

Una generazione intermedia

Percorsi artistici a Venezia negli anni

,70

Guido Sartorelli

Nascita sviluppo e morte dell'illusione, 1976
stampe fotografiche e tecnica mista, 180x300



La situazione a Venezia che si viene generando negli anni '70, anche se non si esprime in un raggruppamento, in un nucleo definito di artisti, quale era stato lo Spazialismo, pur sempre esprime delle affinità, delle attenzioni fra gli esponenti di una nuova generazione che non saranno poi più riscontrabili in una città, dove la ricerca sembra risolversi sempre più in singole personalità di grande rilievo. La Biennale viene assumendo una sempre maggior autonomia rispetto al luogo che la ospita, ed era questa una delle questioni che più venivano dibattute in quegli anni fra gli artisti a Venezia. Per una ragione o per l'altra la messa a fuoco della ricerca in città in quegli anni, pur se innovativa e attiva, era difficile, e il relativo scollamento fra la città e il suo ente di maggior prestigio per le arti non facilita certo la comprensione di quel che stava accadendo. Tu eri allora come ora uno degli artisti fra i più attivi e con una particolare attenzione agli aspetti del contesto urbano nel quale operavi e operi...

Sul finire degli anni Sessanta io penso che i giovani artisti veneziani abbiano dovuto constatare come in città mancassero gli strumenti per un'efficace comunicazione "fuori le mura" di quanto si stava facendo a Venezia. Non vi erano, infatti, come non ci sono ora, riviste autorevoli nè istituzioni pubbliche o private che fossero in grado di proporre all'esterno il lavoro dei veneziani. In quel tempo, e ora anche di più, Venezia non poteva ambire di essere compresa tra le città di riferimento per la ricerca in Italia come lo erano Milano, Torino, Roma e anche Bologna, allora molto attiva. Tuttavia mi è sempre sembrato che anche qui fossero ben presenti tutte le principali tendenze artistiche più nuove, come il comportamentismo, il concettuale, e i nuovi linguaggi legati ai nuovi media. Tutto però mi sembrava presente in una versione, per così dire, un po' soft, forse per una qualche forma di adattamento a quel che comunque poteva essere accettato dall'ambiente cittadino.

Il tuo avvio se non erro è come pittore...

In effetti inizio "alla tedesca". Nel mio primo lavoro c'è una forte influenza di Kirchner, della Brücke, di Munch. Tornato a Venezia dopo un breve periodo di navigazione come Allievo Ufficiale mi ero iscritto all'Accademia di Belle Arti dove studiai, però, soltanto due anni. Poi preferii continuare per conto mio. Un avvio, quindi, segnato dall'Espressionismo tedesco e, marginalmente, anche dal surrealismo e dalla letteratura, tanto è vero che la prima personale, fatta alla Bevilacqua La Masa nel 1964, era dedicata alla *Vita di Galileo* di Bertold Brecht. Poi ho fatto una mostra su Kafka alla Santo Stefano. Le critiche maggiori che allora ricevevo erano dovute al fatto che ero troppo "contenutista" e poco pittore in senso stretto. Ma poco dopo, in corrispondenza del famoso "Sessantotto", fui sollecitato anch'io a cambiare profondamente. Ho rivisto in fretta e furia, e con molta convinzione, tutto il mio lavoro condotto fino a quel momento. Mi ero accorto di essermi sbagliato. Il rapporto tra arte e società andava rivisto rapidamente. L'artista, per poter corrispondere adeguatamente alle richieste generali di cambiamento in quei tumultuosi anni di "contestazione generale" sociale e culturale, doveva lavorare per una modifica radicale del suo linguaggio e non del contenuto. Doveva, secondo me, riflettere intorno a quella

condizione di ambiguità che era stata propria dell'arte e verificare se non fosse proprio la rimozione di quella condizione, fino ad allora indiscutibile, il più radicale dei suoi contributi al rinnovamento generale della cultura e dei valori cui sembrava avviata la società di quegli anni. Ho così cominciato a guardare agli artisti concettuali che già alle fine dei Sessanta erano giunti alla monosemia dell'arte e anche alla sua completa smaterializzazione che, però, non era altro che un 'suicidio' a cui si era pervenuti dopo un pur ineccepibile percorso, teorico e pratico, iniziato a partire dalle prime avanguardie.

Insomma sei passato, e con una certa repentinità se non ho capito male, da una poetica attenta al colore, alla materia, alla espressione, ad una completamente sublimata. L'arte era possibile solo come riflessione sul linguaggio stesso dell'arte, il contributo rivoluzionario aveva a che fare con una sorta di ideale trasparenza dell'arte, che si emancipava dalla sua condizione di ambiguità e dunque dai residui di auraticità.

Sì. Ma il percorso analitico del concettuale aveva già espresso tutto ciò che poteva esprimere. La questione ora consisteva nel verificare se l'arte poteva ritrovare le possibilità di osservare e di misurare e, soprattutto, di farsi misurare attraverso la realizzazione di forme visibili senza, però, tornare al passato recuperando semplicemente forme e modi della tradizione. La questione, semmai, era quella di procedere ancora in avanti, assumendo la "tabula rasa" del concettuale come nuovo punto di partenza.

Dunque la trasparenza tautologica del concettuale non poteva essere considerata un punto di arrivo, se non accettando metaforicamente il 'suicidio' dell'arte e andava invece riaperta, in positivo, la questione dell'arte.

A quel punto, prima di "congedare" completamente la Pittura (sempre che fosse e sia possibile!), mi sembrava utile cercare e trovare un modo nuovo di mettere in forma una sorta di suo testamento, prima di passare la mano a tecniche e linguaggi più adeguate a rappresentare il mondo contemporaneo. In definitiva, dal punto di vista strutturale, cosa era stata la Pittura nella sua piena espressività artistica, culturale e sociale se non la famosa "finestra sul mondo", cioè la raffigurazione di uno spazio illusorio dipinto sopra una superficie reale?

Poni al centro della tua indagine, di matrice ancora concettuale, cosa fosse stata strutturalmente la rappresentazione pittorica, e dunque estendi la tua indagine alla macchina prospettica.

Non era tanto la questione specifica della macchina prospettica, come dici tu, ma della rappresentazione nel suo insieme. Chiudo allora le mie precedenti esperienze e tento la formulazione di un'indagine sulla struttura della Pittura (relazione Spazio-Superficie), dapprima realizzando schemi grafici e poi applicandoli su veri dipinti, fotografati in bianco e nero, concentrandomi su quei "testi" che, più di altri, si prestavano ad essere decostruiti e ricostruiti.

Per dirti: *Lo Sposalizio della Vergine* di Raffaello, la *Flagellazione* di Piero, il *San Sebastiano* di Antonello. Spazio e superficie erano poi messi in relazione dialettica mediante gli assi cartesiani X e Y, simbolo della conoscenza, che attraversavano entrambi. Tutti lavori realizzati nei primi anni Settanta.

Come si organizza, o meglio si riorganizza, il tuo lavoro a Venezia in quegli anni?

Nel 1971 espongo, in una prima personale alla Galleria del Cavallino, una serie di quegli schemi che ti ho detto. Era Il Cavallino la galleria verso cui spontaneamente ci si indirizzava. L'altra era la Bevilacqua, che allora era molto diversa da quella attuale, perché vi si accoglieva e mostrava praticamente di tutto, con un veloce (anche troppo) turn over delle mostre. Quindi moltissimi artisti e moltissime mostre. Lo statuto della Bevilacqua era unico in Italia, era fortemente "democratico", ma era evidente che soltanto una piccola parte del lavoro esposto avrebbe retto nel tempo. Dunque Il Cavallino e la Bevilacqua, senza dimenticare degnissime gallerie quali Il Traghetto, o il Canale e altre ancora.

Potresti puntualizzare i tuoi appuntamenti in Bevilacqua, o almeno quelli che ritieni più significative?

Della prima, nel 1964, ho già accennato. Nel '67 ho realizzato *Ambiente dell'Uomo* con Vittorio Basaglia e altri suoi amici pittori milanesi. Poi ricorderei, nel '72, la mostra *Internationalen Malerwochen* che proveniva dal Landesmuseum di Graz e alla quale avevo partecipato insieme a Franco Vaccari e Germano Olivotto. Nel 1977 ho presentato una vasta mostra fotografica nei due piani della Galleria (*Il Segno Urbano*). Ma era soprattutto Il Cavallino che fungeva da punto di ritrovo e di lavoro per i giovani impegnati in linguaggi innovativi. Ci si incontrava la sera, come era tradizione in epoche precedenti, tra generazioni diverse. Ricordo Bacci, Morandis, De Toffoli, Gaspari, la Gasparini, e poi, appunto, Perusini, Patelli, Viola, Soccol, Ambrosini, Costalonga, Ovan, Fassetta, Teardo. Talvolta da Trieste veniva Sillani e da Padova Michele Sambin, il più giovane.

Naturalmente con noi c'erano Gabriella e Paolo Cardazzo (molto spesso impegnati nei loro lunghi viaggi) e le assistenti, dapprima Ziva Kraus e poi Maria Gentile. Tra i critici e studiosi era assiduo Marchiori e poi Toniato, Francalanci, Chico Bondi, Carlo Montanaro. Non è che si facessero discorsi molto difficili, ma era una simpatica consuetudine. Al Cavallino, in quegli anni, abbiamo potuto vedere, grazie alla collaborazione della Galleria con Film Studio di Roma, delle cose di rilievo come i film di Duchamp, Richter, Bunuel, ecc. Un momento di scambio era quello delle inaugurazioni. Passavano artisti internazionali molto importanti. Ricordo, a braccio, negli anni Settanta, le personali di Alan Sonfist, Robert Indiana, della Dadamaino, di Cioni Carpi, Richard Smith, Franco Fontana, del gruppo COBRA, di Joe Tilson, Edward Ruscha, le opere grafiche di Jim Dine e quelle molto grandi di Andy Warhol. E molto altro ancora. Erano ottime occasioni per conoscenze dirette.

E la tua produzione video, all'interno dei vari laboratori, delle varie esperienze che si facevano in quella Galleria?

Il mio primo video è del 1974. Dapprima, quella nuova tecnica, mi consentì di proseguire il lavoro sull'analisi della pittura. Nei lavori sui supporti tradizionali (tele o tavole), il Tempo lo dovevo rappresentare con un "escamotage",

per esempio le frecce di San Sebastiano: oggetto che ben rappresentava il rapporto Spazio-Tempo. Ma quando Il Cavallino si dotò dell'attrezzatura video ho potuto lavorare concretamente con la reale dimensione temporale. Quel video del '74 si riferisce alla cosiddetta *Pala di Brera* di Piero della Francesca.

Ti chiederai se possibile di specificare ulteriormente cosa intendi per con il concetto di tempo. Nel caso del video del '74, intendi il tempo di scorrimento della cinepresa sull'immagine del dipinto, e dunque in qualche modo il tempo dell'osservazione?

Nel video (così come nel cinema, vale a dire nelle arti che si esprimono con l'immagine dinamica) il tempo è l'elemento principale, quello che caratterizza l'opera, ne scandisce il ritmo e le proporzioni tra le parti. Deve quindi, nel mio lavoro analitico, evidenziarsi come il protagonista. Quel primo videotape (*Tempo Spazio-Superficie*) consiste nella lenta sovrapposizione di uno spazio prospettico all'immagine della *Madonna con Bambino e Santi* di Piero, (la cosiddetta *Madonna dell'uovo*) fino alla sua totale copertura. Al termine dell'episodio appare un uovo vero (che ripete l'immagine iniziale della tela) sostenuto da un filo. Questa immagine si dissolve dopo il tempo necessario a ricapitolare mentalmente la vicenda e a comprendere come la prospettiva, precedentemente sviluppata sopra il dipinto, in realtà non poteva essere che un piano verticale, essendo stata percorsa da un filo a piombo. Così, nel tempo, è realizzata una relazione dialettica tra uno spazio illusorio e una superficie reale.

Dunque, se non ho capito male, il tempo di durata del video, stabilisce il tempo dell'oscillazione percettiva fra superficie reale e spazialità illusoria.

È così. In un altro, (*Tempo Quadrato* del 1979) si vede il quadrante nero di un cronometro al quale viene sovrapposta una linea orizzontale con quattro segnali indicanti le lettere A-B-C-D. Una mano sposta una pedina da una lettera all'altra ritornando, poi, alla prima. Dalla lancetta del cronometro si vede che i quattro segmenti di spazio sono percorsi tutti nello stesso tempo di 15". Quindi è evidente che la pedina ha percorso un quadrato. Ma ciò non lo si evince dall'occhio, bensì dal tempo, che, dunque, risulta essere ancora il protagonista.

Mi verrebbe da concludere che si tratta sempre di lavori fra l'analitico, e il paradossale, quasi tu volessi sottolineare degli aspetti non ovvii delle convenzioni che strutturano il nostro rapporto con la realtà. A me sembra di vedere in questi tuoi lavori qualche assonanza con il lavoro di Giulio Paolini.

Paolini è un artista fra quelli che stimo di più. Mi sembra abbia una levità, un modo leggero di toccare le cose che invece a me manca. Io mi sento più insistente e più puntiglioso. Dal punto di vista del rapporto con il concettuale, mi sento più vicino a quello americano mentre Paolini mi sembra abbia un modo di operare tutto europeo.

Questi lavori video che hai commentato sono puri lavori video, ma nella tua ricerca anche la fotografia assume un ruolo per niente marginale. In particolare per l'analisi che fai e che continui tutt'oggi sullo spazio urbano.

Ancora un video può introdurre a questo passaggio. Si tratta di *Filarete*, del '75,

realizzato ancora dal Cavallino. Analizza le forme delle quali è composta "Sforzinda", la "città ideale" del Filarete, mai costruita. È strutturata sul numero 8 (8 porte, 8 torri, 8 piazze, ecc.). Al centro sono le sedi del potere. Nel videotape tali elementi sono singolarmente disegnati e alternati alla presentazione delle successive sintesi, fino alla composizione dell'intera forma urbana. In questo modo, attraverso l'accumulazione nel tempo delle sue forme, viene assegnato al progetto grafico, pervenutoci dal Filarete, l'elemento temporale di una sua ipotetica costruzione.

Interesse per la città che viene definito nella mostra del 1977 alla Bevilacqua La Masa, Il segno urbano. Tema ripreso poi in una mostra successiva Semiopolis. Venezia come luogo di segni, sempre in Bevilacqua, nel 1984 realizzata in collaborazione con Cristiana Moldi-Ravenna, con cui hai lavorato per diversi progetti sempre legati all'analisi dello spazio urbano.

Per la mostra *Il Segno Urbano* già prima ricordata, ho chiesto la collaborazione di un fotografo professionista, Mark Smith, ed è stata visitata davvero da un pubblico molto numeroso. L'idea era quella di osservare analiticamente una città nelle sue interezze, dividerla in sezioni tematiche e rappresentarla interamente attraverso la fotografia.

Avvertivi che la fotografia di fatto sostituiva completamente la pittura nell'analisi e nella rappresentazione dello spazio urbano.

Sì. Pensavo che la pittura non possedesse più i requisiti tecnici e culturali per rappresentare la realtà, artificiale o naturale che fosse, né, tanto meno, esprimere visivamente la società contemporanea. Anche nell'occasione di questa mostra cercai di riferirmi ai precetti dell'arte concettuale. Smith doveva fotografare gli oggetti che via, via gli indicavo, nel modo più obbiettivo possibile, senza alcuna interpretazione che sapesse di poesia o ambiguità. Eseguite tutte le foto, le feci consegnare al personale della Bevilacqua perché, su mie indicazioni largamente di massima, procedesse all'allestimento della mostra. Così

realizzai l'esposizione senza toccare né strumenti, né opere. Ma soltanto con lo sguardo, cioè in modo immateriale.

Non chiedermi ora dove sono tutti i materiali, sia quelli del *Segno Urbano* che quelli di *Semiopolis*. Le ultime notizie risalgono a molti anni fa quando pare che fossero depositate in qualche magazzino del Comune, probabilmente a Marghera.

Da allora la città è rimasta il tuo punto di riferimento per il lavoro fotografico.

Ho fatto molti viaggi in molte città, praticamente in tutta Europa. In ciascuna di esse ho raccolto una notevole quantità di fotografie, per lo più frammenti di architettura o di arredo, storici e contemporanei. Terminato questo lavoro analitico "sul campo", successivamente, tornato in studio, ricomponevo su una griglia ortogonale alcuni di quei frammenti per cercare di esprimere un "ritratto" della città, diciamo fisico e culturale. Un lavoro molto difficile, non so quante volte davvero soddisfacente, costituito ancora di analisi e di sintesi, di de-costruzione e ri-costruzione.

Questo lavoro che riguardava città reali, materiali, era accompagnato da un parallelo lavoro su città immaginarie. ("Città Liquida", "Città Sottile", "Città Sigillata", "Città Messaggera", "Città Appesa", e tante altre). Queste Città, ancora disposte sopra una griglia ortogonale, erano composte utilizzando un "Codice" di una ventina di "segni-fotografie", sempre gli stessi, che, combinati in modo sempre diverso, esprimevano altrettanti messaggi sotto forma, appunto, di città immaginarie. Era una vera e propria tecnica linguistica (emittente - codice - canale - messaggio - ricevente) che alludeva alla struttura della comunicazione, elemento portante della società contemporanea come possiamo verificare ogni giorno sempre di più. Chi ne possiede gli strumenti detiene il potere. Di ogni tipo.

Guido Sartorelli

Nasce a Venezia nel 1936, vive e lavora a Venezia.

Guido Sartorelli

Raffaello bianco, 1975

stampe fotografiche e tecnica mista, 100x70



