

Una generazione intermedia

Percorsi artistici a Venezia negli anni

,70

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 dei 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 quegli anni – proprio grazie ad una galleria privata che almeno per una manciata di anni 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 Fioarello 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 si 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. È 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 portapack 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). È 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 attendeva 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". Ciò 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, Mestre e Marghera negli anni '70. Lungo le strade più larghe di queste ultime, a differenza delle strette calli di Venezia, non si produceva, urlando, quel rimbombante effetto di eco che annunciava l'avvicinarsi di una manifestazione a piazza San 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 (e che il lavoro degli artisti evidenziava) che avrebbe potuto essere ridefinita la stessa condizione di Venezia. E 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 familiari, 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.

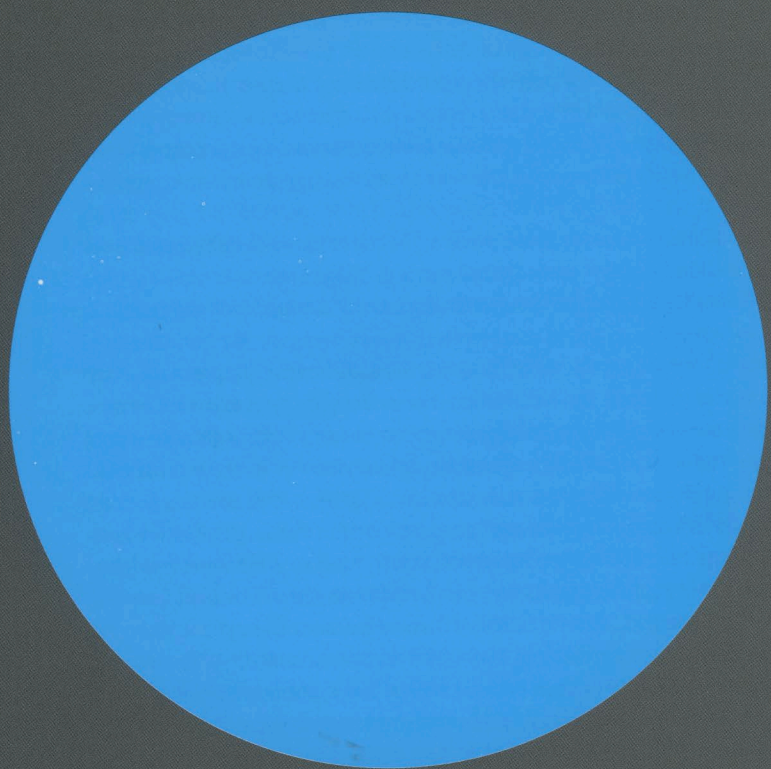
Potrebbero incontrarsi in un'altra diversa stagione, quale è quella attuale, quei due percorsi a cui si è accennato e che negli anni '70 si sono diramati? Cioè il 'politico' potrebbe incontrare nuovamente l'artistico? E magari con l'intento

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.

Da Carlo Montanaro è stata sviluppata, in forma di breve saggio, una riflessione sullo stato della settima arte in quegli anni, a Venezia; sui rapporti fra cinema e organizzazione culturale, e sulla sperimentazione legata all'uso artistico del video. Lo ringrazio, anche a nome dell'amico Roberto Ellero, per la sua disponibilità ad aver collaborato a questo progetto con la consueta passionalità e ricchezza di informazioni.

Riccardo Caldura



Parafasando De Sica e Zavattini gli anni Settanta sono stati gli ultimi anni nei quali: “cinema voleva dire proprio e solo cinema”. Cinema come edificio in cui si celebravano gli eventi (da un certo punto di vista “tempio”, se si vuole); cinema come contatto diretto in sala, nel senso che i cinque anni di diritto alla circolazione di una pellicola erano effettivi essendoci ancora, nella prassi, dall'anteprima alle prime e seconde visioni, e finendo, se il film – dopo un vaglio che poteva indicare temporanee asportazioni – era ritenuto “ammissibile”, alle sale parrocchiali: l'eventuale passaggio in TV era possibile solo dopo quei cinque anni di “sfruttamento” sul territorio; cinema come speranza nell'ipotesi dell'approfondimento culturale dato che “circoli del cinema” e “cineforum” erano sopportati con sufficienza per non dire, a volte, con fastidio dalla distribuzione commerciale dato che non potevano, di massima, subire contratti che prevedessero esclusive o pacchetti di più opere (le famose “locomotive con vagoncini...”); cinema come sogno nel reperimento di capolavori storici¹, dato che le Cineteche, dotate di immensa buona volontà ma di budget risibili, facevano i salti mortali per ristamparli, potendosi permettere solo in modo molto approssimato e saltuario operazioni filologiche di effettivo “restauro” tipo il ripristino delle colorazioni di imbibizioni o viraggi; cinema come paradosso nell'ambito “alto” nel senso che l'università cominciava appena a tollerare che si potesse inserirlo tra le materie “serie” d'apprendimento data, tra l'altro e non è poco, la sistematica “simonia” di cui veniva incolpato d'essersi macchiato sin dalle origini; cinema macchinoso anche, sul campo, nelle “location” delle lavorazioni, perché ancora basato su apparecchiature pesanti ma indispensabili (soprattutto quelle “illuminanti”) data la relativa sensibilità della pellicola in uso; cinema ancora più complesso volendolo gestire al di fuori delle strutture industriali essendo basato su “negativo + positivo” e su tutte quelle operazioni oggi genericamente definite “post-produzione”, che, all'epoca, addirittura identificavano luoghi specifici di lavoro (sviluppo e stampa, montaggio, sonorizzazione, missaggio, titolazione, truca, ecc.ecc.) e che lo rendevano quasi impraticabile – se non nell'accezione più semplicisticamente amatoriale – lontano da Roma o Milano.

Probabilmente lo si è capito tra le righe ma forse è bene ribadirlo: introdotta negli anni '60 (la “bobina libera”, VTR, con il mitico portapack della Sony è del 1965), nel decennio successivo comincia ad apparire sul mercato la videoregistrazione al di fuori del *broadcast* (l'Amplex, il primo sistema assoluto che utilizzava bande magnetiche da 2 pollici era usufruibile solo dalle emittenti ufficiali, quelle del *broadcast*, appunto; e TeleBiella, la prima “privata” italiana, si costituisce solo il 20 aprile 1971 innescando l'inarrestabile “effetto domino”). Nel 1975 la Philips in prima battuta (VCR) e la Sony a seguire (betamax) immettono nel mercato i primi videoregistratori a cassetta, seguiti l'anno dopo dal VHS (= Video Home System, lo sapevate?) della JVC. Se si considera che l'Apple Computer è stata fondata il primo aprile 1976 e che la Microsoft assumerà la sua struttura societaria autonoma dopo aver fondamentalmente collaborato, tramite il suo fondatore William H. (Bill) Gates, con l'IBM, dieci anni più tardi (1986) si può facilmente capire con quanta rapidità videoregistrazione e informatica, prima separatamente

ed ora completamente integrati, abbiano contribuito alla nascita di un qualcosa di tecnologicamente più facilmente gestibile a discapito, però, della qualità della definizione tipica dei supporti e delle tecnologie che ora stanno ineluttabilmente andando verso l'obsolescenza². Questo parere di chi scrive³ viene preso con sufficienza da saggi tutti protesi verso il futuro: “(...) *alcuni testi di storia o manuali di tecnica perseverano nel confrontare nostalgicamente la qualità dell'argento con il pixel, ovvero la pellicola a supporto chimico con l'immaterialità campionata dell'informazione numerica, in un'impossibile gara tra due epoche tecnologicamente diverse*” dice Elio Girlanda⁴ non accorgendosi, in realtà, di ribadire proprio quell'idea di una mutazione difficilmente compatibile.

Proviamo, allora, questa volta si *nostalgicamente*, a rivolgere lo sguardo all'indietro, verso quegli ultimi anni nei quali, anche a Venezia: “cinema voleva dire proprio e solo cinema”.

LE SALE

L'unica sala già chiusa o in procinto di chiudere all'inizio degli anni '70 rispetto agli storici locali del dopoguerra è quella del Savona⁵, in Riva dei sette Martiri, dietro la Pietà. Una sala talmente costellata di colonne che, nel tutto esaurito, impediva a molti la corretta visione dello schermo e che venne trasformata in albergo, il Bisanzio. Mentre il più recente restauro aveva riguardato il più antico locale veneziano nato proprio come cinema e non derivato dalla trasformazione di una sala teatrale (come il già Ridotto, per intenderci): l'Edison. Aperto nel dicembre del 1905, rinominato negli anni Vittoria, Tirana e ancora Edison, ristrutturato negli anni '70 diviene Ritz e prova anche ad assumere una valenza culturale, aderendo al FAC (Film Art ed Essai) costituito in quegli anni in seno all'AGIS da quel galantuomo che rispondeva al nome di Domenico Meccoli. Peccato che il suo proiezionista avesse trafficato non poco per unificare, negandoli, tutti i formati di proiezione in una specie di schermo panoramico e facendo così perdere identità ai film; ma soprattutto provocando crisi di nervi a sé medesimo quando, programmando uno al giorno in piena estate una diecina di opere “d'essai” (il primo gruppo dell'appena nato italo-noleggio cinematografico) finalmente rigorosamente in lingua originale con sottotitoli, si trovava costretto a fare scorrere su è giù l'immagine durante tutta la proiezione dato che il mascherino eccessivamente piccolo se consentiva di vedere le facce (tira su!), tagliava le scritte inserite a piè di fotogramma (tira giù) e viceversa (su e giù...). Inutile dire che, verificata la qualità della proposta per di più del tutto saltuaria, non venne attribuito al Ritz di Venezia nessuno dei contributi previsti per chi diffondeva il cinema di qualità...

Per il resto degli esercizi poco da osservare: la tecnologia rimane piuttosto stabile consentendo, di riflesso, alle sale di vivacchiare senza dover perfezionare o restaurare. E in centro storico ci sono ancora il Rossini, il Malibran, il Giorgione, il San Marco, l'Olimpia, il Centrale e il Ritz per la prima visione; l'Italia e il Moderno per i proseguimenti; l'Accademia, il Nazionale, il Progresso, l'Arsenale, il Garibaldi, la Santa Margherita, l'Imperiale per le seconde e terze visioni. Nonché ancora parecchie sale parrocchiali collegate ai patro-

nati che lavorano solo sabato e domenica ma che ospitano anche (Frari, Madonna dell'Orto, San Cassiano, Redentore alla Giudecca) nei giorni feriali, cineforum & affini⁶. Sarà, più tardi, nel 1983, l'incendio del Cinema Statuto di Torino, con i centinaia di morti bloccati dalle imperfette uscite di sicurezza e asfissati dai gas tossici della combustione degli arredi a pretendere un veloce adeguamento che, non sufficientemente finanziato, comporterà la rapida scomparsa degli esercenti più deboli. In primis proprio di quelle sale parrocchiali che vivevano con la riduzione dei film nelle pellicole a passoridotto (16mm) che a loro volta, venendo meno il mercato, non furono più prodotte.

LA BIENNALE

Gli anni '70 si aprono sulla crisi della Biennale di Venezia. Su un post '68 pieno di contraddizioni e velleità. Su una contestazione che, pur rifacendosi alle analoghe esperienze nel resto del mondo, qui da noi determinò da un lato il primo serio tentativo di "scippo" della Mostra del Cinema verso Roma, sede naturale dell'industria, e dall'altro la macchinosa rifondazione di un Ente che per primo in Italia istituzionalizzò il "manuale Cancelli⁷" collegando indissolubilmente la politica con la gestione del potere, e, in primis, con il potere lottizzante della "cultura". Dopo un volontaristico e "massenziante⁸" momento di apertura popolare (Le Giornate del Cinema) con spettacoli all'aperto e in molte delle sale veneziane, la ripartenza (con il nuovo statuto "democratico e antifascista") pretendeva ancora di creare eventi in centro storico, addirittura in autunno, perfino in un tendone da circo montato in Campo San Polo rifiutando, con la "mondanità", la stessa sede del Lido col Palazzo del Cinema.

Si giungerà ad un paradosso: collaborando con la *Gondola d'Oro*, Festival annuale della canzonetta di Gianni Ravera, io provai a fondare una rassegna dedicata ai rapporti tra cinema e musica (la chiamai musicafilm) con il supporto economico dell'Azienda Autonoma Soggiorno e Turismo. Ma l'allora presidente della Biennale Carlo Ripa di Meana se permetteva l'evento canoro, aveva esplicitamente inibito la sala grande del Palazzo del Cinema a qualsivoglia proiezione al di fuori da quell'ambito biennalesco per il momento rimandato se non proprio negato. Mi venne così di riconvertire la sala teatrale La Perla del Casinò in cinema, indicando la strada per stabilizzare un nuovo, piuttosto indispensabile, schermo. Quanto a musicafilm dato che cominciava a diventare interessante come progetto, trovò ostacoli imprevisi soprattutto nei contatti con Roma e venne azzittita dopo una edizione e mezza...

Tornando alla Mostra del Cinema dopo alterne vicende, toccò a Carlo Lizzani riproporre, anche se inizialmente senza premi, una rassegna tendente a selezionare il meglio senza dimenticare però la vocazione più largamente popolare della cinematografia. E in quel decennio, se a partire dagli anni '50 già si organizzavano repliche dei film in concorso sia a Venezia che a Mestre, proprio in virtù delle spinte democratiche che sottendevano (qualche volta populisticamente) le scelte della Biennale le opere selezionate approdavano in terraferma con proiezioni molto interessanti perché alla presenza degli autori che potevano essere organicamente coinvolti in dibattiti: come se non fosse mai stato coniato lo slogan allora imperante – per quanto largamente

disatteso – "la Biennale: un laboratorio permanente", oggi si pretenderebbe che questo comunque auspicabile "decentramento" rappresenti una pregevole invenzione delle gestioni attuali...

Un'altra delle conquiste del rinnovamento della Biennale avrebbe potuto mantenere il primato assoluto nella cultura internazionale. Perché se dall'estero venivano al Lido per "imparare a fare festival", per molti anni l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) fu modello invidiato e copiato. Ed in effetti fu importante perché costruito su depositi e collezioni già costituite nel tempo nonché potenzialmente all'avanguardia dato che avrebbe dovuto rendere accessibili film, fotografie, prodotti artistici, testimonianze cartacee, libri, periodici, riviste e quant'altro, tramite l'informatizzazione: lo slogan della nascente ASAC prefigurava un contatto periodico addirittura con il "cervellone elettronico" della Library del Congress di Washington. Il tutto, alla fine, però risultò piuttosto deludente perché conformato sull'individualismo intellettuale di un grande personaggio, Wladimiro Dorigo, che non seppe, però, malgrado fosse tra gli ispiratori della riforma, dotare la sua creatura di autonomia amministrativa. Così le "vetrine" biennalesche (ovvero le "eclatanti" manifestazioni periodiche) finirono con l'assorbire quasi totalmente i finanziamenti, lasciando nella condizione di Cenerentola un'istituzione che poteva (e potrebbe ancora, se ci fosse coraggio di farla ripartire) assumere, come base di approfondimento e di progettazione culturale, il ruolo di cuore pulsante della più antica organizzazione promozional-culturale del mondo.

LA PRODUZIONE

È abbastanza sintomatico che nel periodo in cui, nel trentennale della sua fondazione il Cineforum Veneziano⁹ è costretto alla chiusura anche a causa di una notevole flessione d'utenza, portando presto anche allo smontaggio della saletta Pasinetti¹⁰ (130 posti?: esattamente non ricordo) che la Biennale aveva installato sulla terrazza di Ca' Giustinian, l'Assessorato alla Cultura del Comune iniziò ad interessarsi attivamente al cinematografo. Sull'onda sempre della "nicolinite", naturalmente, che aveva fatto di Roma un grande cineclub a cielo aperto e non solo.

Venne istituita una prima (ed ultima, in verità due in una...) "commissione cinema" (componenti Elio Benevelli, Antonio Costa, Carlo Montanaro, Enrico Ricciardi¹¹, Giorgio Tinazzi, Fiorello Zangrando) e a Fabrizio Borin, allora responsabile del TAG (Teatro alla Giustizia) Cinema, venne chiesta un'ipotesi di lavoro che avviasse una programmazione culturale. Andammo, con Fabrizio, a Padova dove all'unisono i distributori, posero come condizione per cominciare il pagamento anticipato dei noleggi (come peraltro dovevano fare da sempre Circoli e Cineforum). Franco Miracco, allora braccio operativo dell'Assessore Peruzza, si indignò davanti a questo atteggiamento intransigente: "Ma come, non si fidano del Comune di Venezia?", ma l'ipotesi, allora, finì lì. Poco più tardi toccò a Gigi Ghigi iniziare ad organizzare delle proiezioni estive all'aperto (nel cortile del Benedetto Marcello, se non ricordo male) e delle rassegne organiche anche in collegamento con la Cineteca Griffith di Genova: nel 1980 con *Imaginary*, manifestazione dedicata al fumetto, una

retrospettiva molto esauriente sull'attività del fratelli Fleischer, padri di Koko, Betty Boop e Popeye. Roberto Ellero curava *Offerta e domanda cinematografica. Il territorio veneziano: analisi e proposte* (1978) pubblicato da Marsilio e che "mappava" un territorio ancora abbastanza stabile; e faceva il produttore esecutivo per il Comune di *Itinerari di archeologia industriale a Venezia*¹², un documentario in 16mm che rimane unico e prezioso nell'approccio correttamente storicistico.

Nel 1978, dopo l'intensa attività collegata al mondo della Moda¹³, con la fondazione dell'omonimo Istituto di Cultura, Palazzo Grassi iniziava delle importanti proposte espositive, non dimenticando, però, la X Musa alla quale dedica un evento importante, una retrospettiva sulla Mostra del Cinema (*Il cinema a Venezia: ieri, oggi, domani* curata da Flavia Paulon) con annesso convegno (curato da Giovanni Grazzini) che, tra l'altro, ridimensionò in modo piuttosto critico gli avvenimenti del '68. Un'attività che, inizialmente, venne definita come un'"antibiennale"...

Quanto alla "produzione" vera e propria¹⁴, si possono menzionare: l'attività solitaria di Carlo Naccari¹⁵ sospesa tra la documentazione industriale e lo studio e l'approfondimento della storia artistica ed architettonica di Venezia¹⁶; quella dedicata ai filmati d'azienda di Ruggero D'Adamo, altro autore impegnato solo a mezzo servizio con la celluloide; i documentari etnografici e non solo della Fondazione Ligabue realizzati Sergio Manzoni, operatore della RAI; la produzione inizialmente collegata al Cineclub Venezia¹⁷ del duo Castellani e Borgonovi¹⁸. Risale a quegli anni anche la costituzione della Cineteca Regionale¹⁹ affidata a Guido Gonzo con l'istigazione a produrre che pose le basi della nascita di Arteven da molto tempo, ormai, finalizzata, tra le vocazioni iniziali, alla sola organizzazione teatrale. Mentre ha avuto inizio nel 1979 anche la breve, diseguale ma intensa avventura della Terza Rete con le due mezz'ora alla settimana totalmente autogestite dalla Sede Regionale della Rai per il Veneto.

Ma se si vuole considerare quella trasversalità oggi molto normale grazie alla facilità della gestione delle apparecchiature video-informatiche, il fenomeno più importante accaduto a Venezia in quegli anni è certamente la produzione di video d'artista, durata all'incirca un quinquennio, promossa da Paolo Cardazzo con la Galleria del Cavallino. Un galleria che ospitava da tempo fotografia e cinema, riscoprendo, ad esempio, nel 1978 Francesco Pasinetti addirittura con la prima ristampa a passoridotto del suo unico lungometraggio *Il canale degli angeli* praticamente invisibile dai tempi della sua uscita nel 1934. Sollecitato anche dall'esperienza che si stava svolgendo a Firenze con Art Tapes 22 di Maria Gloria Biccocchi, Cardazzo permette a parecchi artisti, la gran parte dei quali "indigeni", di sperimentare: Peggy Stuffy, Guido Sartorelli, Paolo Patelli, Michele Sambin, Luigi Viola, Pulciano Celli e Piccolo Sillani, Claudio Ambrosini, Paolo Fassetta, Andrea Pagnacco, Giovanni Soccol e molti altri. Iniziando un'esperienza che inizialmente avrebbe voluto ulteriormente concretizzarsi nella gestione di una sala cinematografica (il Santa Margherita, appena chiuso ma talmente indebitato nella vecchia gestione che i distributori padovani – ma era la prassi – non avrebbero collaborato se non dopo la chiusura di tutte le pendenze pregresse) che

e poi si tramutò in una cooperativa di lavoro che, per prima a Venezia, si proponeva di conciliare cultura e commercio nell'utilizzo delle apparecchiature video che cominciavano a rendere accessibile il lavoro audiovisivo.

Un ultimissimo accenno merita Televeneziana International, la prima emittente veneziana che, nel progetto della famiglia Rossi imprenditrice, si sovrapponeva nel 1978 alla radio libera già operante da anni. Da calle Racchetta, dopo un avvio un po' incerto, finì poi a Mestre, per diventare presto uno dei punti della nascente rete televisiva nazionale dell'editore Rusconi destinata a sua volta, però, sempre velocemente a creare le basi della seconda rete berlusconiana: Italia 1.

LE LOCATION

Venezia è senza dubbio la più "cinematografata" tra le città che non sono tradizionalmente sedi di stabilimenti cinematografici²⁰. La recente istituzionalizzazione a Venezia di una "Film Commission" parrebbe far scoprire ogni tanto statistiche e record che però non hanno riscontro con il passato prossimo. Se è infatti vero che il moltiplicarsi mondiale delle reti e/o emittenti televisive crea nuovi bisogni tra *reality, news, fiction* e pubblicità, questo non significa che ieri la "richiesta" di ambientazioni veneziane fosse inesistente o proporzionatamente molto ridotta. Sarebbe, allora, piuttosto utile anche in questo caso mappare il territorio, documentando il lavoro di personaggi come Gianni Vidali, Gastone De Mattia, Claudio Vinale, Alfredo Mondì, Franco Cancian e chi scrive, che proprio in quegli anni '70 frequentavano saltuariamente la professione di *location manager* ora passata in mani di vere e proprie società che, in qualche caso, sono arrivate alla *partnership* produttiva con importanti ditte straniere.

Le liste messe a punto da Piero Zanotto, lo storico per eccellenza dei film prodotti a Venezia, sono solo la base di partenza per capire quanto cinema, quanta TV, quanta pubblicità ha avuto come sfondo la città Serenissima. Limitandosi agli anni '70 si possono ricordare *Morte a Venezia* di Luchino Visconti, *A Venezia un dicembre... rosso shocking* di Nicholas Roeg, *Giordano Bruno* di Giuliano Montando, *Yuppi du* di Adriano Celentano, *Don Giovanni* di Joseph Losey, *Moonraker* di Lewis Gilbert con 007 Roger Moore, *Al di là del bene e del male* di Liliana Cavani. Ma anche i thriller ora quasi stracult come *Chi l'ha vista morire* di Aldo Lado, *La vittima designata* di Maurizio Lucidi, *Nero Veneziano* di Ugo Liberatore, *Solamente nero* di Antonio Bido; e ancora, per quel che mi riguarda, tra gli altri, *L'altro Dio* di Elio Bartolini il film più onesto e stimolante tra quelli ambientati a Mestre, o *Mercanti e guerrieri*, l'episodio veneziano di *Civiltà del Mediterraneo*, la serie televisiva di Folco Quilici con la consulenza di Fernand Braudel, o l'operetta *Una notte a Venezia* (che quest'estate verrà replicata ogni sera al Teatro Verde dell'isola di San Giorgio), e che, invece, realizzammo dal vero sotto la regia di Frank De Quell per la TV.

E, continuando sull'idea della mappatura, forse andrebbero definitivamente trascritti e stabilizzati i nomi di quanti tra macchinisti, elettricisti, decoratori, scenografi, costumisti, sarte, truccatori e quant'altri hanno negli anni, fatto apprezzare questa città anche in questo versante lavorativo, fondendosi