

# Una generazione intermedia

Percorsi artistici a Venezia negli anni

# ,70



## Claudio Ambrosini

*Una ipotesi espositiva sugli anni '70 che nasce essenzialmente da conversazioni durante le quali il gruppo delle persone invitate si è per così dire 'auto-formato'. Non è stata questione di scelte, come se il curatore si fosse trovato di fronte a molte opzioni e avesse optato per alcune. Non è così, piuttosto si è generato una forma di reciproco riconoscimento...*

Di fatto un nucleo di persone con provenienze diverse, ma probabilmente con interessi e sensibilità comuni, si è ritrovato alla metà degli anni '70 alla Galleria del Cavallino. Lì c'era un gallerista appassionato e disponibile come Paolo Cardazzo e soluzioni logistiche – macchine, ma non solo; anche collaboratori come il cameraman Andrea Varisco – ed è stato questo, più che i presupposti teorici, a fare da catalizzatore. Si è creata una “atmosfera”, che è diventata progressivamente contagiosa, “elettrica” e si è trasformata in terreno fertile.

*Di quella situazione tu hai fatto parte in modo rilevante. Così come rilevante è stato il tuo lavoro che attraversava diverse soluzioni, avendo sempre al centro comunque la sperimentazione e la ricerca musicale. Ed è da tempo che molte tue opere pur essendo state esposte e avendo avuto allora riconoscimenti precisi, non sono state più viste.*

La mia impressione è che vi fosse un insieme di giovani di grande talento e molto caratterizzati individualmente. Per questo non si poteva parlare di un ‘gruppo’, oppure di qualcosa di simile ad un ‘ismo’, perché la differenza fra le diverse ricerche e soluzioni era marcata. Persone dall'identità ben delineata dal punto di vista artistico ma capaci di non creare mai situazioni di prevaricazione. Eravamo invece sempre piacevolmente sorpresi, nel vedere l'uno i lavori dell'altro.

Ciò che ha permesso un accordo di fondo quindi non è stata l'omogeneizzazione delle opzioni stilistiche, quanto il loro rispetto. Era qualcosa di spontaneo e sorgivo, che ha fatto in modo che delle persone collaborassero fattivamente. La mia ricerca ha incrociato quella di Sambin, per esempio, con cui del resto avevo avuto delle esperienze anche prima, quando non avevamo ancora vent'anni: al Teatro Universitario di Ca' Foscari, per il quale tra l'altro ho composto la prima opera rock italiana, nel 1970 (ispirata alla *Waste Land* di T. S. Eliot), e in cui lui ha suonato; e poi all'UIA, dove c'erano personalità come Buckminster Fuller, Mario Deluigi e altri.

Come forse saprai, vi sono anche vicende personali e familiari nel mio avvicinarmi iniziale all'arte. Sono figlio di un pittore, e mio nonno materno era uno scultore che, fra l'altro, ha fatto alcune delle statue che sono sulla facciata della Chiesa di San Salvador a Venezia. E anch'io avevo cominciato con la scultura, e da bambino ho pure ricevuto un piccolo premio dall'allora patriarca di Venezia, Giuseppe Roncalli, avendo fatto un piccolo *Cristo con la croce*. Poi da adolescente, quando avevo già cominciato a studiare musica, avevo trovato un modo per procurarmi qualche soldo d'estate, facendo lo “scattino”. Si scattavano le fotografie, si correva a stamparle, e poi le si proponeva alle persone ritratte. La fotografia, come più tardi il video, continuano tuttora ad interessarmi.

Comunque avevo capito che era la musica che mi premeva, ma quel che venivo componendo era di difficile se non impossibile assimilabilità in un contesto musicale propriamente detto, mentre era molto bene accetto nelle gallerie d'arte, dove si venivano sperimentando le prime *performances*, la *Land Art*, la *Body Art*. Da questo punto di vista la musica era indietro, persa in problemi tipo consonanza-dissonanza, serialità-aleatorietà e così via. Si parlava poco di suono, di spazio, di “colore” fonico, di universi sonori paralleli, ancora da scoprire... Comunque io leggevo molto, per esempio i libri di Dorfles, e seguivo con attenzione l'arte contemporanea, in particolare proprio al Cavallino, dove già mio padre aveva esposto. Era una galleria assai aggiornata ed era fornita di riviste d'arte internazionali e di nuovi libri, per lo più in inglese. C'era anche Gabriella Cardazzo, che viaggiava frequentemente e contribuiva all'aggiornamento. Entrambi, lei e Paolo, “sapevano” ed erano in grado di intuire, di capire la novità di quello che veniva loro proposto.

Lì ho cominciato a lavorare sistematicamente con il video. Dal 1976 al 1979 ne ho realizzati una ventina. E, come dicevo, nel mondo dell'arte ho trovato molta più disponibilità ad accettare proposte musicalmente eterodosse.

Erano gli anni della performance, del concettualismo. Così è nello spazio della galleria d'arte che ho potuto proporre uno dei miei primi pezzi: per flauto, clarinetto e piante, cioè vegetali immersi in un liquido colorato che – avevo scoperto – producevano suono: dopo l'immersione, il lento assorbimento dell'acqua da parte della pianta veniva amplificato con dei microfoni che ne captavano i gorgoglii, fatti di frequenze acutissime. Sembrava musica elettronica, assolutamente! E su questi suoni poi intervenivano flauto e clarinetto: la Natura (delle piante) “accompagnava” l'Artificio degli strumenti.

*Dunque maggior disponibilità degli spazi espositivi nell'accettare proposte musicalmente spinte.*

Nel mondo musicale vi erano delle compartimentazioni ben definite. Quando parlavo di progetti, come quello a cui ho accennato, gli organizzatori musicali mi ascoltavano piuttosto scettici. La ‘Musica Contemporanea’ allora era il Primo Novecento o Darmstadt: era Schoenberg e la dodecafonia, o Webern e lo strutturalismo o Cage e l'aleatorietà. Oppure i grafismi, sviluppati da Bussotti... Invece nelle gallerie vi era molta più curiosità e disponibilità (e in effetti anche i minimalisti americani, come Reich, o Glass, o Palestine, hanno cominciato in un contesto simile. Alla galleria The Kitchen, a New York, per esempio).

Comunque nel 1979 ho portato a compimento questo doppio aspetto del mio lavoro: mi hanno invitato alla mia prima Biennale Musica come compositore e lì ho deciso di presentare un'opera del '73, *Solo/Tutti*, per strumenti e circuito audio e video con *direttore d'ascolto*. Avevo cioè pensato ad una nuova figura, da aggiungere al tradizionale direttore: il *direttore d'ascolto*, per il pubblico. Pensavo cioè che anche l'ascoltatore dovesse essere indirizzato, ‘diretto’ nell'ascoltare, per aumentare la sua partecipazione e il suo godimento della musica. Il “direttore d'ascolto” – io, in quella prima occasione – era fuori scena, inquadrato da dietro le spalle da una telecamera che ne riprendeva i movimenti della testa, le rotazioni a sinistra o a destra e l'uso delle mani per schermare

o convogliare il suono verso le orecchie. C'erano poi dei monitor piazzati tutto intorno al pubblico, e questi movimenti del capo verso le diverse sorgenti sonore poste sul palcoscenico indicavano agli ascoltatori dove e come orientare l'attenzione, così come si orienta lo sguardo nell'osservare un'opera d'arte. Non l'avessi mai fatto: il risultato furono due intere colonne assolutamente distruttive su *Il Gazzettino*, che paragonavano il lavoro alla pubblicità della brillantina per capelli!

*Diversa, dicevi, la situazione nella Galleria del Cavallino, perché vi era un passaggio di artisti internazionali di alto livello, dovuto anche alla collaborazione di Maria Gloria Bicchieri, con la quale lavorava in quegli anni Bill Viola.*

I nostri video giravano molto, dopo un anno erano già invitati a Parigi, Londra, Toronto, Ginevra, Washington, Basilea, Barcellona e ottenevano giudizi molto positivi: mi avevano addirittura offerto una *position* come docente in Australia; o venivano usati come esempio da Douglas Davis nelle sue lezioni presso le università americane. Qui invece era dura, con articoli come quello citato che potevano non solo demoralizzarti ma rovinare un destino che muoveva i primi passi: per la rabbia ho perfino pensato di smettere del tutto con la musica e di dedicarmi completamente alla video-arte. Ma ho deciso di continuare: volevo offrire ulteriori "occasioni" a quel tipo di giornalismo e mi sono dedicato interamente alla ricerca musicale!

*Oltre alla sperimentazione e alla composizione musicale e al video, per i tuoi progetti utilizzavi anche altri media?*

Utilizzavo la fotografia, il segno, il collage e ho prodotto molti lavori che dovei riordinare, cosa che faccio saltuariamente in occasione di partecipazioni a mostre. Alcuni materiali video dovrebbero anche essere all'Asac, tra cui proprio un video-*Ritratto*, che ho fatto a Maria Gloria Bicchieri.

*Il tuo lavoro video ha spesso a che fare con aspetti di tipo performativo.*

I miei video sono sostanzialmente di due tipi: riprendono azioni in cui il suono è indagato o rivelano, attraverso un'azione sonora, alcune caratteristiche del video stesso inteso come processo di generazione di immagine, come tecnologia con delle caratteristiche proprie ed uniche. Non sono mai "riprese di un concerto" o "video musicali", come i *video-clip* della musica rock perché queste sono cose che si possono fare anche con la cinepresa, sono dei "film". Io pensavo invece che il video, con le sue caratteristiche intrinseche (il tempo reale, la possibilità della sovraincisione, la scansione del *video-beam* sullo schermo che permette ai nostri occhi la lettura delle immagini, ecc.) dovesse produrre un linguaggio a sé. Esattamente come il cinema, che ha saputo svilupparsi in maniera completamente diversa dal teatro. Io credo che ogni medium debba produrre un linguaggio diverso. Il video, come processo, ha caratteristiche uniche e io pensavo che il mio lavoro dovesse contribuire a renderle evidenti; un po' come quel disegno di Escher in cui ci sono due mani che si stanno disegnando l'un l'altra. Tra i miei lavori: *Video Music*, *Video Canon*, *Video Sonata*, *Audioidentikit*, *Light Solfeggio*, *Zoom*, appartengono a questa categoria; invece *Christmas Carol*, *Tocco, n. 1, 2, 3*, *Taperecorder Suite*, *Wind Orchestra*, *Istra Suite*, *Aria* sono azioni sonore.

*Puoi fare un esempio, raccontandolo più in dettaglio?*

In *Light Solfeggio*, solfeggio con la luce, del 1977, la telecamera inquadra semplicemente la mia mano e un interruttore della luce. Le mie dita cominciano a spegnere e ad accendere l'interruttore secondo dei ritmi musicali che vanno dal semplice (e lento) fino al complesso (e velocissimo). Questa accelerazione produceva sul *vidicon* (la "retina" della telecamera) prima un effetto stroboscopico, poi una riduzione progressiva della luminosità fino al buio totale. La tecnologia delle telecamere dell'epoca non arrivava infatti a fissare alternanze di luce superiori ad una certa velocità o, detto in altri termini, più c'era ritmo, meno c'era immagine. Era una piccola scoperta visiva, "dimostrata" attraverso un atto musicale.

*Il video non si limita cioè a narrare un accadimento o un'azione, ma mostra le proprie caratteristiche costitutive. Una sorta di ontologia del mezzo.*

Esattamente. In questo io vedo un'analogia con il Mito greco. Che narra sì un avvenimento, per esempio la vicenda di Edipo, ma fa emergere anche la condizione universale, l'archetipo psicologico che quella storia incarna e chiarisce. E dunque anche per me si trattava non solo di usare il mezzo per narrare qualcosa, ma di comprendere e rivelare la natura dello strumento che stavo usando.

*Anche alla Bevilacqua avevi presentato un lavoro complesso, di ispirazione sempre musicale, reso come un'installazione agita performativamente: la stanza di Chopin.*

*La camera di Chopin e George Sand a Maiorca*, del 1975, era pensata per una delle stanze superiori alla Galleria Bevilacqua La Masa in piazza San Marco, che avevo avuto a disposizione per una mostra personale.

Per l'occasione avevo recuperato un letto d'epoca da mia nonna. Sul letto avevo posto un magnifico copriletto ottocentesco, di merletto bianco, e su questo avevo "ricamato" degli spartiti di Chopin, con fili neri tesi a mo' di pentagramma e dei piccoli nodi a rappresentare le note musicali. Dietro il letto c'era una tenda, a schermare la finestra della stanza, e su questa invece i pentagrammi erano "ondulati", realizzati in modo di dar la sensazione di star prendendo il volo. A terra infine c'era un tappeto fatto di "frammenti stracciati" di lettere manoscritte di Chopin, lettere d'amore scritte con l'inchiostro (qua e là macchiate di lacrime) e con calligrafia ottocentesca, su una carta ingiallita ad arte. In un angolo c'era anche un pianoforte "compresso a pavimento": una fotografia a grandezza naturale di un pianoforte a coda (presa perpendicolarmente dall'alto) e stesa a terra. Sulla tastiera si intravedevano ancora delle impronte digitali, forse di Chopin... L'ambiente era poi illuminato con luci di Wood, la luce nera che rende fosforescente tutto ciò che è bianco, come i bigliettini sulle pareti che indicavano la presenza di altre finestre, quadri, specchi o altro mobilio e i percorsi - tracciati col gesso sul pavimento - che immaginavano il deambulare di Chopin, malato di tisi, nella sua stanza, con George Sand al suo fianco. Questi tracciati/tragitti venivano poi "eseguiti" effettivamente da due performer (Donatella Nisianakis ed io) che impersonavamo i due protagonisti.

*Vi sono stati altri tuoi interventi in Bevilacqua o in altri spazi, sempre relativi ad una dimensione spaziale e performativa?*

Un lavoro, del 1977, si intitolava proprio *B.E.V.I.L.A.Q.U.A.L.A.M.A.S.A*, 10 lettere, posto all'ingresso dello spazio espositivo, era costituito da una sorta di altare con due grandi fotografie ritraenti i busti ottocenteschi di Felicità Be-

vilacqua La Masa e di suo marito – busti che sono al Museo di Ca' Pesaro – e un magnetofono dove avevo registrato con la mia voce i molti modi possibili di leggere le sillabe che compongono il cognome dei “genitori” della Fondazione. Erano quindi una dozzina di variazioni sulla pronuncia di “Bevilacqua La Masa”, come per esempio: “Bevi là! Qua la massa!” (cioè: qui uccide).

Un altro lavoro, *Suonare la città*, del '78, che aveva a che fare sia con la *performance* che con l'*happening*, era un “percorso” in vaporetto che partiva dalla stazione di S. Lucia e, attraversando l'intera città, arrivava fino in galleria dove c'era il pubblico ad attendere il *performer*. Io, dal vaporetto in Canal Grande registravo tutti i suoni della città mentre varie radio libere – che allora erano strutture semicasalinghe e disponibili – a loro volta mandavano in onda dei suoni che avevo loro fornito, secondo una precisa sequenza: uno “spartito per radio”. Coprivano ciascuna una piccola area e io col vaporetto attraversavo non solo Venezia ma anche la “scacchiera virtuale” delle loro onde magnetiche.

*Avevi accennato in precedenza alla composizione di una 'prima opera rock italiana'. Potresti parlarne?*

Questo che vedi qui è il *longplaying*, prodotto dalla CBS, la Columbia Broadcasting Society, nel 1971, ma il lavoro è dell'anno prima, interpretato dal gruppo rock che avevo creato per l'occasione, il Venetian Power; nome che voleva richiamare il Black Power, il movimento che difendeva i ghetti americani. Auspicavo cioè che Venezia ritrovasse la propria identità e la nascita di una forza, che difendesse la città lagunare da chi la stava distruggendo. La copertina è di Ludovico De Luigi e le sue immagini di una Venezia devastata (che venivano anche proiettate durante lo spettacolo) rappresentano bene quale fosse il contenuto dell'opera, che era ispirata alla *Waste Land* di Eliot. Però, non avendo i suoi eredi concesso l'uso del poema per un'opera rock, lo abbiamo dovuto cambiare in *The Arid Land*, e ho dovuto anche rielaborare alcuni testi, o scriverne di nuovi. L'opera è stata eseguita dapprima al Teatro universitario di Ca' Foscari con enorme successo (l'ultima sera l'abbiamo bissata da capo a fondo!) e poi al Teatro di Palazzo Grassi, dal *Venetian Power - Teatro Plurimo*, il gruppo di teatro musicale che nel frattempo avevo fondato. Poi, con il titolo di *La città*, è stata rieseguita anche alla Basilica di Massenzio a Roma, con tremila spettatori. A quel punto si trattava di iniziare una tournée semestrale e proseguire professionalmente su quella strada, ma io volevo dedicarmi alla musica contemporanea e ho deciso di chiudere subito quella esperienza.

L'opera era composta di canzoni, che sono registrate nel disco, e di momenti di musica molto lacerata, distorta che non sono stati inclusi. I costumi li abbiamo fatti all'UIA. C'erano anche dei momenti danzati, ma a me non piacevano le movenze affettate dei ballerini, né quelli classici né quelli rock o jazz, e avevo quindi scritturato una coppia di ginnasti, che facevano una danza molto astratta, vicina agli esercizi di corpo libero. Il soggetto era comunque la città, per antonomasia, ed era già una metafora tragica della situazione di Venezia, oggi evidentissima.

*Se permessi vorrei leggere il testo di presentazione del lavoro alla Basilica di Massenzio nel 1972: per la manifestazione Roma Pop '72.*

*“La Città è uno spettacolo fantastico di suoni, immagini, canti, proiezioni, danze, mimi recitativi e a solo. Una sequenza di riti che narrano il ciclo vitale del nostro pianeta dalla creazione del mondo alla crisi attuale della so-*

*cietà. Venetian Power – Teatro plurimo. L'opera è interpretata da una trentina di ragazzi. Un'opera rock ispirata al dramma della città lagunare”*

A pensarci oggi mi rendo conto che alcune delle intuizioni di allora hanno continuato a riaffiorare nel mio lavoro. Per esempio: la prima canzone dell'opera rock del 1970 si intitolava *Quando Dio inventò il mondo*. Ultimamente ho composto un ciclo di tre opere liriche, di cui la prima – commissionatami nel 2002 dal Festival di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia – ha per titolo *Big Bang Circus*. Quasi un'ulteriore riflessione – con altri mezzi, con altro linguaggio e spero con altra maturità – sullo stesso tema: il mistero dell'origine.

*Dunque negli anni '70 vi sono già gli elementi del tuo lavoro futuro. E nei lavori su carta di quegli anni, sono così chiare le intersezioni fra pratica musicale – penso alle partiture frammentate – e pratiche visive.*

La maggior parte dei lavori su carta vengono dopo la chiusura della compagnia di teatro musicale. Intorno al 1973, ho prodotto molti lavori di impronta concettuale incentrati sull'idea di “attimo relativo”. Cioè delle musiche, dei fulminei magmi sonori che duravano un istante e che accadevano – quasi cadevano – ponendosi “in relazione a...” Come una sorta di spada di Damocle sonora: qualcosa che ti capita inaspettatamente, mentre stai facendo altro. C'erano *Attimi relativi* ad una data (anche del futuro), ad un luogo e perfino ad una composizione di un altro autore. Il progetto era questo, per esempio: si sta suonando un brano di Mozart, alla Fenice, e l'orchestra suona improvvisamente un agglomerato sonoro violentissimo che ‘cade’ dentro al pezzo classico, lo ‘ferisce’ proprio come un ‘taglio’ di Fontana squarcia la tela introducendovi un'altra dimensione.

In altri casi l'*Attimo relativo* capitava nel nulla, dopo un vuoto, un lungo silenzio, che faceva parte dell'opera. Quando la composizione aveva inizio il pubblico non aveva idea di quando l'*Attimo* programmato si sarebbe manifestato. L'attesa poteva protrarsi anche per minuti e questo induceva un'attenzione, una tensione, un desiderio di ascoltare. Poi la musica si concretizzava come un flash di un secondo o due, come un brivido o una visione inafferrabile. Un'epifania fonica.

Da quest'idea, dell'istante musicale, scaturisce poi, nei lavori su carta, quella della ‘compressione’ fisica in un istante, rappresentato da frammenti di pentagrammi di due o tre centimetri, o in altri modi. Compressione resa visivamente anche altrimenti: per esempio da un pezzetto di nastro magnetico incollato sul foglio e sporcato magari da una lieve traccia di sangue. Un frammento di registrazione che forse contiene – “compressa” – la tragedia narrata in un'opera intera, come *Il crepuscolo degli dei* di Wagner, o l'urlo di una donna che partorisce o il grido di un patriota risorgimentale, ucciso in una calle veneziana...

In altri lavori – ancora derivati dall'idea di compressione, ma più vicini ad una pratica scultorea – adoperavo dello spago su cui facevo dei nodi e poi incollavo ad una estremità per lasciarlo poi pendere sulla carta, suddivisa in un'area bianca ed una nera, come i tasti del pianoforte. Nodi come resti immaginari di una musica perduta, quasi calcificazioni che affiorano su una traccia, ormai pressoché invisibile, di rigo musicale. La musica è apparsa, per un attimo; ciò che ne rimane è solo la sua ombra, il suo fossile.

*Claudio Ambrosini*

*Nasce a Venezia nel 1949, vive e lavora a Venezia*

**Claudio Ambrosini**

La camera di Chopin e George Sand a Maiorca, Progetto, 1975  
tecnica mista, 100x70

Flauto dolce soprano, 1977  
tecnica mista, 100x70



