

Una generazione intermedia

Percorsi artistici a Venezia negli anni

,70

Federica Marangoni
Volo impossibile, 1982
video-performance
Nuovo Museo degli Eremitani
Padova



Cara Federica, vorrei chiederti qualche notizia sulla tua ricerca negli anni '70, quando il tuo stesso percorso si è venuto aprendo.

Va considerato prima di tutto che non c'è stata alcuna possibilità di dare alla situazione artistica in città in quegli anni, una qualche visibilità analoga a quella di correnti come l'Arte Povera, e da questa relativa mancanza di visibilità bisogna partire. Vi è stata comunque di certo una concomitanza di persone che a Venezia, e più ampiamente nelle Venezie, ha dato origine ad una ricerca imperniata in particolare sulla video arte.

Dunque è il video secondo te il punto intorno a cui verteva la ricerca allora?

Il video è stato molto importante. Poi per quel che mi riguarda in particolare anche il lavoro sulla luce, sul neon. Per me l'elemento determinante di quegli anni che vanno fra il '68 e il decennio successivo è stato lo scatenarsi della ricerca sui nuovi materiali, e dunque anche il video.

Materiali inusitati, diversi, in una sperimentazione che metteva in gioco un modo lieve di trascorrere da una soluzione all'altra.

Chi allora aveva capito quel che si veniva cercando e facendo è stato Giuseppe Mazzariol, il quale mi ha invitato, avevo sì e no trent'anni, a continuare questo mio sperimentare con la luce, con la plastica, di un tipo ora comunque fuori produzione, con il plexiglas, con i poliesteri, con le cere che avevano dentro dei filamenti elettrici. Si trattava di una ricerca a suo modo di vedere coraggiosa, anche perché non è che poi ci fosse un qualche riscontro di mercato. *La strada* ad esempio un lavoro che avevo presentato al Centro Apollinaire di Milano nel 1970 era una installazione, o meglio un ambiente sensoriale multimediale, che ho creato usando simultaneamente: perspex per le sagome; un filmato proiettato sul pavimento, il quale a sua volta era in materiale soffice e disegnato con strisce pedonali; la luce di Wood. E il sonoro costituito da un nastro registrato con una voce continua e insistente che ripeteva il monologo *La Strada* scritto da Fabio Mataloni. Questo era il testo: "Ascolto il passo del passatore / passanti passano passeggiando. / Siepe di passi: unico corpo passante, / mille teste, / uno stesso unico passo. / Ascolto il silenzio / della strada nuda, / lasciata. Mia./Nostra di uomini ritrovati. / Per poco. / Tra i detriti. / Il silenzio! Costruiamo necropoli / striate di bianco./ Rotoliamo perfetti, / siepe di ruote univoche:/ la nostra grande strada / non ha più curve". Certo se avessi continuato esclusivamente il lavoro che venivo comunque facendo sul vetro mi sarei certamente ricavata una mia nicchia di produzione dai risvolti forse più interessanti dal punto di vista economico. Ma ho preferito non continuare in questa direzione, e anche quando il vetro ritornerà nei miei lavori degli anni seguenti, è sempre all'interno di una logica concettuale, di ricerca e sperimentazione.

Le silhouette in perspex se non erro erano ricavate dalla tua figura. È un aspetto che vorrei poter approfondire, perché mi sembra prepari quello sviluppo verso la performance che proprio negli anni '70 assumerà per te una importanza e una centralità precisa. E che influenzerà anche il tuo lavoro con il video.

È certamente vero che per me la *performance* rivestiva allora un ruolo molto rilevante. Il mio lavoro sul corpo penso francamente avesse da dire qualcosa in più, e di diverso, rispetto a quella rivisitazione di tematiche femminili e femministe, che è stata presentata alla Biennale diretta da Maria De Corral e da Rosa Martinez nel 2005. È chiaro che quando mi sento dire che poco o nulla è stato fatto a Venezia in quella direzione, la cosa mi lascia con l'amaro in bocca. Senza nulla togliere alle Guerrilla Girls, ma insomma nel 1980 io ero stata invitata al MOMA con una mia *performance*. Vediamo però di ricostruire i precedenti. Il tutto si origina da un lavoro del 1975, il *Corpo ricostruito* che aveva come suo elemento principale un piccolo mobile che portavo sulle spalle, l'*Armadio dell'Ambulante*. Si trattava di un vero e proprio armadietto, che avevo fatto fare da un artigiano, con sportelli e cassettini, sul modello degli armadi dei venditori ambulanti che percorrevano le piccole città friulane e venete negli anni del secondo dopoguerra, e che contenevano bottoni, lacci, filo da cucire: insomma il necessario per i lavori domestici fatti dalle donne di casa. Sempre rispettando l'uso di quel tempo, insieme all'armadio vi era anche un piccolo tappeto che veniva utilizzato per disporre la mercanzia. Io me ne andavo in giro per Venezia, con questo armadio sulle spalle, aprivo poi il tappeto e vi disponevo i calchi delle parti del corpo, un corpo femminile, ricostruendo una prospettiva del corpo disteso che ricordava Mantegna. Insomma il corpo fatto a pezzi e messo in vendita. Ho prodotto anche una cartella di grafiche con testi di Roberto Sanesi e introduzione di Toni Toniato. I testi di Sanesi, bellissimi, richiamavano l'uso originario dell'*Armadio dell'Ambulante*: "(Donne, donne!), e così procedendo / si portava sulle spalle il peso / - stringhe, bottoni, nastri, ecc.-/ della grazia femminile, / inconsapevole Adamo. // Ho lavorato più volte con Sanesi, persona squisita, coltissima e disinteressata. Le fotografie della *performance* le ho esposte di recente, su grande formato, a New York.

Fra i critici di allora, Mazzariol lo hai già ricordato, però tu avevi un rapporto privilegiato con Pierre Restany...

La prima occasione di incontro con Restany risale sempre al periodo 1969-1970. Era lui il curatore dell'installazione al Centro Apollinaire: lo conosco dunque quando già stavo sviluppando un mio percorso fra luce, materiali e aspetti installativi come ti dicevo poco fa. Forse merita riportare un suo brano di commento a quel mio lavoro. È anche un modo per ricordare un'amicizia fra di noi, che, come lui ha scritto nel testo *Elettronica: madre di un sogno umanistico* dedicatomi nel gennaio 2002, durava da più di trent'anni. "Quel che mi lega a Federica Marangoni è la continuità di un percorso della memoria esistenziale sviluppatosi in perfetto sincronismo con la globalizzazione della cultura urbana, che ha costituito il maggior punto d'impatto del mio pensiero teorico e pratico". Restany mi vedeva in qualche modo in linea di continuità con il Nouveau Réalisme da lui fondato "sotto il segno dell'affermazione della natura moderna: una natura urbana, industriale, mediatica". L'anno successivo un altro momento d'incontro con Restany è stato in occasione della presentazione di una mia opera, *La Bricola*, all'Eurodomus. Giò Ponti mi aveva chiesto di studiare un progetto, un'installazione, per l'entrata della manifestazione fieristica, assai im-

portante, di architettura e design che si svolgeva a Torino. Ho proposto e realizzato una sorta di 'gigantobricola', con elementi in plexiglas e illuminazione che segnava l'ingresso dell'Eurodomus. Più tardi su quel modello ho prodotto effettivamente anche una serie di lampade per una ditta veneziana. Questa produzione più legata al design, mi ha aiutata negli anni a sostenere la stessa ricerca artistica. Ci si dimentica come quest'ultima, in particolare se si tratta di sperimentazioni su nuovi materiali, ha dei costi non indifferenti! E soprattutto richiede una condivisione di intenti con le persone che possono aiutarti a realizzare le tue cose. Senza la collaborazione di artigiani esperti e disponibili a sacrificare del loro tempo, extra lavoro, per seguire un tuo progetto, non si realizza alcunché. Al 1974 risale invece un mio intervento performativo e urbano. Alla galleria La Chiocciola di Padova: *100.000 ballons bleu pour un ciel urbain*, quando ho lasciato andare in cielo moltissimi palloncini. E Restany vi rivedeva, non a caso dal suo punto di vista, una relazione con la famosa azione-spettacolo di Yves Klein a Saint Germain des Prés, per una sua mostra da Iris Clert. A quella azione-spettacolo sarebbero seguite le *Antropometrie* del 1960. Secondo Restany il mio lavoro rovesciava l'ordine della progressione. I miei palloni blu "annunciavano i rituali del corpo" ai quali sarebbero seguite "le serie dedicate all'energia immateriale e ai suoi effetti metamorfici". E penso sia un'osservazione non solo di un amico, ma di una persona che sapeva cogliere davvero con precisione aspetti e sviluppi del mio lavoro.

La performance continua a ritornare nel tuo lavoro durante tutti gli anni '70 e almeno fino al 1980. E vi sono altri appuntamenti in cui il tuo lavoro si incrocia con quello di Restany. Restando a Venezia vanno ricordate due manifestazioni realizzate a Palazzo Grassi.

Collaboro con Restany per l'organizzazione di *Venezia-Revenice* nel 1978, e ne realizzo il catalogo. L'anno successivo vi è *L'arte della Performance* organizzata da Glusberg, allora direttore argentino, del museo d'arte moderna di Buenos Aires, che scriveva saggi e libri di architettura, sulla *performance* ecc. Glusberg era entrato in contatto con Angiola Churchill direttrice della New York University, con cui allora collaboravo; poi ha contattato Lola Bonora, che si occupava del Centrovideo Arte del Palazzo dei Diamanti a Ferrara, e faceva il corso di video per l'NYU e così ha potuto proporre in più sedi, fra cui appunto Palazzo Grassi, *L'arte della Performance*, formalmente organizzata dalla New York University e dal CAYC di Buenos Aires.

Alla mostra ho partecipato con un'opera che continuava e riprendeva il lavoro del 1975, basato sui calchi delle parti del corpo presi da statue classiche, ad eccezione delle mani e della faccia che erano miei, solo che ora erano fatti in cera e non più in poliestere. Questi calchi, nell'installazione a Palazzo Grassi, venivano posti su un tavolo con piastra riscaldata e dunque tu assistevi al progressivo sciogliersi delle parti del corpo. Io acceleravo questo processo di scioglimento e lo rendevo ancora più espressivo, utilizzando una espressiva e drammatica pistola con fiamma ossidrica. Si trattava dell'installazione multimediale e performativa *The Box of Life* di cui avevo realizzato una versione nel 1978 a Ferrara nella Sala Polivalente di Palazzo dei Diamanti e poi, nel medesimo anno, all'*Artists Space* di New York con il titolo *In Loving Memory of Art*. Il testo che avevo scritto in quell'occasione credo sia ben esemplificativo di quel che intendevo: "In un mondo in disfacimento e decadenza, l'artista diviene memoria filtrante del concetto di arte del passato. Egli segue i suoi fantasmi, si affanna e si consuma nella ricerca di un adattamento storico. Ma altri verranno, perpetuando la necessità di ricercare una nuova realtà dell'arte".

Per questo durante la performance usavi una maschera trasparente? Se non ricordo male anche il pubblico era invitato ad indossare una maschera.

Sì, e lo si vede nel film che ho realizzato per il Centro di Ferrara nel '78, dove avevo coinvolto molte persone nella realizzazione della performance indossando le maschere da me preparate. Questo film l'ho presentato in diverse occasioni, fra cui quella al Moma nel 1980, insieme alla *performance L'interrogatorio*.

Potresti chiarire in cosa si concretizzava L'interrogatorio?

Sostanzialmente si collegava al lavoro *In Loving Memory of Art*. Lì l'installazione era completa solo quando i calchi di cera erano definitivamente sciolti, fino a creare sulla lastra metallica un nuovo lavoro. Che veniva firmato, indicando luogo, ora e data dell'evento. Per *L'interrogatorio*, tenevo, immobile davanti alla faccia una copia in cera del mio viso con un elettrodo all'interno che la consumava lentamente, mentre una voce metallica da una registrazione, mi poneva domande pressanti sull'Arte e sul perché del operare dell'artista. Poi mi alzavo e bruciavo, sempre con la fiamma ossidrica, la superficie rivestita di cera di un quadro, o meglio il simulacro di un quadro: sotto alla cera che si scioglieva appariva poco alla volta la parola ART. Che era tutto quel che restava, de *L'interrogatorio*. La testimonianza finale di un artista destinata agli artisti che sarebbero venuti dopo.

New York, Ferrara, Venezia. Ma anche Padova è stata un luogo privilegiato per la realizzazione di tuoi lavori in quel decennio.

A Padova è stato importante in questo senso, considerando anche i suoi interessi, Sirio Luginbühl. Abbiamo spesso lavorato insieme. Ricordo in particolare, visto che mi pare sia questo aspetto del mio lavoro che ti preme focalizzare, un'altra performance. O meglio una *video-performance* del 1982 *Il volo impossibile* portata prima a Palazzo dei Diamanti e poi al Nuovo Museo degli Eremitani a Padova. Era legata al tema delle farfalle – sempre sulla figura della farfalla, nel 1980-81-, ho realizzato un videogame d'artista. Avevo realizzato farfalle in vetro in carta e in cera e piombo, stavano su di un prato artificiale, tutt'intorno a me e durante la *performance* le rompevo a martellate, le bruciavo e inchiodavo. Fare a pezzi le farfalle, come era stato fatto a pezzi il corpo. Avevo in qualche modo una mia idea sul rapporto fra arte e ambiente. Nel video presentavamo prima delle immagini di farfalle reali, con una voce che ne declamava con tono stentoreo il nome scientifico in latino e poi le riprese di me mentre distruggevo le farfalle.

Vi è non di rado un elemento di distruttività nel tuo lavoro...

E di provocazione, anche se non certo cercata o gridata. Immagina quando la *performance* veniva effettivamente eseguita dal vivo, con il pubblico intorno, in una Padova di borghesi ben pensanti. Rispetto alla più consueta produzione di quadri ad olio c'era chi arrivava a compatire mio marito! All'interno di quel cerchio di persone, il gesto ripetuto, il rumore del martello che si schiantava sulle farfalle. Che si ricostituivano sui quattro monitor posti sul pavimento, ai bordi dello spazio utilizzato della performance. Distruggere e ricostruire è il ciclo della vita, come in una grande installazione video, realizzata alcuni anni dopo a Madrid, dove ho eretto una torre di 60 monitors che simultaneamente mostravano un filmato di esplosione e ricostruzione lenta degli schermi stessi. Le riprese del filmato le ho fatte a Milano utilizzando una sfera da demolizione edile che schiantava una lastra di vetro, con una cinepresa da 4000 fotogrammi al secondo. Ora si farebbe semplicemente con una simulazione a computer.

Federica Marangoni

Nasce a Padova nel 1940, vive e lavora a Venezia

