, urlando, quel rimbombante effetto di eco che annunciava l'avvicinarsi di una manifestazione a piazza S.Marco. Anche il grigiore urbanistico della terraferma sembrava essere più consono al generarsi di spinte nuove, rispetto all'incredibile cornice storica veneziana. Mestre e Marghera erano più 'vere', nel senso che l'alienazione, l'anonimia, la violenza all'ambiente naturale erano sotto gli occhi di tutti e non vi erano 'ornamenti' che rivestissero la durezza di un vivere metropolitano. E non è un caso che si trovino a Mestre e a Marghera gli scenari dove si concretizzano i primi film underground di Sirio Luginbühl, girati nelle discariche industriali di residui tossici o

dove veniva collocata da Romano Perusini, sullo sfondo di un traffico già allora convulso, la riproduzione di uno spaesato uomo leonardesco. A braccia aperte: nell'atto di un impossibile misurare la trasformazione lungo quelle strade e ridotto perciò ad essere l'immagine di un paradossale vigile urbano. La complessità del rapporto fra naturale e artificiale veniva evidenziata da un artista di grande valore e prematuramente scomparso come Germano Olivotto, sostituendo, nel fusto di un albero, un ramo con un altro, nuovo, che di quello precedente riprendeva l'andamento, stilizzato però in vetro e luce neon, come se si trattasse di un nuovo innesto concretamente operato fra tecnica e natura. Una delle operazioni di Olivotto è stata realizzata di fronte ad uno dei luoghi simbolo della città di terraferma, il liceo classico Raimondo Franchetti. In fondo era dalla percezione delle contraddizioni che la modernità stava vistosamente producendo ai bordi della città lagunare (ed evidenziato nel lavoro degli artisti) che avrebbe potuto essere ridefinita la stessa condizione di Venezia. Non è un caso che molti dei protagonisti della vita culturale in città (basti ricordare la figura di Giuseppe Mazzariol le cui riflessioni ritornano nelle parole di alcuni dei giovani protagonisti delle esperienze artistiche di quegli anni) testimoniano come fosse il dato problematico della modernità, così contraddittoriamente in atto nella terraferma, che veniva assunto per immaginare una nuova prospettiva per la città lagunare nel suo complesso.

Dal liceo classico Franchetti, così come dalle altre scuole superiori e università del veneziano e del resto d'Italia, si usciva con sempre maggior frequenza negli anni '70, ritrovandosi a scandire slogan per un'intera mattinata. Il che implicava di solito un'afonia pomeridiana. Dalla coralità al silenzio o quasi, essendo la voce ridotta ad un sibilo. La perdita, sia pur se momentanea della voce, lasciava trapelare qualcosa di più significativo. Si insinuava il dubbio, dopo tanto urlare, di non essere più in grado di dire alcunché. Un passaggio repentino dalla coralità alla solitudine, dallo slogan al silenzio. Dall'essere insieme lungo una strada al guardare le pareti della propria stanza. Da questa condizione si diramavano due possibili percorsi: quello che dalla propria stanza portava alla sede di un partito, o di un 'collettivo', e il senso di appartenere ad un 'noi' si rafforzava ritrovando 'voce' anche se forse non più la 'propria'; oppure dalla stanza ad un laboratorio, ad un teatro, ad un'aula; insomma ad uno

spazio da agire così che l'afonia potesse essere rappresentata come condizione individuale ed esemplare al tempo stesso. Le sperimentazioni fra voce e strumento, mai suonato in modo convenzionale, sono presenti in alcune delle partiture e delle performance video-musicali di Michele Sambin. La stessa condizione dell'afonia difficilmente può essere espressa in modo più efficace che nel suo video "Ascolto", dove il performer non è più in grado di parlare, ridotto letteralmente al silenzio e all'assenza di opinioni, dalla sovrapposizione del caos informativo-mediatico durante i giorni del sequestro di Aldo Moro. Anche nelle molte esperienze artistiche in quegli anni di un compositore come Claudio Ambrosini si ritrovano analoghi momenti che lasciano emergere la problematicità della relazione fra sperimentazione artistica e pubblico, fino al punto di concepire una partitura ("Applauso") che prevedeva la sola interazione 'musicale' del pubblico stesso. Oppure, ritrovando per altra via uno dei grandi temi di quegli anni, cioè il rapporto con l'ambiente naturale, le partiture-paesaggio dove sono i versi e i suoni in natura a rappresentare, mediante piccoli inserti di nastro magnetico, gli elementi principali della composizione musicale.

Un poeta, performer e videoartista come Luigi Viola proponeva negli spazi pubblici delle istituzioni per l'arte la propria vita privata, mettendo in scena, come ha fatto a Palazzo dei Diamanti di Ferrara, la cerchia dei propri affetti famigliari, in un delicato equilibrio fra una completa esposizione dell'artista, una sua pubblica 'messa a nudo' e il riconoscimento che solo mettendo in gioco anche la propria sfera affettiva l'artista poteva proporsi come testimone di una sua essenziale diversità rispetto alla sfera della rappresentazione politica, se non anche della rappresentazione tout court. Non era più tempo di rappresentare, ma di esprimere attraverso la parola, il corpo, e la sfera affettiva l'unicità della propria dimensione privata e pubblica. Nel lavoro performativo, installativo e video di Federica Marangoni è il corpo al femminile a venire esposto mediante calchi in cera, poi sciolti e distrutti dall'artista che vi interviene con una fiamma ossidrica. Una violenza al femminile per distruggere luoghi comuni sul ruolo della donna, e sulla propria stessa immagine d'artista.

L'analitica della prossimità, del luogo e del momento come pratica autoriflessiva ricorre nei lavori fotografici di Mario Sillani, animatore della Cappella Underground di Trieste nonché un'altra delle presenze che vivificavano la situazione veneziana intorno alla

Galleria Il Cavallino. Il lavoro di Sillani scruta l'identità propria e altrui, nonché la natura del mezzo fotografico e le esperienze passate che ne hanno contraddistinto le fasi più salienti richiamandosi alle figure di Talbot, Niepce, Stieglitz. La fotografia è anche il mezzo privilegiato da Pier Paolo Fassetta. La cui ricerca sonda del mezzo ogni sua possibilità, anche quelle meno canoniche prodotte dalle alterazioni che può subire il negativo. Ed è una fotografia per altro verso attenta alle minime variazioni della luce in una stanza o su una superficie velata.

Le pareti nude di una stanza, però non sono solo le pareti della propria stanza, non sono solo il limite che definisce il proprio spazio e vissuto privati. Quel vuoto è anche, esemplarmente, tutto ciò che resta di tutte le stagioni artistiche precedenti. Il vuoto come esito di un grande sgombero, al fine sia di poter liberare spazio per altre immagini, che di poter osservare nuovamente, dopo aver fatto comunque pulizia, parte di quel che era stato sgomberato, e che avrebbe potuto eventualmente essere di nuovo ospitato su quelle pareti. Il lavoro di Guido Sartorelli è un cauto quanto attento riconsiderare quel che era stato oggetto di sgombero. Spogliare delle apparenze e dell'episodico lo spazio di Piero o di Raffaello significava scrutarne le intime strutture, la ratio, la misura. E da qui considerare se fosse o meno possibile una nuova visione razionale che criticamente si rivolgesse ad osservare lo spazio concreto della città contemporanea. Anche Paolo Patelli rifletteva, da pittore quale egli non ha mai smesso di considerarsi allora e oggi, se si desse una possibilità ancora per la pittura, dopo il grande sgombero sessantottesco. E non vi è dubbio che il suo percorso segnali bene la radicalità con cui egli ha vissuto la crisi della pittura in quegli anni, nonché il suo bisogno di ritrovare la pittura stessa, considerandola, pur sempre e nonostante tutto, come una inesauribile affermazione positiva riguardante il proprio fare e la propria relazione con il mondo. Fabrizio Plessi, della stanza, vede la finestra. Dalla finestra vede quel che caratterizza e rende unica la città in cui vive e lavora: l'acqua. L'elemento fluido per eccellenza diventa la sua pluridecennale avventura nel mondo dell'arte a scoprire come possa quella fluidità senza tempo coniugarsi con un'altra condizione fluida, attualissima, data dallo scorrere delle immagini e delle informazioni su uno schermo. Il monitor televisivo, la luce neon, i materiali nella loro purezza (la pietra, il marmo, il metallo) lungamente sperimentati negli anni '70, sono diventati gli elementi nei quali con sempre

maggior sicurezza e respiro internazionale si è espressa la sua fascinazione verso le infinite varianti di una superficie che muta e vibra continuamente.

Potrebbero incontrarsi in un'altra, diversa, stagione, quale è quella attuale, quei due percorsi a cui si è accennato e che negli anni '70 si sono diramati? Cioè il 'politico' potrebbe incontrare nuovamente l' 'artistico'? E magari con l'intento di ridefinire una nuova prospettiva culturale che fosse anche nuovo progetto per la città nel suo insieme? Perché è questa in fondo la domanda più radicale che quegli anni avevano posto. A Venezia forse più che altrove, considerando quanto l'arte abbia significato per la città e quanto significhi tuttora, essendo essa il luogo della Biennale. E la città d'altronde, non ha mai smesso di interrogarsi sul rapporto fra sé e la manifestazione artistica contemporanea più importante che essa ospita. Anche questo è un segnale che testimonia come quelle domande aperte qualche decennio fa non siano affatto, ora, prive di significato. Non si tratta dunque, attraverso un progetto espositivo, di proporre una sorta di tuffo nel passato, quanto piuttosto di dare un primo contributo ad una più ampia e articolata riflessione su cosa abbiano effettivamente rappresentato gli anni '70 a Venezia. Un avvio di lavoro che ci si augura possa venire approfondito attraverso anche altri successivi appuntamenti espositivi.

Dodici gli artisti che hanno preso parte al progetto, l'attività dei quali si è venuta definendo in quegli anni. Dodici percorsi distinti non solo nelle fasi iniziali, ma anche e soprattutto nei diversi, successivi sviluppi. Non era possibile poter rendere conto in modo esauriente di questi sviluppi. Ma nondimeno si è cercato di riproporre alcune delle opere più significative di quel periodo, e che non sono più state viste da tempo, considerando sostanzialmente l'arco temporale del solo decennio in questione, con rari sconfinamenti ante e post qualora vi fosse una esplicita indicazione dell'artista. Per la presente pubblicazione, proprio per mantenere il carattere di una riflessione aperta a successivi sviluppi, si è scelto, rispetto alle consuete schede critiche, di restituire nella maggior parte dei casi, la voce agli artisti stessi, mediante recentissime interviste, poi riscritte e da loro verificate. Così è stato fatto per Ambrosini, Fassetta, Luginbühl, Marangoni, Patelli, Sambin, Sartorelli, Sillani Djerrahian, Viola. Per Germano Olivotto, scomparso nel 1974, si è riproposto un testo di

Ernesto Luciano Francalanci, che ricorda l'amico artista con l'affetto e l'intelligenza di chi quegli anni li ha vissuti con piena partecipazione critica. Fabrizio Plessi non era in grado, per il sovrapporsi dei suoi impegni all'estero, di rilasciare e poi rivedere un'intervista ex-novo e dunque la sua pagina è stata ricavata da suoi testi già editati, ma di non facile reperibilità. Romano Perusini ha preferito proporre una sua breve nota, scritta per l'occasione, e indicare altri passi per lui significativi di suoi precedenti scritti.

(Testo del curatore, dal catalogo editato per la mostra)

